

Wunderland – det kropsligt sanselige som indgangen til samhørighed



Speciale af Trine Vinther Sørensen
Stud:20081129

Vejleder: Thomas Rosendal Nielsen
Institut for Kommunikation og Kultur – Dramaturgi
Aarhus Universitet
Oktober 2021

Abstract

This Master Thesis is a poetological study of Wunderland's body phenomenological working method and immersive dramaturgy. The study reaches back to Wunderland's roots in 20th-century physical and site-specific theatre, as well as to other relevant artists in the field, to place Wunderland in this landscape. The study serves as a starting point for the development of an immersive and co-creative workshop. The workshop will be part of the prologue to Wunderland's journey of discovery in nature: *The Human Imagination Game*. I will pay particular attention to the immersive and transformative potential of poetics.

Initially, it highlights where the inspiration for the immersive theatre comes from, looking back at Antonin Artaud's Theatre of Cruelty, Jerzy Grotowski's Poor Theatre and Parateater, as well as to Richard Schechner's Environmental Theatre. Through Josephine Machon, Adam Alston and Gareth White, I also explore how we define an immersive performance experience. Subsequently, I move into the poetological part of the thesis. Poetics in the classical sense means "the doctrine of poetry", but in a dramaturgical context the word is used almost synonymously with art vision. Here we talk about the poetics of the theatre, the poetics of the director, the poetics of the rehearsal, etc. So, there is still some way to go from the classic concept of poetics to the way we use it in a dramaturgical context today. Therefore, Thomas Rosendal Nielsen's conceptual and methodical reflections on the concept of poetics are welcome in relation to a study of Wunderland's poetics. Consequently, I am taking these as my poetological starting point.

Wunderland's poetics are mainly descriptive and very little of this has been recorded in writing, some things are not even articulated. Thus, I will illuminate this from walk & talks with Wunderland's artistic director, Mette Aakjær, to visualise a poetological thread that weaves the whole process together - from idea generation to concept development and further into the work with the performers, aesthetics and overall dramaturgy. I will support this through dramaturgical analysis, professional reflections and theoretical illumination of what the conversations open up. I begin my study of Wunderland's poetics with the section *Immersion as an affective and body-phenomenological space and meeting place* in which I illuminate with an affect theoretic and body phenomenological gaze how the immersion affects us and how Mette Aakjær's artistic vision of creating immersive, pre-linguistic and bodily anchored meeting places is closely related to both an affect theoretic and a body-phenomenological mindset. Here I let Mette Aakjær's words meet with various affect theorists and the phenomenologist Merleau-Ponty.

I then enter Wunderland's working method and look at concept development, aesthetics and the thread to Wunderland's underlying set of values. Subsequently, I go into depth with the work with the performers' section, as this is central to Wunderland's method. Working with the performers also gives me special knowledge and inspiration to build on in the creation of my workshop, and the section, furthermore, is a starting point for examining Wunderland's surrendering dramaturgy in the section of the same name. In Wunderlands' working method, body and imagination are key elements. The method is inspired by butoh and Body-Mind Centering, which is why I make theoretical impacts here. The different techniques in both butoh and Body-Mind Centering that change and expand consciousness are related to those used in meditation, yoga and body therapy energy work. Therefore, Wunderland has also previously made use of Otto Sharmer's Theory U and of the chakra system as "dramaturgical helpers", and therefore I use the same helpers when analyzing two of Wunderland's works; performance installation *Horse inside out* (2020) and the hiking performance *Spådommen om høje stene* (2019). As part of my study of Wunderland's poetics, I will also put other relevant artists in the Danish field of immersive theatre into perspective. Since my product is a workshop, which will be part of the prologue to Wunderland's upcoming walking performance; *The Human Imagination Game*, my Master Thesis also includes a description of this project. The workshop is created based on the poetological study, as well as Wunderland's requirements for duration and number of participants. Finally, I shall try to distill and find the essence of Wunderland's poetics.

Indholdsfortegnelse

<u>Indledning</u>	s. 5
<u>Det immersive teaters rødder</u>	s. 7
<u>Den immersive performanceoplevelse</u>	s. 9
<u>Wunderlands poetik</u>	
Herunder:	
<u>Prolog til Wunderlands poetik</u>	s. 11
<u>Immersion som et affektivt og kropsfænomenologisk mellemrum og mødested</u>	s. 14
<u>Konceptudvikling, serendipitet og samskabelse</u>	s. 17
<u>Æstetik, respekt og kærlighed</u>	s. 18
<u>Arbejdet med performerne – at bære en stemning</u>	s. 21
<u>Overgivelsesdramaturgi</u>	s. 24
<u>Butoh og Body-Mind Centering som understrømme</u>	s. 26
<u>Teori U og chakrasystemet som dramaturgiske hjælpere</u>	s. 28
<u><i>Horse Inside Out</i></u>	s. 33
<u><i>Spådommen om høje stene</i></u>	s. 38
<u>”Danish immersion”</u>	s. 43
<u>Introduktion til <i>The Human Imagination Game</i></u>	s. 53
<u>Hen imod en workshop til THIG</u>	s. 57
<u>Opsamling på Wunderlands poetik</u>	s. 58
<u>Litteraturliste</u>	s. 61

Indledning

Wunderland er en aarhusiansk forening, grundlagt i 2007 af Mette Aakjær (herefter kaldet MAa), hun er ligeledes kunstnerisk leder. Wunderland skaber forestillinger, oplevelser og workshops, som oftest er stedsspecifikke og altid er interaktive og immersive. Wunderland samskaber med kunstnere af forskellig nationalitet. Projekterne er dog overvejende nordiske og samler kunstretninger som: performance art, dans, visual arts, design, litteratur og musik. Forestillingerne tager ofte form af performative rejser, hvor man som publikumsdeltager bliver guidet rundt i forskelligartede landskaber. Selv beskriver Wunderland sig som værende: *...en indgang til en verden, hvor forestillingsevnen åbner sig, og et mylder af mulige virkeligheder opstår; hvor forståelse er sanselig kalejdoskopisk. Et sted uden for kendte definitioner.*

(<https://wunderland.dk/da/about>) Ser vi på, hvad der i dramaturgisk sammenhæng er skrevet om Wunderland, er lektor i dramaturgi ved Aarhus Universitet, Thomas Rosendal Nielsen, værd at nævne. Han har fulgt Wunderland siden 2009, både som forsker og som anmelder. Dog er der - til trods for at Wunderland har et langt og fint bagkatalog af professionelle forestillinger, og var nogle af de første i landet, der havde immersive forestillinger på plakaten - endnu ikke lavet en mere systematisk undersøgelse af Wunderlands poetik. Denne er altså stadig underbeskrevet, hvilket begrunder min undersøgelse ud fra følgende problemformulering:

Dette produktspeciale er en poetologisk undersøgelse af Wunderlands kropsfænomenologiske arbejdsmetode og immersive dramaturgi. Der trækkes tråde til Wunderlands rødder i det 20. århundredes fysiske og stedsspecifikke teater, samt til andre relevante kunstnere i feltet, for at kunne placere Wunderland i dette. Undersøgelsen fungerer som afsæt til udvikling af en immersiv og samskabende workshop. Workshopen er en del af prologen til Wunderlands opdagelsesrejse i naturen: *The Human Imagination Game*. Jeg vil have særligt fokus på poetikkens immersive og transformative potentiale.

Indledningsvis vil jeg i afsnittet "Det immersive teaters rødder" belyse, hvor inspirationen til det immersive teater kommer fra. Herefter ser jeg overordnet på den immersive performanceoplevelse i afsnittet med samme navn. Efterfølgende bevæger jeg mig ind i den poetologiske del af specialet, ved først at se på poetikbegrebet og dernæst på Wunderlands poetik. MAa arbejder både kunstnerisk, intuitivt og praksisorienteret, og derfor arbejder hun i nogen grad ud fra tavs viden,

som hun ikke så ofte verbaliserer, og som ikke er nedskrevet nogen steder. Den viden har jeg forsøgt at tilgå via to walk & talks i naturen med MAa. Jeg vil via disse samtaler også forsøge at synliggøre en poetologisk tråd, som binder hele processen sammen - fra idégenerering til konceptudvikling og videre ind i arbejdet med performerne, æstetikken og den samlede dramaturgi. Jeg vil underbygge denne via dramaturgisk analyse, faglige refleksioner og teoretisk belysning af dét, samtalen åbner op for.

Jeg begynder min undersøgelse af Wunderlands poetik med afsnittet *Immersion som et affektivt og kropsfænomenologisk mellemrum og mødested* hvor jeg med et affekteoretisk og kropsfænomenologisk blik belyser, hvordan immersionen påvirker os, og hvordan MAa's kunstneriske vision omkring at skabe immersive, før-sproglige og kropsligt forankrede mødesteder er nært beslægtet med et både affektteoretisk og kropsfænomenologisk tankesæt. Videre træder jeg ind i Wunderlands arbejdsmetode og ser på konceptudvikling, æstetik og tråden til Wunderlands bagvedliggende værdisæt. Efterfølgende går jeg i dybden med afsnittet *Arbejdet med performerne*, da dette er helt centralt for Wunderlands metode. MAa's arbejde med performerne giver mig også i særlig grad viden og inspiration at bygge videre på i skabelsen af min workshop, og afsnittet åbner også op for at se nærmere på Wunderlands overgivelsesdramaturgi. Efterfølgende vil jeg belyse to væsentlige understrømme i Wunderlands poetik, nemlig Body-mind Centering og butoh. Efter afsnittet *Teori U og chakrasystemet som dramaturgiske hjælpere*, analyserer jeg performanceinstallation *Horse inside out* (2020) og vandreforestillingen *Spådommen om høje stene* (2019). Begrundelsen for at vælge de to ovenstående værker er bl.a., at *Horse inside out* er et "komprimeret Wunderland værk", hvori overgivelsesdramaturgien er ekstremt tydelig og ren, hvorfor den transformative oplevelse også ligger lige for. *Spådommen om høje stene* foregik i et skovområde og havde en historisk rammesætning. Opsætningen var større og rummede flere samskabende performere og kunstnere på produktionen, end der var på *Horse inside out*. Derudover ligner formen med at have ruter i skoven og at være på vandring som en klan, i langt højere grad formen på THIG. Jeg var publikumsdeltager på *Horse Inside Out* og ansat på *Spådommen om høje stene*, hvilket også giver meget forskellige vinkler på værkerne. Flere vinkler og et bredere perspektiv, laver jeg via et par relevante nedslag i det danske felt af immersivt teater for at kunne placere Wunderland i dette. Jeg vil herefter beskrive THIG projektet og mine overvejelser omkring produktet/workshoppen til dette. Til sidst vil jeg indkredse essensen af Wunderlands poetik. Workshoppen til THIG er vedlagt som bilag til specialet.

Det immersive teaters rødder

Det immersive teater er tværestetisk, og kan beskrives som en fusion mellem det 20. århundredes fysiske og visuelle teater, samt installationskunst. Det er ofte også interaktivt. Dog er det immersive og interaktive teater ikke synonymt. ”Interaktivt teater” er en betegnelse for publikumsinddragende teater. Betegnelsen voksede frem i internationale teaterkredse i 1990’erne, hvor betegnelsen ”immersivt teater” først rigtigt er vokset frem omkring 2010. Interaktivt teater er, ligesom det immersive teater, en videreudvikling af 1960’ernes og 70’ernes publikumsinddragende teater. Det interaktive værk er dog ikke nødvendigvis immersivt, ligesom det immersive værk heller ikke behøver at være interaktivt. Men hvad vil det sige, at et værk er immersivt? Det engelske ord immersion kan oversættes til en være en tilstand af dybt engagement og ligeledes betyde en nedsænkning, f.eks. i vand. (<https://www.dictionary.com>) Ordet er også brugt meget i computerteknologi, til at beskrive stimulation af flere sanser end blot syns- og høresansen (Machon, J. 2013 p. 21).

Ved det immersive teaters rødder finder vi bl.a.

Antonin Artaud (1896-1948), som var fransk digter, skuespiller og teaterteoretiker. Han havde en stærk vision om et metafysisk teater med skuespillerens krop i centrum. En vision, han redegjorde for i sit manifest *Grusomhedens Teater* (1932) Dette fik stor indflydelse på 1960’ernes udvikling væk fra det vestlige/naturalistiske teater i retning af mere publikumsinddragende teaterformer, som opstod med happenings, forumteater samt performancekunst. Artauds vision var at skabe et alternativ til det, ifølge ham, hensygnende vestlige teater. Inspirationen til dette fik Artaud, da han overværede en forestilling af balinesiske dansere, hvor hans tanker om et alternativ til det vestlige teater blev konkretiseret. Han indleder sin tekst om *Grusomhedens teater* med at skrive, at vi skal finde teaterets sprog; et sprog han mener ligger midtvejs mellem gestus og tanke. Dette teatersprog kan defineres ved dets muligheder for dynamisk udtryk i rummet, samt dets opløsende og vibrerende virkning på følelserne. Artaud vil ”...forløse en ny lyrisme i gestusen, som ved sin udfældning eller sit udsving i rummet ender med at overgå ordenes.” (Artaud, A. 1967 p. 93) Dog ville al denne poesi ikke være noget værd, ifølge Artaud: ”...hvis det sande teater ikke kunne give os meningen af en verden som vi kun ejer den ene side af, men som fuldbyrdes på andre planer” (ibid. p. 93). Artaud vil med sit teater give os et strejf af ånden, men han vil også give tilskueren katarsis (Henningesen, 2004 p. 35). *Grusomhedens Teater* er ikke kun en disciplin, men også en filosofi, og Artauds ”Grusomhed” er sensorisk og vil vække både nervesystemet og hjertet. Han ønskede også at placere publikum i hjertet af forestillingen.

Jerzy Grotowskis (1922-1999) er en anden vigtig del af ”de immersive rødder”. Han var Stanislavskij-uddannet skuespiller og instruktør og var, ligesom Artaud, optaget af skuespillerens kropslige udtryk. Udover Stanislavskij, havde Grotowski også studeret både Mejerhold, japansk, indisk og kinesisk teater (Grotowski and Barba, 2002, p. 16). Grotowski er mest anerkendt og husket for arbejdet, han lavede i løbet af de ti år kaldet: Theatre of Production (1959-69), men selvom Grotowskis arbejde gjorde ham internationalt berømt og bogen *Towards a Poor Theatre* fra 1968, blev essentiel for forståelsen af det moderne teaters væsen, bevægede Grotowski sig nye veje. Grotowskis dybe søgen var at skabe teater, der fungerede som drivkraft for både personlig og kunstnerisk udvikling; og i hans sene arbejde skabte han Theatre of Participation/ Parateatre (1969-78), hvori han opløste skellet mellem tilskuer og skuespiller. Grotowskis vej mod parateatret, var i bogstaveligste forstand en rejse gennem kontinenter – og en transformerende én af slagsen. Om den nye retning i sit arbejde sagde Grotowski selv; *“This is a dual moment in my life. That which is theatre, ‘technique’, and methodology is behind me. That which has been reaching for other horizons within me has finally resolved itself. . .”* (Slowiak and Cuesta, 2018 p. 32) Grotowski definerer også på ny, hvad teatret er: *“a group and a place.”* (ibid. p. 32) Grotowskis søgen ledte ham, ud af teatret, men han skabte en lang række parateater-eksperimenter. Der blev ikke lavet forestillinger, og der var aldrig tilskuere til parateatret, kun deltagerne. Arbejdet med at involvere deltagerne i den kreative proces og samtidig nå en autentisk spontanitet, var ”learning by doing” for Grotowski og hans folk. Intet af Grotowskis arbejde handlede om at spille en anden, men om at blive mere sig selv - og om det autentiske møde med ”den anden” og med verden. Der er ikke skrevet ret meget om denne periode af Grotowskis arbejde. Det var ret lukkede processer, mange af dem i naturen, og mange af dem var meget stærke oplevelser for deltagerne. Både Artaud og Grotowski ville et teater, hvor kroppen kom i centrum, og hvor de gennem det sensoriske skabte en form for personlig udvikling hos deltagerne. De ville også begge opløse skellet mellem scene og sal, og de banede derved vejen mod et både immersivt og interaktivt teater.

Hvor både Grotowski og Artaud begge ville langt ind i menneskesjælen, så hævede den amerikanske teaterleder, instruktør og professor **Richard Schechner (1934 -)** sig op og så teaterrummet lidt mere fra oven. I 1964 begyndte han, stærkt inspireret af Grotowski, at eksperimentere med New Orleans Group (Schechner, 2003 p. xi). Via disse eksperimenter og Schechners forskning, udviklede han ” *Six Axioms for Enviromental Theatre*”:

“ONE. THE THEATRICAL EVENT IS A SET OF RELATED TRANSACTIONS” (Schechner, 1968 p. 41)

“TWO. ALL THE SPACE IS USED FOR PERFORMANCE; ALL THE SPACE IS USED FOR AUDIENCE” (Ibid:48)

“THREE. THE THEATRICAL EVENT CAN TAKE PLACE EITHER IN A TOTALLY TRANSFORMED SPACE OR IN “FOUND SPACE” ” (Ibid:50)

“FOUR. FOCUS IS FLEXIBLE AND VARIABLE” (Ibid:56)

“FIVE. ALL PRODUCTION ELEMENTS SPEAK IN THEIR OWN LANGUAGE” (Ibid:59)

“SIX. THE TEXT NEED BE NEITHER THE STARTING POINT NOR THE GOAL OF A PRODUCTION. THERE MAY BE NO TEXT AT ALL”. (Ibid:60)

Schechner beskriver i sine *Six Axioms for Enviromental Theatre* en teaterbegivenhed som et sæt forbundne handlinger mellem publikum, performere, sensoriske stimuli, produktionsudstyr, teknikere, en eventuel tekst og en eventuel arkitektonisk indhegning. Han vil ophæve skellet mellem scene og sal og have teatret til at foregå ude i virkeligheden, ligesom han vil gøre op med den passive tilskuer, der kigger på og kigger i én retning. Han vil et samskabende, tværæstetisk teater, hvor produktionselementerne er ligestillede, og han vil have performere, ikke skuespillere. Schechner vil inkludere alle disse aspekter i sin definition af teater, og han mener det hjælper os i retning af at ophæve distinktionen mellem liv og kunst og skaber fællesskabsfølelse. Både Artaud, Grotowski og Schechner er hver især væsentlige rødder i det immersive rhizome. De gjorde, på hver deres måde, op med det konventionelle fjerdevægs-teater. Tager vi de tre ældre herrer med os en tur i Wunderland, så farer vi ikke vild, selvom landskabet har ændret sig over tid og meget nyt er vokset og bygget til.

Den immersive performanceoplevelse

Går vi frem i tiden og ser på, hvad vi i dag kalder en ”immersiv performanceoplevelse”, er teaterforskeren Josephine Machons bog; *Immersive Theatres, Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance* et oplagt sted at nedsænke sig. Machon indleder sin bog med at tilbyde sin læser at:

“Take a dip...

Remember what it is like to be immersed in water; to lie back slowly and put your head underwater in the bath. The muted sensation of being submerged in another medium, where the rules change because if you were to breathe as normal, your lungs would fill with water...”

Machon: 2013:xv

Gareth White er mindre poetisk end Machon, og udtrykker samtidig en usikkerhed omkring begrebet immersivt teater, når han i sin artikel *On Immersive Theatre* skriver: *"This article considers what might be implied in the term 'immersive theatre...'"* (White, 2012 p. 221). Machon beskriver en lignende uklarhed, men lander i en sikkerhed omkring at: *"... 'immersive theatre' is impossible to define as a genre, with fixed and determinate codes and conventions, because it is not one."* (Machon, 2013, p. XVI) Hun påpeger dog, at termen "immersive", der tidligere udelukkende blev brugt som et adjektiv, nu mere og mere anvendes til at antyde en genre (ibid. p. 21). Begge er enige om en række fælles træk, der kendetegner en immersiv performanceoplevelse, ligesom de også er enige om, at immersion skabes, når de æstetiske omgivelser omslutter deltagerne. Fælles træk for immersiv performance er, at der er givet slip på den fjerde vægs konventionelle adskillelse mellem scene og tilskuerrum. Her sætter tilskueren sig ikke ned på en stol og er passiv observant til forestillingen på scenen. Tilskuerne inddrages både kropsligt og mentalt i fiktionsrummet, og bliver sammen med performerne en del af værkets komposition. Derfor kan vi ikke længere bruge begrebet "tilskuer". I en immersiv performance deltager man som publikum og er inviteret helt ind i hjertet af oplevelsen, hvor man bliver medskabere af denne. Derfor er den immersive dramaturgi i konstant tilblivelse og forandring, og derfor er det også nødvendigt med et nyt begreb - publikumsdeltageren. Ofte omslutes publikumsdeltageren i forskelligartede naturmaterialer. Det kan f.eks. være skov, vand, uld, eller andre materialer og steder, der skaber rum til fordybelse. Synker vi dybere ned i den immersive oplevelse, ser White og Adam Alston forskelligt på denne¹. White mener, at det immersive værk har både et ydre og et indre. Som publikumsdeltager bevæger man sig i værkets indre, hvor værkets mening er at finde. White (2012) skriver endvidere (p. 228): *If the performance does not just surround us but occurs within us then we are part of it, and it ultimately becomes part of us at the moment of performance.* Alston (2016, p.9) mener derimod, at man som publikumsdeltager kan være adskilt fra værket og indlemmet i dette samtidig. Spørgsmålet er, om Alston og White taler om forskellige niveauer af immersiv nedsænkning? Machon mere end antyder forskellige niveauer af immersion, når hun deler den immersive performanceoplevelse op i tre kategorier, som hun siger alle immersive performances opererer i, eller imellem:

¹ Jeg skriver om Alston og Whites forskellige syn på den immersive oplevelse på side 3 i min opgave fra 2020 *An Immersive Inside Out* i faget Dramaturgisk forskning, men bygger her videre ved at inddrage og have hovedvægten på Machons tre kategorier.

1. *Immersion as absorption.* (publikumsdeltageren er her fuldt engageret med både koncentration og forestillingsevne.)
2. *Immersion as transportation.* (her er publikumsdeltageren, både fysisk og via sin forestillingsevne om-orienteret ind i en anden virkelighed med dennes egne regler.)
3. *Total immersion.* (kræver begge ovenstående elementer. Her kan publikumsdeltageren få en oplevelse af emotionel eller eksistentiel transformation.)

(Machon, 2013, p. 62-63)

Jeg deler Machons oplevelse af, at immersionens største transformative potentiale ligger i *total immersion*. Det er klart, at en immersiv performanceoplevelse ikke fra start til slut nedsænker publikumsdeltageren i *total immersion*, men i stedet puffer denne rundt mellem de tre niveauer.

Prolog til Wunderlands poetik

I de kommende underafsnit vil jeg belyse Wunderlands immersive poetik. Som nævnt tidligere, er Wunderlands poetik hovedsagelig deskriptiv, den er ikke nedskrevet, og meget af den er ej heller artikuleret. Poetik betyder i klassisk forstand ”læren om digtekunsten”, men i dramaturgisk kontekst bruges ordet nærmest synonymt med kunstsyn. Her taler vi om teatrets poetik, instruktørens poetik, prøvens poetik m.v. Der er altså et stykke vej fra det klassiske poetik-begreb til den måde, vi bruger begrebet i dramaturgisk sammenhæng i dag, dette ses bl.a. hos Rosendal Nielsen (2020, p. 19). Derfor er Thomas Rosendal Nielsens begrebslige og metodiske overvejelser omkring poetikbegrebet kærkomne ift. en undersøgelse af Wunderlands poetik. Han skriver i sin artikel *Poetologisk analyse – begrebslige og metodiske overvejelser*, at:

Poetik-begrebet cirkulerer som en del af vores dramaturgiske arbejdssprog, men jeg mener faktisk ikke, at de definitioner, som man fx kan finde i diverse leksika (poetik = læren om digtekunsten, poetik = dramateori, poetik = litteraturstudier), er dækkende og præcise nok for den måde, begrebet anvendes på i den dramaturgiske fagdiskurs.

(Rosendal Nielsen: 2020 p. 19)

Rosendal Nielsen beskriver også, at når dramaturger spørger til værkets poetik, mener vi noget andet end blot værkets betydning. I stedet spørger vi ifølge Rosendal Nielsen til:

”... værkets implicitte refleksion over, hvad kunsten skal og kan være. En poetik er – uanset om den er eksPLICIT formuleret i fx et manifest – et kunstnerisk program, der rækker ud over værket. En poetik sammenbinder bestemte forestillinger om, hvad den gode kunst er og skal, med forestillinger om den viden og teknik, der skal til for at skabe den.”

(Rosendal Nielsen, 2020 p.19)

Poetik-begrebet har rod i det græske ord *poiesis*, som betyder frembringelse. Den græske filosof Aristoteles sonderer i sin bog *Etikken*, mellem tre aktivitetsformer: episteme (videnskab), poiesis (frembringelse) og praxis (handling). (Rosendal Nielsen, 2020 p. 19) Rosendal Nielsen åbner poetikbegrebet op ved at redegøre for dette og følger redegørelsen op med nogle enkle ”grundspørgsmål”:

Poiesis er den form for viden-i-praksis, der knytter en håndværksmæssig kunnen eller ’kunst’, techne, til et bestemt formål, telos (se hertil Aristoteles 2000, s. 147ff, Fink 2012, s. 17f). At analysere en teaterpoetik kan på den baggrund siges at være det at svare på spørgsmålene om kunstens telos og techne: hvad er ifølge dette værk (eller denne dramatiker, denne kritiker, denne produktionsproces, denne prøvesituation, dette teater) god kunst, og hvordan skaber man den?
(Rosendal Nielsen, 2020 p. 19)

Rosendal beskriver videre, at han mener, vi både er forpligtede over for de betydninger, der ligger i poetikbegrebet, og at han tror, vi analytisk får mest ud af begrebet, hvis vi holder det både åbent samt præcist på nogle specifikke punkter. Disse er følgende (gengivet på denne og følgende side efter Rosendal Nielsen, 2020, p. 20-21):

1. Fastholdelse af en distinktion mellem præskriptive poetikker og deskriptive poetikker, med henblik på at kunne tematisere de pågældende poetikkers måde at fungere på i forskellige aspekter.

Her opfordres vi til at have en analytisk opmærksomhed på, hvorvidt vi har at gøre med en poetik, der har *karakter af deciderede regler, dogmer, principper, kvalitetskriterier osv., eller snarere markerer rutiner, sædvaner, mønstre, implicit viden, tendenser osv., der kan varieres, udvikles eller overskrides.*

2. Poetikbegrebet kan bruges om det kunstneriske program, uanset om dette nedskrevet eller ej.

Poetikbegrebet bruges ofte om det kunstneriske programskrift. Det være sig en håndbog, et manifest, et interview eller lignende. Lader vi poetikbegrebet betegne det kunstneriske program, tillader det os at se på og sammenligne poetikkerne i de kunstneriske praksisser, der ikke har en nedskreven refleksionsteori. De giver os mulighed for at analysere de kunstneriske praksisser, der overleverer deres implicitte og artikulerede viden f.eks. gennem produktions- og træningsformer.

3. Det kunstneriske program kan være ufuldstændigt, eller rumme en indre modsætning.

Frembringelsesprocesser bygger ofte på værdier og viden, som, kun sjældent er fuldstændig, transparent og konsistent. Både produktionsprocesser og institutioner rummer oftest mange deltagere og derved forskellige dagsordner, der mødes. Sådanne møder skaber spænding og inkonsistens, der som udgangspunktet ikke bør ansues som fejl. I stedet skaber det mange gange væsentlige dynamikker i tilblivelsesprocessen. Dynamikker der både kan være dramaturgisk frugtbare og analytisk relevante.

4. Poetikbegrebet kan dække kunstneriske programmer indenfor og på tværs af andre kunstarter.

Rosendal Nielsen vil have os til at gøre op med poetikbegrebet som et begreb, vi alene kan bruge til *dramateori* og *litteraturteori*. Bl.a. for at kunne bruge dette til at *tale om forestillingens, skuespilkunstens, produktionsprocessens, teaterprøvens mv. poetik, men også for at kunne diskutere og sammenligne på tværs af medier og discipliner.*

Rosendals hensigt med at markere åbningerne i poetikbegrebet er, at han mener, *den dramaturgiske analyse har brug for et poetikbegreb, der stimulerer vores analytiske sensibilitet og gør sammenligninger mulige mellem meget forskellige typer genstande inden for fagfeltet.*

Jeg vil nu undersøge, hvad god kunst er i følge Wunderland, og hvilken viden og teknik, der skal til for at skabe denne, ligesom jeg vil se på, hvad det er for værdier, der ligger til grund for Wunderlands arbejde. Min viden har jeg bl.a. forsøgt at tilgå via samtale med MAa. Jeg vil, via nedslag i samtalen, forsøge at synliggøre en immersiv tråd, som binder hele processen sammen, ligesom jeg vil underbygge og udbygge via dramaturgisk analyse, faglige refleksioner og teoretisk belysning af dét, samtalen åbner op for. Med andre ord tillader jeg mig, med stor respekt for MAa's egen stemme, at beskrive, analysere og placere Wunderlands poetik i form af arbejdsmetode, dramaturgi og kunstnerisk værdisæt i det immersive landskab.

MAA's kunstneriske, intuitive og praksisorienterede arbejdsmetode gør, at de forskellige dele af Wunderlands poetik flyder sammen - ligesom hos f.eks. Grotowski, som ikke var akademiker, men som eksperimenterede med liv og sjæl i langt højere grad, end han teoretiserede. I Wunderland flyder kunst og liv også i høj grad sammen - sammen med visioner, intuitive fornemmelser, teorier, fysiske rum og i høj grad også rummene mellem os, der er med i samskabelsen. I Wunderland arbejdes der ikke med klare narrativer, men med at vi skal sanse og fornemme. Jeg ønsker at fremstille Wunderlands arbejdsmetode så klart og fagligt som muligt – samt at videregive den meget intuitive "Wunderland-vibe" gennem samtalen med MAA. Der er mange tilbagevendende principper, som går igen i alt fra forskellige former for kropsterapi og til yoga, Chi-Gong, Noh, butoh, BMC, teaterantropologi osv. Min hensigt i dette speciale er ikke at forsøge at finde én sand og oprindelig kilde til Wunderlands metode. I stedet vil jeg lave nedslag steder, hvor jeg kan se at Wunderland henter særlig megen inspiration, for derved at belyse Wunderlands poetik og dennes transformative potentiale samt få et metodisk stærkt afsæt til at skabe min workshop.

Immersion som et affektivt og kropsfænomenologisk mellemrum og mødested

For at understøtte forståelsen af hvordan immersion påvirker os, er det interessant at se med et affekteoretisk og kropsfænomenologisk blik på denne. Jeg vil endvidere belyse, hvordan MAA's kunstneriske vision om at skabe immersive, før-sproglige og kropsligt forankrede mødesteder, er nært beslægtede med et både affekteoretisk og kropsfænomenologisk tankesæt. Min fremstilling bygger på et lignende afsnit i min opgave fra 2020 *An Immersive Inside Out* i faget Dramaturgisk forskning.

Blandt affektteoretikerne er der bred enighed om, at affekt opleves subjektivt og via kroppen (Vinther Sørensen, 2020, p.4). Derfor befinder vi os, ligesom når vi taler om den immersive oplevelse, i et flydende og bevægeligt rum - et "kroppens rum". Lisa Blackman beskriver dette således:

Rather than considering bodies as closed physiological and biological systems, bodies are open, participating in the flow or passage of affect, characterized more by reciprocity and coparticipation than boundary and constraint.

(Blackman, 2012 p. 2)

Brian Massumi skriver, at affekt opstår i forbindelse med begivenheder og er både følte og kropslige påvirkninger. Han beskriver også affekt som en form for om-orientering af kroppen, som

er relateret til begivenheder (Massumi, 2009 p.1-2) Frederik Tygstrup indkredser affekt som værende både kropslig, relationel, situationel og processuel (Tygstrup, 2013 p. 23). Tygstrup vil dog ikke, at vi skal se kropslighed som en metafor for subjektet, men derimod som: *en scene for de subjektiveringsprocesser, der finder sted i situationen* (ibid. p. 22). Tygstrup skriver videre at: *Når vi taler om affekt som en ydre virkelighed: som noget atmosfærisk, noget ambient, altså som noget man "er i" snarere end noget man "har", har vi for så vidt allerede investeret affekten med rumlige kendetegn.*

(ibid. p.24)

Med afsæt i disse kendetegn og inspireret af David Harveys *relationelle rum*, (ibid. p. 26) introducerer Tygstrup begrebet; *det affektive rum*. *Det affektive rum* betegner det, der hverken er blot objektivt (f.eks. metrisk målbart), eller absolut subjektivt (individuel erfaret/erkendt). I stedet beskriver Tygstrup *det affektive rum* som en slags "rest-kategori" der bl.a. indbefatter *erindringens rum*, *drømmens rum* og *fantasiens rum*. (ibid. p. 26) Vender vi tilbage til Machons tredeling af den immersive performanceoplevelse; *immersion as absorption*, *immersion as transportation* og *total immersion* (Machon: 2013 p. 62), kan de ikke direkte overføres til Tygstrups tre ovenstående rum, men i begge tredelinger er der tale om en form for trappe eller en bevægelse ned i nogle dybere lag. I *drømmens rum* godtager vi, ligesom i *immersion as transportation*, en om-orientering ind i en anden logik, end vi har i vores daglige liv. I *fantasiens rum* bliver vi skabende og evner at transformere via vores forestillingsevne. Her er der, for mig at se, et slægtskab mellem Tygstrups *fantasiens rum* og Machons *total immersion*. Ovenstående affektteoretiske forståelse af kroppen ligner desuden fænomenologen Merleau-Pontys idé om kropslighed som værende et dynamisk mellemrum eller skæringspunkt mellem en indre og ydre sfære (Merleau-Ponty, 1999 p. 22). Merleau-Pontys kropsfænomenologiske ærinde er at finde det nærvær, der ligger i menneskets umiddelbare kontakt med verden (Vinther Sørensen, 2020 p. 4). Han siger: *"sandheden bor ikke i det indre menneske, eller rettere, der findes ikke noget indre menneske, mennesket er i verden og det er i verden det erkender sig selv"* (Merleau-Ponty, 1999 p. 21). Merleau-Ponty mener, at fænomenologien:

"er en filosofi, for hvilken verden altid er "allerede givet" før refleksionen, som et uomgængeligt nærvær.... og det er samtidig en rapport om rum, tid og verden som "oplevede" størrelser. Den er et forsøg på direkte beskrivelse af vores oplevelse sådan som den er og helt uden hensyn til dens

psykologiske tilblivelse og til de årsagsforklaringer, som videnskabsmanden, historikeren eller sociologen måtte give den.”

(Merleau-Ponty, 1999 p. 16)

Merleau-Pontys ovenstående fænomenologiske skildring af verden ligner, for mig at se, nærmest MAa's søgen efter et nærvær, som hænger uløseligt sammen med hendes kunstneriske visioner. MAa er yderligere retningsbestemt i sin søgen - det skal være empatisk nærvær. Hun sagde i den walk & talk², jeg havde med hende i foråret 2020:

Det er før-sprogligt, eller et andet sted fra end sproget. Empatisk nærvær. Det er også bevidsthedsændrende at røre ved ting. Gennem lag i vores fysik, kommer vi i kontakt med forskellige bevidsthedstilstande. Og herfra kan vi bedre hjælpe os selv, men jeg har fat i noget af det. Bestemt ikke alt.

(Aakjær, 2020a)

For at vende tilbage til affektteorien, så ser Sarah Ahmed affekt som en kropslig om-orientering, og hun mener, at denne først sekundært bearbejdes mentalt. Ahmed sonderer ikke mellem affekt og emotion. Hun anser kropslige påvirkninger og mentale bearbejdningsprocesser som værende sammenflettede. (Ahmed, 2004 p. 6). Ahmed skriver endvidere, at: *“emotions are not simply located in the individual, but move between bodies”* (ibid. p. 10) og at *“Shared feelings are at stake, and seem to surround us, like a thickness in the air or an atmosphere”* (ibid. p. 10). Når affekten smitter, opstår der altså ifølge Ahmed en særlig intensitet i rummet, og via denne kan der opstå en oplevelse af samhørighed. Holder vi Ahmeds affektteoretiske om-orientering op mod MAa's tanker om eget arbejde, findes der også her resonans:

Hvis man arbejder med performere, der selv ved, hvad det her er, så kan de bringe folk et sted hen, uden at de siger noget om det. Når man selv er et sted i sig selv, så smitter det. Både ved at være i rum sammen, men i meget høj grad når man rører. Så jeg arbejder med smitte, på den gode måde... For mig er det helt essentielt, det kropsligt sanselige – det er indgangen til samhørighed.

(Aakjær, 2020a)

² I foråret 2020 lukkede DK ned, grundet corona. Mit feltstudie blev derfor at lave fænomenologiske walk & talks med frie scenekunstnere (bl.a. MAa), for derved at undersøge om der var en kobling mellem arbejdsmetoder og vilkår i feltet, samt scenekunstneres måde at navigere i coronakrisen. Selvom konteksten nu er en anden, er forårets walk & talk med MAa også relevant i denne sammenhæng.

Massumi påpeger i øvrigt, at begivenheder ikke påvirker alle kroppe ens. Hver har vi egne individuelle historier af tidligere affektive om-orienteringer, som præger måden nye oplevelser påvirker kroppen. (Massumi, 2009 p. 2) Derfor kræver det dramaturgisk sensibilitet og anerkendelse af et etisk ansvar, at skabe immersive performanceoplevelser, der går ind og påvirker publikumsdeltagernes affektive rum.

Konceptudvikling, serendipitet og samskabelse

MAa arbejder tydeligvis intuitivt og dermed også flydende. Dette viser sig allerede i konceptudviklingen, hvor hendes ideer opstår fra et førsprogligt sted. Hun oplever billeder i farver og stemninger. F.eks. beskriver hun, at ideen til forestillingen *Phoenix* 2014-2016) opstod som et billede:

Jeg så en phoenix fugl for mig og jeg vidste bare, det skulle være på en havn, eller i hvert fald ved vandet og så jeg vidste også at rejsen skulle gå igennem kroppen. Og så først senere, kommer tanker om, hvorfor det skulle være ved vandet. Altså vandets helende og transformative effekt, man rejser til og fra, osv.

(Aakjær, 2020b³)

MAa er samtidig åben for en høj grad af serendipitet, og hun samskaber allerede under konceptudviklingen. Hun beskriver dette i eksemplet med *Phoenix*:

Jeg havde ikke en klar fornemmelse af dramaturgi, men så snakkede jeg med Sara Vilado – det var i øvrigt tilfældigt, at hun kom til at være med i forestillingen allerede i Aarhus, men da jeg mødtes med hende i Italien, for at snakke om den italienske del af forestillingen, fortalte hun, at hun læste om alkymi og så vidste jeg bare med det samme, at dét skal være strukturen. Ikke at det blev sagt eller vist i forestillingen, men vi brugte det rigtig meget.

(Aakjær, 2020b)

³ Denne walk & talk havde samme flydende og fænomenologiske form, som den første og jeg brugte den i første omgang, til at spore mig ind på mit specialeemne.

Sara Vilado er performer, hun og MAa mødtes for første gang dén dag i Italien. Sara Vilado skulle være med i den italienske opsætning af *Phoenix*, men samarbejdet blev, som beskrevet, udvidet til også at indeholde den danske del af opsætningen. Chakrasystemet var en velkendt del af den europæiske alkymisme i middelalderen (Mediyoga 2018 p.6)⁴, og det brugte Wunderland også i *Phoenix*. Jeg vender tilbage til chakrasystemet senere i specialet.

I Wunderland arbejdes der altid med nogle undersøgelsesspørgsmål. Disse opstår undervejs i konceptudviklingen, og MAa ved egentlig ikke helt hvornår, men de er med til at udvikle processen i en mere refleksiv og struktureret retning. MAa fortæller også om, hvordan udviklingen af hvert enkelt projekt er længe undervejs. Hun siger:

Vi starter i hvert fald et halvt år inden med at fodre vores bevidsthed og selvfølgelig underbevidsthed med en hel masse information. Ikke nødvendigvis med noget der bliver synligt, men alligevel bliver en form for underliggende strøm – ja, der kan man godt mærke, at jeg kommer fra det fysiske teater, for jeg holder meget af, at der ikke bliver forklaret.

(Aakjær, 2020b)

MAa fortæller i øvrigt, at hendes hjerte ligger i den meget frie konceptudvikling, men hun har arbejdet med en slags rammefortælling helt fra starten i de to historiske forestillinger *Orms Rejse* (2017) og *Spådommen om Høje Stene* (2019). I THIG tages der igen udgangspunkt i en friere konceptudvikling, og der kommer ikke til at være en decideret rammefortælling. I skabelsen af min workshop, kommer jeg til at arbejde ud fra de undersøgelsesspørgsmål, som allerede er formuleret til THIG. Jeg vil holde mig åben for en høj grad af serendipitet og forsøge at lade al den akademiske viden, jeg har med mig i specialeprocessen, blive flydende og ”Wunderlandsk”, så den kan virke som inspiration og retning på strømmen, mere end som en stram manual.

Æstetik, respekt, tid og kærlighed

Frem til og med Wunderlands forestilling *Sommerfugleeffekter* (2009) – som i øvrigt var Wunderlands første rejseforestilling – lavede performerne selv scenografien, men det blev for omfattende. Siden da har Sigrød Astrup stået i spidsen for den visuelle del af Wunderlands arbejde. Sigrød Astrup kender Wunderlands æstetik, den har hun og MAa udviklet sammen. Ligesom de

⁴ Bogen hedder Chakrasystemet. Forlaget hedder Mediyoga, men der er ikke opgivet en forfatter og Det Kgl. Bibliotek, kunne ikke hjælpe.

tilbagevendende performere klæder nye performere på til arbejdet i Wunderland, så klæder Sigrid Astrup scenografi – og kostumeholdet på til opgaverne via samskabelse. Dog er der også på den visuelle side af produktionerne tale om samskabelse, og også her er tiden en rød tråd i arbejdet. For Sigrid Astrup er det vigtigt, at der lægges meget tid og kærlighed i udformningen. På samme måde som MAa ikke er vant til at sætte så mange ord på sit arbejde med performerne, så har hun heller ikke haft udtalte krav til Sigrid Astrups arbejdsmetode. Hun siger:

Det her med udformningen af noget med stor omhu, tid og kærlighed betyder meget i forhold til den oplevelse, man får. Det er noget, som Sigrid siger, men det er faktisk noget som har været sindssygt vigtigt for mig fra start af. Jeg har bare ikke formuleret det selv, men jeg kan mærke, når jeg oplever nogle ting hos andre, hvor det ikke er der, så føler jeg mig kastet rundt med. Der er et eller andet om den måde, der bliver taget hånd om i den visuelle del, der kan gøre, at jeg glider igennem det på en helt anden måde, selvom at jeg bliver udfordret maks.

(Aakjær, 2020b)

MAa beskriver også vigtigheden af at have respekt for materialerne, som altid tilstræbes at være organiske, samt for stedet. På Wunderlands lydside findes den samme røde tråd af grundighed og indføling, som ses hos performerne og i det visuelle udtryk. Den del, som ikke er live, er ofte enten optagede vokaler eller kunstnerisk forarbejdet reallyd ofte taget fra områderne, hvor forestillingen spilles.

I arbejdet med Wunderlands æstetik, ligger der altså et underlæggende ønske om en høj grad af empatisk nærvær, fordybelse og respekt for rum og materialer, for derved at skabe og videregive rum til fordybelse.

De fire nedenstående fotos er fra *Phoenix* og er taget fra Wunderlands hjemmeside.



Foto 1-3 (<https://wunderland.dk/da/phoenix-copenhagen-edition/>)

Foto 2 (<https://wunderland.dk/da/phoenix-rekjavik-edition/nggallery/page/1>)

Arbejdet med performerne – at bære en stemning

I Wunderland spiller performerne ikke roller, men MAa beskriver i stedet deres funktion som:

”en form for forlængelse af det rum, den atmosfære som de arbejder med og i, en slags energimæssige facilitatorer. Det kræver en ekstrem dygtighed i netop det her med at overføre stemninger og bære en stemning. Ligesom det kræver indføling med publikumsdeltagerne.”

(Aakjær, 2020b)

I Wunderland er performerens ærinde at være stærkt til stede og derved formidle kropsligt forankret nærvær. MAa beskriver derfor også, at hun i sit kunstneriske arbejde med performerne trækker på en meget sanselig og fysisk tilgang til tingene. Den har hun tilegnet sig gennem sin uddannelse som både butohdanser og som fysisk skuespiller og performer. Det er svært for MAa at sige, hvad der kommer hvorfra, fordi hun har samlet en bunke af erfaringer, men hun er ikke i tvivl om, at hendes møde med butoh som nittenårig har betydet meget, og hun uddyber med følgende: *Når man danser butoh, skifter man bevidsthedstilstand, altså det er jo dét, jeg har holdt fast i og interesserer mig mest for* (Aakjær, 2020b). MAa fortæller, at man i butoh arbejder med *image work*, hvor man som danser forestiller sig, at der er noget uden for en eller inden i en, som bevæger en. Arbejdet med forestillingsevnen og kontakten til kroppen via denne, er altså helt centrale elementer i dansen, ligesom det er i Wunderlands arbejde. MAa har med andre ord altid arbejdet med en *om-orientering* via arbejdet med krop og forestillingsevne. MAa selv kalder den kontakt butohdansen skaber, som en kontakt til både *understrømmen* og *overstrømmen*. ”Understrøm” og ”overstrøm” er MAa’s selvopfundne udtryk, og hun er ikke vant med at udtrykke deres betydning med ord, men udtrykker det alligevel meget klart:

*De her begreber er stadig ikke helt klare for mig selv, de er mere fornemmelser, men **understrømmen** kan jeg bedst beskrive som vores underbevidste viden og fornemmelser. Der, hvor der er en underliggende drømmeagtig logik og hvor kropsfornemmelser råder. Et sted af livfuldhed og dunkle forståelser af sammenhæng.*

(Aakjær, 2020b)

MAa forklarer videre, at forskellen på overstrøm og understrøm for hende svarer til det, man oplever i kroppen, hvis man går i chakrasystemet. Understrøm er de nederste chakraer og overstrøm de øverste. Hun siger videre:

Overstrømmen er måske det man, hvis man snakker spirituelt, kalder ”højere selv”⁵? men det er mere end det, noget fælles bevidst. En lys fornemmelse af en større sammenhæng. Det et transcendent sted, som et bjerg, hvor vi kan træde op og overskue helheden, hæve os over vores lille liv og fornemme en større helhed. Et sted af ro, overskud og overblik”.

(Aakjær, 2020b)

Kort fortalt, så stammer ideen om chakrasystemet fra yogasystemet og mere specifikt fra de indiske hatha-yogatekster, ca. 1500-500 f.Kr. Jeg kommer nærmere ind på chakrasystemet senere, da jeg gør brug af dette i udviklingen af min workshop. Skal man overføre *overstrøm* og *understrøm* til chakrasystemet, så er Mette, for mig at se, oppe i *third eye chakra/pinealchakraet* og *crown chakra* når hun taler om ”overstrømmen” og nede i de fem underlæggende chakraer, når hun taler om ”understrømmen”:

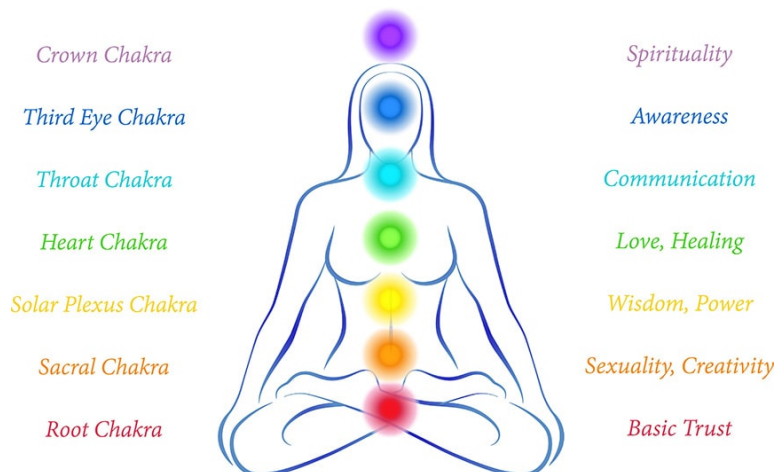


Illustration fra: <https://annanordica.dk/blog/chakraarmbaand-kom-godt-i-gang-med-staerk-chakrahealing>

Arbejdet med Wunderlands performere handler tydeligvis en hel del om energiarbejde. De forskellige teknikker til at ændre og udvide bevidstheden minder dog om dem, som man bruger i

⁵ Udtrykket ”højere selv” kommer fra psykosyntesen, der er en terapiform, der har en spirituel tilgang til mennesket. (<https://da.wikipedia.org/wiki/Psykosyntese>)

meditation, yoga og kropsterapeutisk energiarbejde. Her er Mettes metode bl.a. beslægtet med Grotowskis sene arbejde, der som tidligere nævnt, ikke er skrevet så meget om, men også med Butoh. MAa beskriver videre vigtigheden af at træne sansningen af hele rummet samtidig via at slippe det fokuserede blik. Hun beskriver det som *en slags sensitivitetstræning* (Aakjær, 2020b). Det bruger hun meget i arbejdet med performerne, når de begynder på at skabe forestillingerne. Dette arbejde starter også altid med en fælles morgentræning. Videre beskriver MAa, hvordan arbejdet med øjnene er helt grundlæggende i træningen, ligesom arbejdet med rygsøjlen også er det, da det er her hele vores centralnervesystem er rodfæstet.

Efter MAa opdagede butohdansen, fandt hun videre ind i arbejdet med Body-Mind Centering (BMC). BMC er kort fortalt en metode, der bygger på forståelsen af, at krop og sind er indbyrdes forbundne og også ligeværdige udtryk for menneskelig eksistens. Den er baseret på anatomiske, fysiologiske og psykologiske principper. I BMC arbejder man helt konkret med at kontakte dele af ens anatomi - nyrerne, lymfesystemet osv. Her går man både fysisk og videnskabeligt til værks, men arbejdet med forestillingsevne og perception er også helt centralt. BMC anvendes af dansere, yogier, terapeuter og andre, der arbejder med krop-sind forbindelse og kreativitet.

MAa beskriver desuden, hvordan dét at have tid til sansningen af stedet er en vigtig del af den indledende prøveproces og lidt om hvilke metodiske greb, hun bruger i den del af arbejdet:

”Ligegyldigt om vi arbejder på en havn eller i naturen, bruger vi rigtig meget tid på at lære området at kende, og vi gør det igennem alle mulige forskellige rammer. Tidligere brugte vi tegninger og sådan nogle små kort. Senere har jeg brugt meget ord på sten, fordi jeg synes det var fedt at holde de der sten i hånden og have den taktilitet med. Men så har jeg også andre ting med, som over, under, rytme, farver – ja, alle mulige måder og gå igennem et landskab på eller lægge sig i et landskab på. Det er den måde at udforske på, jeg arbejder med i mange år.”

(Aakjær, 2020b)

Tid er altså centralt for Wunderlands metode. Vil man formidle nærvær og immersiv fordybelse, så kræver det tid, nærvær og fordybelse. Det kræver også en sanselig og undersøgende opmærksomhed på den ikke-menneskelige tingsverden.

I min workshop påtænker jeg at inddrage elementer fra både butoh og BMC, men som en underlægning. Ligesom der ikke i Wunderlands værker indgår åbenlys dansetræning, kommer jeg heller ikke til at bruge den fysiske træning åbenlyst i min workshop. Jeg gør arbejdet med

understrøm og *overstrøm* lidt mere konkret ved at tænke chakrasystemet ind i workshoppen på samme underlæggende måde som Butoh og BMC. De forskellige chakraer er nemlig også koblet til forskellige sanser, og den viden kan bruges metodisk til at få deltagerne forskellige steder hen i dem selv via sanseindtryk.

Overgivelsesdramaturgi

Wunderland skaber ofte oplevelser, man som publikumsdeltager bevæger sig rundt i på egen hånd, dog oftest sammen med andre, der er på deres egne ”rejser”, og man er også altid guidet på forskellig vis. Man møder performere på sin vej, og nogle gange er man desuden guidet via hovedtelefoner - dette var tilfældet i Wunderlands immersive vandringsforestilling Phoenix 2014-2016). På billedet herunder, fra Wunderlands hjemmeside, ses en publikumsdeltager, der i begyndelsen af forestillingen ligger alene og med lukkede øjne i en jolle, mens han i hovedtelefonerne har et digt og et lydlandskab, skabt af reallyde fra området.



<https://wunderland.dk/da/phoenix/>

MAa fortæller, at hun har en stor kærlighed til det at man går helt alene gennem oplevelsen, og at hun i lang tid ikke havde tænkt sig nogensinde at skulle gøre noget andet. Hun beskriver det som en vej til at få en dybere oplevelse, fordi man som publikumsdeltager får ro til at være i rum med sig

selv og ikke skal bruge energi på at interagere og på at blive iagttaget. Senere blev MAa alligevel nysgerrig på arbejdet med grupper og på at skabe oplevelser, hvor man mødes på tværs af samfundslag og kropskulturer og via arbejdet med kroppen får følelsen af at være på rejse sammen og blive en samskabende klan. Nysgerrigheden hos hende opstod via en følelse af, at empatien mennesker imellem godt kunne bruge lidt hjælp. MAa's overbevisning er, at de immersive oplevelser tilbyder os at mødes i et rum, hvor vores forskellige holdninger er mindre vigtige, og hvor det fælles tredje kommer i forgrunden, og forbindelsen mellem mennesker, men også mellem mennesker og natur, forstærkes. Fælles for alle værkerne er, at Wunderland arbejder helt bevidst med en slags "immersiv overgivelsesdramaturgi". MAa beskriver denne med et eksempel fra *Spådommen om Høje Stene*, som er én af de forestillinger, hvor publikumsdeltagerne "rejser" sammen i grupper. Efter de i plenum er blevet præsenteret for rammefortællingen og guidet ind i skoven af en performer, bliver de, ligesom i Phoenix, bedt om at lægge sig ned. I *Spådommen om Høje Stene* skal de lægge sig på kapper i skovbunden og kigge op i trækroneerne. Mens de ligger ned, synger en performer en stille sang på lange, dybe toner. MAa siger: *Jeg ønsker at de skal falde ind i oplevelsen, skal overgive sig - ja, det er også derfor deres blikke er oppe i træerne og ikke på hinanden.* (Aakjær, 2020b). Billedet er mit eget, taget efter vi havde lagt kapper ud til publikumsdeltagerne. Senere skal publikumsdeltagerne iføre sig kapperne.



Der er et tydeligt link mellem det introverte og stille og overgivelsen i begyndelsen af oplevelserne. For at overgivelsen skal lykkes, har vi som publikumsdeltagere brug for at være i et afspændt rum med os selv.

Butoh og Body-Mind Centering som understrømme

Butoh er en avant-garde dans, der blev udviklet af en gruppe dansere i Japan i 1950-60'erne, efter 2. verdenskrig. Dels som reaktion på Amerikanernes bombning af Hiroshima og dels som en mere generel protest mod vestlig materialisme. I centrum af udviklingen af butoh dansen, var Tatsumi Hijikata og Kazuo Ohno. I butoh er arbejdet med indre billeder et helt centralt redskab i genereringen af bevægelse og samtidigt lægges der vægt på dansens transformative effekt. Ofte har man i butoh fokus på død, marginalitet og natur. Butoh er også en hybrid danseform, der forbinder fysiske og åndelige kulturer fra hele verden og den kan danses af unge, såvel som aldrende kroppe (Fraleigh, 2010 p. 11). Sondra Fraleigh, professor emeritus i dans på State University of New York, har skrevet om hvordan butoh dansens terapeutiske potentiale, er baseret på shamanistisk alkymi. Ikke som overnaturligt, eller paranormalt, men som kroppens helt reelle evne til helbredelse via dans og bevægelse. Fraleigh beskriver endvidere butoh-dansens *Ma*:

Ma, the space between, is the global connective tissue of butoh, allowing the permeable passage of images in butoh alchemy. Moving through ma, butoh-ka awaken self-reflexive moments in themselves and their audiences. Ma is not merely a perceptual and spatial concept; it is also an expansive state of mind. The mind that has been freed from thought can dwell in-between, not looking back with regret or forward in anticipation. A calm mind is free from the need to judge. Ugliness and beauty are let be, as perceptual and impermanent.
(Fraleigh, 2010 p. 6)

Fraleigh skriver også, at danseterapeuter som oftest ikke kalder sig selv "shamaner", da de ikke betragter sig selv som medier mellem denne og en anden verden, men snarere anvender dans som en måde at helbrede, ligesom shamaner ofte gør. Ifølge Fraleigh, så kan Butoh noget særligt ift. andre danseformer:

Shamans—also known as shape-shifters—are healers first and foremost; dance and repetitive movement (such as shaking, stamping, leaping, and whirling) are part of their seemingly

miraculous means toward healing. As shamanist, butoh uses movement to pass between conscious and unconscious life, finally distilling this in various forms of dance and theater. This might be said of other kinds of dance as well, but butoh methods cultivate this passage in-between in unique ways, one of which is called ma in Japanese, as we mentioned in the introduction and explore throughout the text.

(Fraleigh, 2010 p. 12)

Når jeg folder en flig af butoh dansens understrømme ud, er det ikke fordi Wunderlands forestillinger og værker, handler om at få publikumsdeltagerne til at danse butoh, men for at trække en forhåbentlig tydelig tråd fra butoh og til Wunderlands poetik. Herunder både til arbejdet med krop og bevidsthedstilstande helt i fokus og til ønsket om at ville genfinde en balance – indefra og ud. En balance, hvori vi ikke bekrieger og dømmer hinanden, men har et blødt blik på verden.

Body-Mind Centering (BMC) er en metode til at arbejde med bevægelse og bevidsthed. Den er baseret på et tankesæt, der ligestiller krop og sind og anser disse som indbyrdes forbundne og ligeværdige udtryk for menneskelig eksistens. BMC er udviklet af Bonnie Bainbridge Cohen, som allerede tilbage i 1973 grundlagde School for Body-Mind Centering. (Bainbridge Cohen, 1997 p. 1) I BMC fusioneres vestens viden om anatomi og fysiologi med østens filosofi, samt vores oplevelser af bevægelse i praksis:

Though we use the Western anatomical terminology and mapping, we are adding meaning to these terms through our experience. When we are talking about blood or lymph or any physical substances, we are not only talking about substances but about states of consciousness and processes inherent within them. We are relating our experiences to these maps, but the maps are not the experience.

(Bainbridge Cohen, 1997 p.2)

Videre understøtter Cohen vigtigheden af vores kropslige og mentale oplevelser i arbejdet med BMC:

In BMC we are the material, our bodies and minds the medium of our exploration. The research is experiential as is the material. We are each the study, the student, the teacher. Out of this research, we are developing an empirical science -- observing, contrasting, corroborating, and recording our

experiences of embodying all of the body systems and the stages of human development.

(Bainbridge Cohen, 1997 p.2)

BMC er stadig under udvikling og er i virkeligheden et ret omfattende studie af både den kognitive og oplevelsesbaserede læring om kroppens systemer – det være sig skelet, muskler, ledbånd, organer, hud, nerver, væsker, vejrtrækning, stemme osv, men også om psykofysisk integration, samt sanser og dynamikken i vores perception og udviklingen af denne. Et væsentligt aspekt i BMC er også erfaringen af og opmærksomheden på relationen mellem den mindste grad af fysisk aktivitet og den største. Cohen beskriver relationen således:

It is a continual dialogue between awareness and action -- becoming aware of the relationships that exist throughout our body/mind and acting from that awareness.

(Bainbridge Cohen, 1997 p.1)

Denne relativt korte sætning, rummer essensen af BMC, men faktisk også af Wunderlands immersive poetik – og den kunne ligeledes have være en beskrivelse af, hvordan vi oplever verden ud fra et balanceret chakrasystem. Jeg håber at få formidlet denne kobling i specialet meningsfuldt, mere derom senere. Det er dog en umulig opgave at redegøre kort for det omfattende studie af både den kognitive og oplevelsesbaserede læring om kroppens systemer og den psykofysisk integration, samt dynamikken i vores perception og udviklingen af denne. BMC skal derudover i høj grad også erfares med kroppen og det er også mest den erfarede form, vi i Wunderland kaster os ud i, når vi skaber THIG. Ingen af os er eksperter, men vi har hjælp udefra i form af en uges workshop med Estlandske Mari Maggi⁶, som er certificeret BMC-lærer. Denne uges undervisning er startskuddet til prologerne i november. I ugerne efter arbejder vi videre sammen med vores frivillige feedbackpartnere. Dog har nogle af os været på et par korte online workshops med Mari Maggi og også arbejdet i skoven.

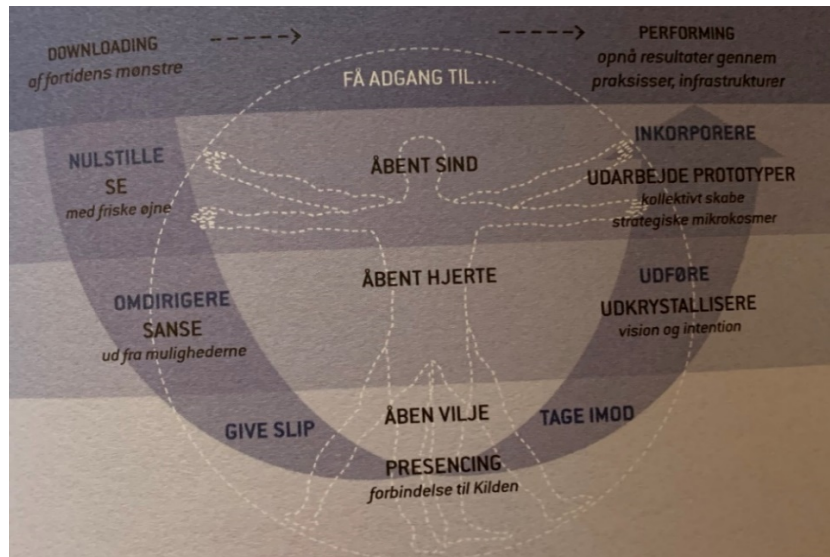
Teori U og chakrasystemet som dramaturgiske hjælpere

Teori U⁷ er en ledelsesteori, udviklet af Otto Scharmer. Den adskiller sig fra mere traditionelle metoder og teorier om ledelse og management, da den indeholder stor inspiration fra spiritualitet, meditation og kærlighed. Otto Scharmer vil have os til at opleve og sanse verden, sådan som den er

⁶ <https://eadmt.com/profile/mari-maggi>

⁷ Beskrivelsen af Teori U, ligger tæt op ad beskrivelsen af samme teori i min tidligere opgave i dramaturgisk forskning.

uden forudindtagede antagelser. Scharmer beskriver en tilstand af udvidet nærvær, vi kan skabe forbindelse til via en forskydning af det sted, vi ser fra. For at denne forskydning skal lykkes, må vi helt slippe erfaringer og årsagsforklaringer. Vi skal i stedet se verden, *sådan som den er i nuet* (Vinther Sørensen, 2020 p. 6). Scharmer vil, ligesom Merleau-Ponty, have os til at genfinde det nærvær, der ligger i menneskets umiddelbare kontakt til verden. Nærmere bestemt, vil han have os på tur i U’et:



(Scharmer, 2017 p. 87)

Scharmers tur i U-et handler allerførst om at stoppe vores vanemæssige **downloading** af tidligere erfaringer for at *nulstille* og *se* med friske øjne (Scharmer, 2017 p.84). *Derefter kan vi via sansning komme dybere i U-et, ned i affektbetonede lag, og her bliver vi i stand til at agere ud fra hjertets indre viden. Via sansningen bevæger vi os fra at være passivt indordnede og til at være aktivt deltagende* (Vinther Sørensen, 2020 p. 7). Den aktive deltagelse giver os, ifølge Scharmer, en følelse af at være en del af en helhed. Samme stadie kalder Scharmer også for *omdirigering* - det ligner til forveksling Massumis fremstilling af en *om-orientering* af kroppen. *Bunden af U’et, kalder Scharmer for presencing, her blander han ordene sensing (sansning) og presence (nærvær i nuet).* (Vinther Sørensen, 2020 p. 7) Presencing beskriver Scharmer som ”*det at knytte forbindelse til kilden for den optimale fremtidige mulighed og bringe den ind i det nuværende øjeblik*” (Scharmer, 2017 p. 197). Når vi er nået ned i bunden af U’et, har vi åbnet hjertet, viljen og sindet og kan være, handle og skabe ud fra denne åbenhed og med den åbenhed, bevæge os op gennem U’et igen. Scharmer har konkrete øvelser til, hvordan man skaber en U-proces, men de er umiddelbart mere oplagte til coaching end til Wunderland. Teori U er dog en rigtig fin underlæggende

inspirationskilde, som kan fungere godt i samspil med BMC, Butoh og chakradramaturgien, ift. min workshop. Teori U er især god til at beskrive, *at* vi kommer på en bevidsthedsudvidende rejse ned i U'et. Med chakrasystemet bliver det i højere grad muligt også at beskrive et kropsligt forankret *hvorfor*, og et *hvordan* vi kommer på en rejse, der i bedste fald bliver transformativ – derudover er chakrasystemet i tråd med MAa's begreber *overstrøm* og *understrøm*. Samtidig handler chakraarbejdet, ligesom Teori U gør, om at skabe balance, øget nærvær og forbindelse – og som tidligere beskrevet, er ønsket om at ville gøde det empatisk nærvær og derved balancere og hjælpe en vigtig del af Wunderlands DNA.

Som tidligere nævnt stammer ideen om chakrasystemet fra yogasystemet, mere specifikt fra de indiske hatha-yogatekster fra 1500-500 f.Kr. Ordet chakra er sanskrit og betyder hjul. Det henviser til de forskellige områder/chakraer i kroppen, hvor energien bevæger sig cirkulært, som et hjul (Schneider, 2019 p.21-22). Det hedder et hjul fordi chakraet set fra forsiden ligner et roterende hjul med eger. Chakraets udmunding sidder på forsiden og spidsen er hæftet på rygsøjlen. Dog vender kronechakraets udmunding opad fra toppen af hovedet og rodchakraets udmunding ligger også lodret, men udmundingen vender her nedad. Vores nervetråde kan vi betragte som chakraernes fysiske arme. Når vi er i balance, fysisk og mentalt, er der flow i vores chakraer, hjulene drejer. Vi kan også påvirke dette flow på forskellig vis via fysiske, mentale og åndelige øvelser og derved opnå en højere grad af fysisk, mentalt, emotionel og åndelig balance. Balancen handler overordnet set om forbindelse mellem krop og sind og mellem det bevidste og det ubevidste. Chakraerne er forbundne, som stemmerne i et korværk - hvis den dybeste altstemme er falsk eller ude af takt, ryger hele værkets balance (Chakrasystemet. S.l: Mediyoga, 2018 p. 7). Man kan tilegne sig uendelig megen viden om chakrasystemet og dets historie – og trække tråde til, hvordan den viden bruges i dag i yoga, akupunktur, danseterapi osv. Jeg forholder mig her til en lillebitte del af den yogiske tradition for at bruge denne som et dramaturgisk redskab og også vise, hvordan Wunderland trækker på den samme "kilde".

De syv chakraer vi bruger mest i den vestlige verden vises herunder:



Illustration fra: <http://wisemovement.be/2016/06/02/solhilsnen-maerk-livsenergien/>

På tegningen kobles de enkelte chakraer til forskellige sanser og elementer, og dén viden er værd at tage med ind i en dramaturgisk sammenhæng. Dog er det ret forenklet - man kan f.eks. ikke sige, at det eneste chakra, der er forbundet til vores følelser, er harachakraet. Tegningen er til gengæld god som inspiration til, hvordan vi kan aktivere publikumsdeltagerne forskellige chakraer. Jeg vil nu se lidt nærmere på de forskellige chakraer, dog går jeg ikke i dybden med dem alle.

Traditionelt er rodchakraet udgangspunktet i hele vores energisystem. ((Chakrasystemet. S.l: Mediyoga, 2018 p.9) Det er koblet til jorden, til overlevelse og er forbundet med følelsen af ret til at være i verden, som dem vi er og med tryghed ift. at få dækket vores allermest basale behov. Vil vi sætte dette chakrahjul i højere omdrejninger, kan vi arbejde fysisk med området og de områder, det er energikilde til (bl.a. vores fødder, ben og binyrer), samt kontakte det via vores forestillingsevne. Vi kan også arbejde med jord, knogler og lugtesans. Det fungerer på samme måde med alle de seks nederste chakraer (dem som er i kroppen). Vil vi sætte chakrahjulene i større omdrejninger, kan vi både arbejde indefra og ud, samt udefra og ind. Vi kan mere præcist både bruge sansestimuli og bevægelse, men også forestillingsevnen som redskab.

Er der en god balance i rodchakraet, oplever vi at have både fysisk styrke, livskraft og selvtillid. Samtidig er rodchakraet vores ”center for samhørighed” – det er herfra, vi kan føle forbindelse med alt levende på jorden. Får vi oplevelsen af at være truet på vores eksistens, stagnerer energien i vores rodchakra, det kan resultere i, at vi føler os usikre og utrygge. Ubalancer i de forskellige chakraer, kan i øvrigt også resultere i fysiske skavanker. Vores kroppe er derfor, i den optik, en slags kort over vores levede liv. (<http://healerblivfri.dk/Healingens%20virke/chakra.htm>).

Går vi op til det næste chakra, harachakraet, så har dette at gøre med lyst, følelser, spontanitet, livsglæde og seksualitet. Er chakraet blokeret, har man svært ved at give slip og flyde med, man har behov for at være i kontrol. Dette chakra forsyner bl.a. nedre tarme, underliv og bækkenområde med energi (ibid.). Som billedet viser, kan vi desuden arbejde med vand, smagssans og muskler. Solarplexus er center for emotioner som jalousi, afvisning og angst, men også forelskelse, livskraft og betinget kærlighed. Det er samtidig her, vi kommer på opgave med at bearbejde egne og andres følelser og også herfra vi danner vores intuitive indtryk, når vi møder et nyt menneske. Chakraet giver energi til bl.a. nyrer, galdeblære og lever. Vi kan også arbejde med ild, synet og energiintensitet.

Vi er nu nået op til hjertechakraet. Det er bindeleddet mellem de tre nederste chakraer (underbevidstheden) og de tre øverste (bevidstheden). Det er også chakraet for både ubetinget kærlighed, taknemmelighed, tilgivelse, samt sorg og lidelse. Ligesom rodchakraet er center for samhørighed, er hjertechakraet det også, blot i en anden form, der er mere linket til vores bevidsthed og til kærlighed. Hjertechakraet forsyner bl.a. hjerte, åndedrætsorganer, skuldre, arme, hænder og kredsløb med energi. Elementet er luft, og vi kan arbejde med berøring og hud.

Halschakraet er ”kommunikationscenter”. Det har både at gøre med vores evne til at lytte og formulere os klart. Ubalanceret gør det os vævende, i tvivl og også dårlige til at forstå beskeder. Chakraet forsyner bl.a. spiserør, luftrør, nakkehvirvler og mund med energi. Her kan vi, naturligt nok, arbejde med lyd.

Pinealchakraet (det tredje øje) er forbundet med både vores intelligens, intuition, forestillingsevne og fornemmelse af retning i livet. Det er samtidig centret, der forbinder vores sanser og den fysiske verden med den spirituelle. Er centret i ubalance, kan vi føle os depressive, få svært ved at tage beslutninger og vi kan også have nedsat koncentrationsevne og manglende jordforbindelse.

Chakraet energiforsyner bl.a. lillehjernen, intelligens, indlæringsevne og ansigt.

Kronechakraet er centret for sammenhæng og reflekterer de seks andre chakraers tilstand og udvikling. Det er det eneste chakra, som ikke lagrer erfaringer, og vi har derfor ikke noget, vi behøver at bearbejde i kronechakraet. Det er vores spirituelle chakra, og her vi kommer i kontakt med ”det højere selv” (ibid.).

Om lidt vil jeg tage min læser med ind i Wunderlands performanceinstallation *Horse Inside Out* (<https://wunderland.dk/da/horse-inside-out/>). Med derind, har jeg Teori U, for at belyse, hvordan vi som publikumsdeltagere i installationen, tilbyder en rejse ned i U'et. Efterfølgende vil jeg også se på oplevelsen ud fra chakrasystemet, for derved at tydeliggøre, hvordan Wunderlands dramaturgi i værket giver mulighed for, at vi som publikumsdeltagere får aktiveret de forskellige hjul i vores chakrasystem. Dette flow i de forskellige chakraer, kan anskues som en forklaringsmodel til at forstå, hvorfor den immersive oplevelse i installationen, giver os mulighed for at komme ned i tilstanden som Machon kalder *total immersion*. Jeg har valgt, at værket skal have plads i mit speciale, selvom jeg, som tidligere nævnt, i faget Dramaturgisk forskning, skrev om selvsamme værk, dog uden brug af chakrasystemet. Mit valg begrundes jeg med at Wunderlands kropsfænomenologiske overgivelsesdramaturgi/det afspændte rum er ekstremt stærk og komprimeret i *Horse Inside Out*. Jeg vil også, for en god ordens skyld nævne, at jeg ikke var ansat på produktionen af *Horse Inside Out*, hvorfor min oplevelse af værket udelukkende er beskrevet fra min egen oplevelse som publikumsdeltager.

Horse Inside Out spillede på ARoS kunstmuseum fra d. 15. januar – 16. februar 2020. Den turnerer nu videre på kunstmuseer i Island og Finland. Parallelt med afviklingen af *Horse Inside Out*, arbejdes der på et forskningsprogram i perception og virkelighedsopfattelse. Forskningen udføres af universiteter i de tre lande, herunder: Interacting Minds Centre, AU, Aarhus⁸. Forskningsdelen handler om, at man som publikumsdeltager i den 15 minutter lange performanceinstallation, bevæger sig direkte videre ind i en udstilling på museet, og herefter bliver man interviewet af forskere om oplevelsen af *Horse Inside Out*, samt den efterfølgende udstilling. Hensigten med forskningen er bl.a. at undersøge, om den immersive oplevelse ændrer publikums perception i oplevelsen af den efterfølgende kunstudstilling (Vinther Sørensen, 2020 p. 1-2). Jeg kommer dog ikke til at gå ind i oplevelsen af udstillingen, her vil jeg alene fokusere på oplevelsen i installationen og dennes transformative potentiale. Allerførst vil jeg dele Wunderlands undersøgelsesspørgsmål til arbejdet med performanceinstallationen:

“We ask: How can a space with sound, interactive poetry, bodily and sensorial inputs affect the audience experience of themselves and reality? How can engaging all our senses in one installation affect how we view the rest of a gallery’s exhibitions? How can the moment open us, so we become

⁸ <https://interactingminds.au.dk/>

bigger than ourselves? The meeting with sensorial art gives access to other layers of consciousness as we know it from dreams, weird associations, visions, words, that can make our hearts beat without really knowing why.”

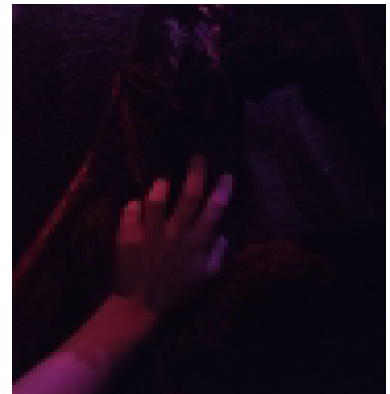
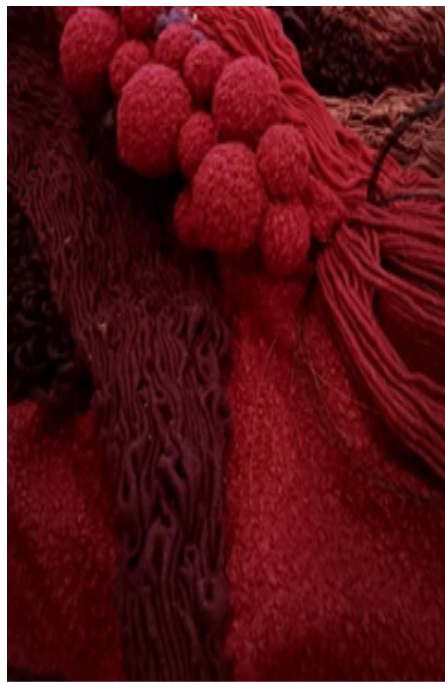
Projektbeskrivelse, vedlagt som bilag 1.

MAa beskriver tilmed hvordan Wunderland har valgt hesten for ”dens vilde kraft, dens evne til at løbe og reagere øjeblikkeligt. Den skifter fra blid græsning til sparkende galopperende udladninger. Det er pludseligt og kraftfuldt” (<https://teaternyheder.dk>) Citatet rummer nærmest essensen af Wunderlands samlede dramaturgi – altid vekslende fra blid overgivelse og kraftfulde energiudladninger – og også Cohens tidligere nævnte citat omkring *continual dialogue between awareness and action* (Bainbridge Cohen, 1997 p.1). *Horse Inside Out* er også en 15 minutters ”Wunderland- Maggi-terning”. Nu til min oplevelse i hestens indre:

Jeg vil nu bruge min egen oplevelse som empiri og forholde mig analytisk til, hvad jeg oplevede under Horse Inside Out. Da jeg kun har min egen oplevelse at gå ud fra, er det selvfølgelig nævneværdigt, at denne er subjektiv, og når jeg sætter denne ind i Teori U, ville et andet menneskes oplevelse af performanceinstallationen måske afføde nogle længere ”stop på andre stationer i U-rejsen”. Min oplevelse var, som tidligere nævnt, en immersiv oplevelse, og så var det også en tur ned i U’et, hvor jeg ikke kun smed sko og strømper, men hvor også analyseapparatet smeltede gradvist, i takt med at sanserne tog over... Nu til oplevelsen:

Jeg skal alene ind installationen. Den ligner et hjerte, eller i hvert fald et organ. Allerførst beder installationen/organet mig om at lægge mine hænder på den og trække vejret dybt sammen med den. Det dybe, fælles åndedræt giver mig en følelse af nærvær og forbindelse til installationen. Forbindelsen forstærkes også af at stå stille og være i fysisk kontakt. Der er noget moderligt over den store runde ting, der tager over og roligt fortæller mig hvad jeg skal. Jeg kommer til at huske hvordan jeg som barn, søgte tryghed i stalden. Her stod jeg med hænder og kind liggende på min morfars gamle jerseyko. Dét at jeg kommer i tanker om min barndoms ”mor-ko”, ville vi med et hurtigt blik, kunne kalde downloading, hvis vi taler ”Sharmersk”, men det kommer et andet sted fra. Jeg er i det rum Tygstrup kalder det affektive rum, det er min krops erindring, der er på spil. Jeg sprang altså downloading over og gik direkte ind i at flyde mellem se med friske øjne og sanse ud fra mulighederne.

Stemmen beder mig nu om at krybe ind i installationen. Der er dunkelt, uldent og rødligt. Jeg ligger blødt og bliver til en start ved at have fokus på mit åndedræt, jeg er endnu ikke i giv slip. Det trange, mørke og varme rum føles som en tryk hule. Jeg tænker undervejs at der er noget fostertilstand over at være inde i det røde mørke og jeg kan med mine bare fødder mærke den bløde uld. Mørket og alle de forskellige røde farver og former rundt om mig, giver mig ekstra meget lyst til også at "se" med fingrene, så det gør jeg. Der dufter svagt a la skov, jord og varm krop. Udefinerbart, men alligevel arketypisk. Mørket og dét at jeg er alene, hjælper mig hen imod giv slip. Jeg føler ikke, jeg skal være på en bestemt måde, og der er ikke noget jeg skal forstå. Jeg er i en tilstand af nysgerrig og afslappet tryghed.



Lydkulissen imiterer en galop-rytme og noget, der minder om en slags forvredne vrinsk og måske noget vand. Stemmen siger kun det mest nødvendige, hvilket forstærker min nærmest meditative væren. Efter jeg har været i "hesten" i hvad der føles som nogle minutter, beder dens stemme mig om at finde og tage kappe og maske på. Der er også et spejl, så jeg kan se mig selv med masken.



Dernæst bliver jeg bedt om at finde vej ind i det næste kammer, og derinde møder jeg en performer, som har samme slags kostume og maske på. Vi er samme slags væsner, kostumerne forbinder os, og det ordløse forstærker det kropslige nærvær. Indledningsvis er vi i nogle bevægelser, der minder om en hests galop, samme rytme, som når man sidder på en hest. Det gulvnære, berøringen og galoppen, gør det både meget intimt, dyrisk og sanseligt. Hvem der leder, og hvem der følger, flyder mere og mere sammen og galoppen flyder også ud og bliver en meget gulvnær kontakt-improvisation. Her vil jeg vove den påstand, at jeg kommer i en tilstand af presencing. I hvert fald var *shared feelings at stake*, som Ahmed førnævnt beskriver det. Jeg mærker en stærk forbindelse til det her andet væsen og har en følelse af at modtage og dele noget fint, stærkt og vigtigt. Følelsen af en stærkere forbundethed til mig selv, til naturen, til andre mennesker, bliver hængende. Jeg bliver sendt tilbage i det første rum og videre ud af installationen med følelsen af at være i zen og forbundet til alting og alle tider. Om den stærke følelse af forbundethed var en Scharmersk forbindelse til kilden/den udvidede intelligens og derved også kom indefra og ud, eller om den alene var aktiveret af de arketyperiske sensoriske indtryk, vil jeg ikke forsøge at redegøre mere akademisk for. Min bevidsthed føltes dog både udvidet og ændret immersivt i oplevelsen, at jeg havde følelsen af at være i en cirkulær bevægelse, eller et meditativt feedbackloop. Da jeg stod udenfor installationen og fandt mit overtøj, kom performeren, Molly Nyeland (som jeg havde mødt en enkelt gang tidligere) ud fra installationen og gav mig et spontant og hjerteligt kram. Om vi havde haft en lige stærk oplevelse, ved jeg ikke, men vi havde delt noget fint. (Vinther Sørensen, 2020 p. 8-10)

Jeg var bestemt i det som Machon (2013) kalder *total immersion*, og der var i den grad også det som Ahmed (2004) kalder *shared feelings at stake*. Jeg bevarede følelsen af forbundethed og kraft længe efter oplevelsen. Det hele lyder stærkt og vældig intimt, men vender vi tilbage til chakrasystemet, har vi som publikumsdeltagere, også allerede inden for de første få minutter af oplevelsen, fået aktiveret de fem underste chakraer, det som Mette kalder *understrømmen*. Vi har duftet jord og ild, lyttet til lyden af vand, og vi har været i fysisk berøring med installationen og samtidig fået vores åndedræt dybt ned i kroppen, så også dét har været langt nede gennem chakraerne. Vi har fået skubbet de forskellige chakra-hjul i gang i det område, som MAa kalder for *understrømmen* og bagefter, inde i det andet kammer, har vi fået masseret hjulene endnu mere i gang via den cirkulære galop og kropskontakten med væsenet af samme slags som os selv. Her forstærkes forbundetheden altså også via kostumerne, der hjælper til med at give oplevelsen af at være de her væsener af samme art. Hvor vi i det første kammer er mest i højre side af de forskellige chakraer: jord, lugtesans, ild, synssans og luft og berøringssans, så får vi venstre side med ind i rum nr. to: knogler, muskler energiintensitet og hud. I Wunderlands dramaturgi, som er vældig komprimeret og tydelig i *Horse Inside Out*, er der ikke blot gang i vandreforestillinger rundt i de ydre landsskaber, men i mindst lige så høj grad i de indre. I Wunderlands dramaturgi er der altid skift mellem introvert stilhed og bevægelse. Vi skal have tid til at smage, lytte, dufte og mærke, men muskler og knogler kommer også altid i bevægelse og vi kommer op i energiintensitet også rent fysisk. Det er klart, at min oplevelse af at være i installationen er subjektiv. Jeg har arbejdet med heste og for mig, er en hests galoprytme, noget der minder om kraftfuldhed, ordløs kommunikation og samhørighed med et meget sanseligt væsen. Jeg er heller ikke utryg ved hverken heste, kontaktimprovisation, eller immersion, men *Horse Inside Out* er en dyb og intim oplevelse og vi er temmelig langt fra de fleste menneskers hverdags-jeg, når vi bevæger os rytmisk og på alle fire sammen med et fremmed menneske. Det kræver en høj grad af sensibilitet hos performeren, men også åbenhed og mod hos publikumsdeltagerne. Dog er vi som publikumsdeltagere taget dramaturgisk hånd om, og den blide og afspændende immersion, er startet, allerede inden vi kravler ind i installationen. Som også titlen *Horse Inside Out*, indikerer, arbejdes der rigtig meget indefra og ud. Jeg vil afslutte afsnittet med en lille dugfrisk krølle omkring *Horse Inside Out*, og dens transformative effekt. Den spiller i Finland i skrivende stund, og jeg vil dele Wunderlands/(MAa's) facebookopslag fra i formiddags:



Yesterday evening when I was walking home in the dark a young man SHOUTED after me. I SHOUTED back that I do not understand Finnish. He replied: HORSE INSIDE OUT

CHANGED MY LIFE !! ✨ Wauw! All the hours of work of many people in our great team really matters! ❤️

(<https://www.facebook.com/wunderland.dk> d.1-10-2021)

Spådommen om høje stene

Spådommen om Høje Stene (2019) var, som tidligere nævnt en vandreforestilling, som tog udgangspunkt i et aktuelt (gen)fund af skibssætningen; Høj Stene fra den yngre jernalder. Forestillingen spillede i Præsteskov, nær den rigtige skibssætning, som ligger ved landsbyen Vejrsløv i Favrskov Kommune. Forestillingen var en bestillingsopgave fra Favrskov kommune og havde til formål at lade publikum genopdage en bid dansk og nordisk kulturarv, som de færreste kender, nemlig skibssætningen. Eftersom jeg var ansat på produktionen, indtager jeg ikke publikumsdeltagerperspektiv på forestillingen. Som titlen på forestillingen indikerer, var der en spådom i spil. Denne havde rod i den nordiske mytologi og nærmere bestemt i Vølvens Spådom, der rummer både jordens skabelse og Ragnarok, men Vølvens Spådom var også en bagvedliggende dramaturgi. Dog kunne man, hvis man kender Vølvens Spådom, godt finde elementer af denne i forestillingen. Selvom den historiske ramme spændte Wunderland ud i noget, der var mindre abstrakt end mange af Wunderlands tidligere forestillinger og værker, var hensigten stadig, at publikumsdeltagerne skulle opleve gennem deres sanser, og der var ikke en klar kronologisk fortælling i forestillingen. I stedet ønskede Wunderland, at publikumsdeltagerne skulle have en sanselig oplevelse af den tidlige jernalder – en oplevelse som kunne skabe forbindelse og samhørighed. Forestillingen blev indledt af en performer (Bo Stendell Larsen), som kom frem i skovbrynet med sætningen: *"Der er gået hul på det væv af poesi, som binder alle levende væsener og tider sammen..."* Herefter blev deltagerne guidet gennem en portal og ind i skoven, hvor de skulle lægge sig på kapper i skovbunden.



Fotos fra <https://wunderland.dk/da/spadommen-om-hoje-stene/nggallery/page/2>

De fire kappefarver, blev bestemmende for, hvilken af de fire ruter rundt i skoven, man som publikumsdeltager skulle på – og altså hvilke oplevelser man fik undervejs. På hver rute guidede en ”flokfører” 12-15 publikumsdeltagere rundt i ca 1,5 time, hvor de også mødte andre performere og andre flokke undervejs. Derudover var der forskellige hytter og stationer rundt i skoven, hvoraf fire af disse havde stationære performere. Selvom oplevelsen for hver enkel publikumsdeltager, varede 1,5 time, var der alt i alt, produceret ca 4 timers oplevelser. Ude på ruterne skulle flokkene sammen løse forskellige opgaver, samle vævet af poesi. Der skulle krybes rundt i skovbunden for at følge en tråd, der løb under de visne blade, og der skulle klatres, løftes, sanses og også samarbejdes, f.eks. for at hente en pakke i et højt træ. Publikumsdeltagerne vævede også på vævet rundt om verdenstræet Yggdrasil (<https://www.odinsklinge.dk>), som var én af forestillingens mange implicitte referencer til den nordiske mytologi. En fin detalje, ift. samhørigheden, og dét med at binde tider sammen, var, at allerede testpublikumsdeltagerne begyndte at væve rundt om træet. Derfor blev vævet mere og mere tæt, for hver forestilling - dét væv, der bandt tiderne sammen. Publikumsdeltagerne vævede på det samme net, som dem der havde vævet før, og den der kom efter. Som det første af nedenstående fotos indikerer, skulle man ved Yggdrasil ikke udelukkende væve, men også bare sidde rundt om træet. Andre oplevelser handlede mere om kun at være. Under et andet træ, var opgaven hos holdfører/performer Sigrid Moses at stå helt stille og lytte til pippende fugleunger oppe i træet. Eksemplet med fugleungerne viser, at Moses havde haft tid til selv at sanse og lytte og også brugte naturen i ren form. Da ungerne fløj fra reden, blev den del selvfølgelig pillet ud igen. Et andet sted på samme rute, blev publikumsdeltagerne bedt om at ”fodre” en skræmt med larvelignende nedfald fra birketræerne. Der var noget rituelt over at skulle give noget af naturen til naturen og samtidig en refleksion af, hvordan vi som mennesker, hele tiden ændrer og rykker rundt

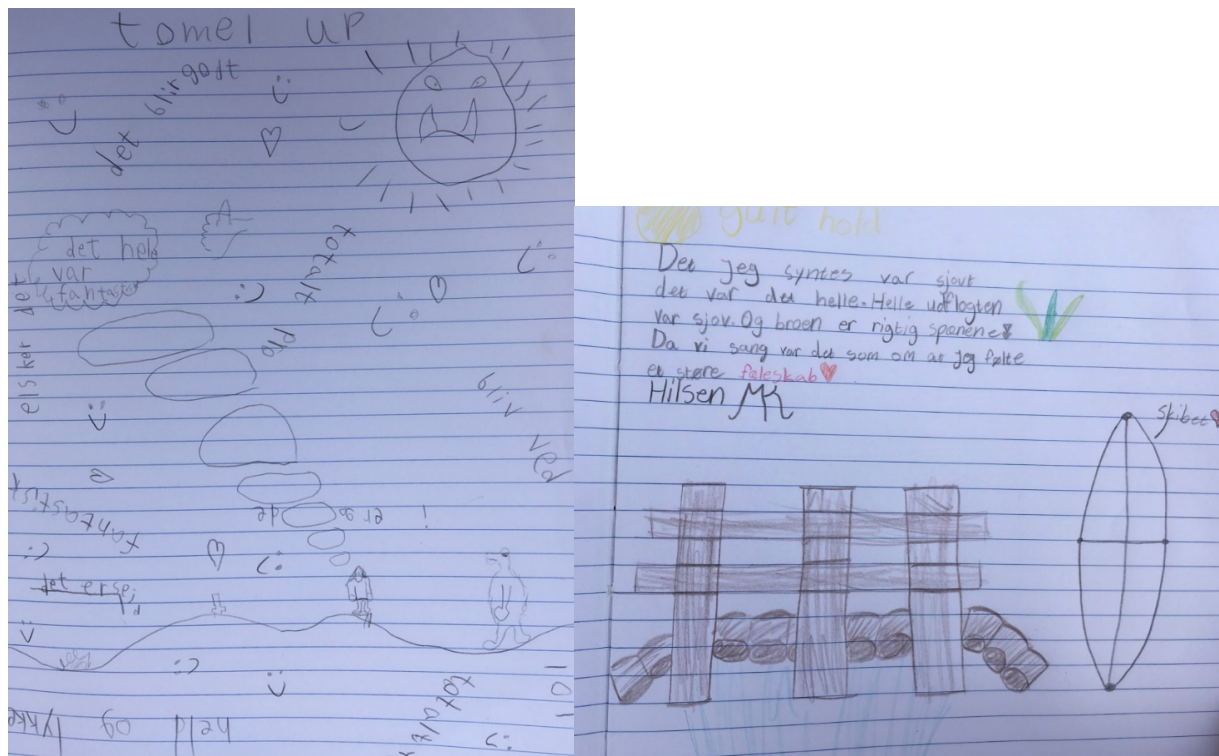
på naturen. Næste af nedenstående fotos, viser Wunderlands udgave af skibssætningen. Rundt om denne, samledes alle fire grupper og sang sammen.



Fotos fra <https://wunderland.dk/da/spadommen-om-hoje-stene/nggallery/page/2>

Målgruppen for Wunderlands forestillinger er i øvrigt oftest unge og voksne, men i de to historiske forestillinger *Orms rejse* og *Spådommen om Høje Stene*, har den været fra 10 år og opefter.

Til testvisningerne havde vi børnene til at tegne og skrive responser til os bagefter. Herunder et par fotos af disse. Den første er nærmest tegnet og skrevet som Wunderlands dramaturgi på turen rundt i skoven. Man skal se fra alle retninger - op, ned og rundt på papiret - som i skoven.



Egne fotos fra Wunderlands testpublikumsbøger.

Testvisninger er en væsentlig del af Wunderlands arbejdsmetode. Til *Spådommen om Høje Stene* havde vi 23 testvisninger og omkring 1000 testpublikumsdeltagere. Disse lå mellem d. 12 april og d. 24 maj 2019. Efter hver visning indsamlede vi feedback fra de børn, unge og voksne, som havde været med på dagens tur. På den måde er Wunderlands testpublikum medskabende, allerede ret tidligt i prøveforløbet. Helt præcist, havde vi testpublikumsdeltagere med til visninger, allerede 1,5 uge inde i prøveforløbet. Selvom der foregår en masse dramaturgiske overvejelser i det kunstneriske team og på produktionen alene, så er disse testvisninger og den dertilhørende feedback vigtig. Det er nødvendigt at se, hvordan det man skaber, fungerer i praksis, når praksis er interaktiv. Vi kan have en forestilling om, hvordan en gruppe på 13 mennesker reagerer på at skulle balancere på våde træstammer ude i mosen, men vi ved ikke reelt, om der på hver tur, vil være ca. syv, der ikke vil med derud, hvis vi ikke har testet det. Vi kan også tro at selvfølgelig finder testpublikumsdeltagerne ud af at samarbejde omkring at hente en pakke ned fra et træ, hvor de, hvis det skal lykkes, gør klogest i at samarbejde og få den letteste i flokken løftet op efter pakken, men vi ved det ikke, før det er prøvet af. Der er alle de her ting, omkring hvorvidt hensigter nogenlunde matcher, hvad der rent faktisk sker i praksis, men derudover handler de efterfølgende samtaler med testpublikumsdeltagerne også om at finde ud af, hvordan de oplever turene. Hvad synes de fungerede, hvad fungerede ikke og hvordan var det? Følte de sig som klaner, der sammen skulle

lappe vævet af poesi, eller var det bare nogle underlige opgaver, de skulle lave rundt i skoven, uden rigtigt at forstå hvorfor? Fik de en følelse af, at der havde levet mennesker i området i den tidlige jernalder, som havde lyttet til den samme å, duftet den samme skovbund osv. Hvad fik de med derfra? Hvilken stemning, sad de med efterfølgende? Har de idéer vi kan bruge til at gøre forestillingen bedre? Vi havde rigtig mange skoleklasser med til testvisningerne, men selve historieundervisningen i sin klassiske form med tidslinjer osv. lod vi lærerne om. Meget tog vi med os på produktionen, fra de mange testvisninger – og dét som vi tager med til THIG, er erkendelsen af, at de voksne testpublikumsdeltagere især har behov for ikke at blive kastet ud i de spæde kunstneriske eksperimenter. Den ufærdige struktur, blev lovlig ”flippet” for dem, de havde forventet en mere klassisk historieformidling. THIG har ikke den historiske rammesætning tilfælles med *Spådommen om Høje Stene*, men vi arbejder igen ude i skoven og vi samarbejder igen med lokalsamfundene – også omkring testvisninger. Derfra kom idéen med at lave en færdig workshop, som skulle fungere som en slags blid introduktion til Wunderlands arbejdsmetode og til projektet, så også bonden på Samsø, der aldrig før har været til en interaktiv teateroplevelse - og da slet ikke en ufærdig én af slagsen – kan være med, fra begyndelsen. Vi vil nemlig gerne, at vores testpublikumsdeltagere og herved også de lokalsamfund, vi kommer ud og bliver en del af for en periode, kommer til at føle ejerskab og glæde ved, at være en del af projektet Vi spiste også aftensmad med de lokale fra landsbyen en gang om ugen i prøveperioden.

Ligesom Vølvens Spådom var en bagvedliggende dramaturgi i *Spådommen om Høje Stene*, var ledelsesteoretikeren Otto Scharmers Teori U det også. Ikke som en kronologisk formel, performerne skulle skabe oplevelserne efter, men som en inspirationskilde. Wunderland arbejder flydende, og ingen inspirationskilde eller teori bliver til en fast formel, som følges kronologisk. Vølvens Spådom var dog en mere brugt inspirationskilde, end Teori U i forestillingen. Jeg hørte ingen af performerne tale om udviklingen af deres ture, ud fra stationer i U’et, men til gengæld arbejdede de energimæssigt med deres ”karakterer”, ud fra de nordiske guder m.fl. Jeg sætter karakterer i kursiv, fordi de ikke spillede hver deres nordiske gud, eller ånd, men lånte noget af vibe’n og adfærden fra disse. Hver performer havde altså én af guder og ånder, som deres energi/deres karakter var inspireret af. Bo Stendell Larsen, der tog imod publikum i lysningen, havde en karakter, som var stærkt inspireret af Odin (<https://denstoredanske.lex.dk/Odin>), asernes konge. MAa, man mødte dybt inde i en næsten ufremkommelig mose, var inspireret af vætter (<https://religion.wikia.org>) – de er naturens ånder og hjælpere. Dem brugte performerne en del. De tænkte i og formulerede overvejelser omkring hvordan deres ”mytologiske hjælpere” ville reagere.

F.eks. kan jeg huske vi talte om, at Sigrid Moses, hvis ”mytologiske hjælper” var Loke (<https://mytologi.lex.dk/Loke>), som er den nordiske mytologis onde trickster, skulle have nogle skift i tempo og energi, der gjorde hende uberegnelig – og hun skulle både skulle være drillende, men også ubehagelig. Dog var det ikke sådan, at var man på ruten, hvor Sigrid Moses, var flokfører, så var turen fyldt med ondskab, mens at man på ruten med Christian Rossil, hvis ”mytologiske hjælper”, var Balder (https://denstoredanske.lex.dk/Balder_-_i_nordisk_mytologi), lysets gud, så var alt blødt og uden farer. Man kan på sin vis sige, at Teori U, lå i narrativet, der blev formuleret i skovbrynet - nemlig at der var ”gået hul på det væv af poesi, som bandt alle levende væsener og tider sammen”. Forestillingen handlede om at genvinde balancen, ikke kun hos den enkelte, men en slags større kollektiv balance. En balance, der rakte både ind i nuet, ud over nuet og som vi kunne genvinde via den aktive deltagelse, sansning og nærvær. Dog var forestillingens dramaturgi, langt fra en organiseret U-rejse, hvor stationerne kom i rækkefølge, men hvor børnetegningen, man kan anskue fra alle retninger, minder mere om ruterne i skoven. *Spådommen om Høje Stene* var en helt anderledes oplevelse, end *Horse Inside Out*, da forestillingen havde en historisk rammesætning og et narrativ, omkring at man som de her klaner, bestemt at kappefarver, skulle hjælpes ad med at genfinde poesien og derved jordens balance. Det var samtidig barnets (og de voksnes indre børns) umiddelbare leg og undersøgelse af naturen, som var i forgrunden – og det ekstroverte og samhørighedsskabende i, at arbejde sammen som en klan. Taler vi chakrasystem, så blev der i langt højere grad, arbejdet oppe i de chakraer, der er forbundet med bevidstheden i *Spådommen om Høje Stene*, end der blev gjort i *Horse Inside Out* – og derved også i nogle lag, der ikke på samme måde, som i *Horse Inside Out*, lagde op til at publikumsdeltagerne oplevede lange stræk i *total immersion*. THIG kommer til at minde om både *Spådommen om Høje Stene* og *Horse Inside Out*. Den kommer til at have det samme ekstra stærke fokus på at opleve med kroppen, som *Horse Inside Out* – og den kommer til at foregå i skoven og med skoven som medskaber, ligesom *Spådommen om Høje Stene*. Publikumsdeltagerne i THIG får også gennem oplevelsen valget om hvorvidt de vil gå alene eller i sammen med andre. Der bliver altså en større mulighed for også at få mere introverte oplevelser, end der var i *Spådommen om Høje Stene*, men også for at få en tempofyldt klan-oplevelse.

”Danish Immersion”

Wunderlands poetik tegner sig også på baggrund af et dansk landskab af immersiv scenekunst, hvorfor jeg herunder vil lave et par nedslag i dette. Herved vil jeg belyse nogle strømninger i landskabet og samtidig placere Wunderland i dette. Overordnet set kalder det ”danske” immersive

scenekunsthelt på et blødt blik. (Jeg sætter ”danske” i kursiv, fordi feltet er fyldt med internationale samarbejder.) Navne som Sisters Hope (<https://sistershope.dk>), Cantabile 2 (<https://www.cantabile2.dk>), Carte Blanche (<https://www.cblanche.dk>), Secret Hotel (<http://www.secrethotel.dk>) og selvfølgelig også Wunderland arbejder med at skabe samhørighed via en relativt blød immersion. Her arbejdes med at skabe tillid til immersionen, og den samlede dramaturgi virker som oftest mere afbalancerende, end den vækker ubehag. SIGNAs (<https://signa.dk>) udtryk er derimod meget mere rå, og deres tilgang viser at den immersive nedsænkning ikke behøver at være blid og blød, men også kan være brutal og voldsom. Et nedslag hos SIGNA kunne bestemt være en interessant vinkel at se immersionen i, når vi kommer fra Wunderlands meget blide dramaturgi. Jeg har dog valgt at se nærmere på Carte Blanche og Secret Hotel, hos hvem det umiddelbart kræver et mere nuanceret blik at se de poetologiske forskelle mellem dem og Wunderland. Jeg har tidligere i specialet kaldt Wunderlands dramaturgi for en overgivelsesdramaturgi, og jeg vil i dette afsnit belyse, hvordan Carte Blanche arbejder med en opdagelsesdramaturgi og Secret Hotel med en økodramaturgi.

Hos Carte Blanche er der både hvidt kort til leg og undren og der er også altid lys – selv i det mørke. Forestillingerne retter sig mod både børn og voksne. Carte Blanche var egnsteater i Viborg fra 2004 til i 2020, men teatret lever på forskellig vis videre, og en del af det, Carte Blanche har på plakaten i 2021-2022, er en turne med forestillingen *I al evighed*. Sara Topsøe-Jensen er kunstnerisk leder af Carte Blanche og Sarah John er kunstnerisk partner. Gennemgående for Carte Blanches forestillinger er, at de er immersive, interaktive, og at de alle stiller spørgsmål. Spørgsmål til os selv og til den verden, vi bevæger os i. Spørgsmålene, Carte Blanches stiller, er dog ikke kun til publikum, men ligesom Wunderland, arbejder Carte Blanche ud fra undersøgelsesspørgsmål, når de genererer materiale. På deres hjemmeside skriver de: ”Teatret arbejder med ”det at stille spørgsmål” som et redskab for den kunstneriske undersøgelse. Hvordan giver vi form til de spørgsmål, der driver os?” (<https://www.cblanche.dk/om-carte-blanche>). *I al evighed* er en undersøgelse af menneskets magt og afmagt. Forestillingen spilles i kirkerum, der understøtter skabelsen af rum til de store og dybe tanker og den tager udgangspunkt i K. E. Løgstrups nok mest berømte citat fra ”Den etiske fordring” (Løgstrup, 1956). Det begynder sådan her: ”Den enkelte har aldrig med et andet menneske at gøre, uden at han holder noget af dets liv i sin hånd...” Hos Carte Blanche er ordene i beskrivelsen af forestillingen drejet så fint til et ”vi”: ”... at vi alle holder hinandens liv i hænderne (<https://www.cblanche.dk/i-al-evighed>).” I *I al evighed* stilles spørgsmål

omkring hvordan vi holder lidt af hinandens liv i vores hænder? Og hvad det er vi har mistet, som vi til alle tider har haft, og som har bundet os sammen som folk? (<http://www.teateravisen.dk>) Mon det er ”vævet af poesi”, Carte Blanche leder efter? I hvert fald er der et tydeligt værdimæssigt slægtskab mellem Carte Blanche og Wunderland – nemlig overbevisningen om, at vi kan (gen)finde noget tabt via kunsten, at denne kan vække empati og forbundethed. I sin anmeldelse af *I al evighed* skriver Morten Hede, at spørgsmålene Carte Blanche stiller i forestillingen:

” kunne lyde som en reklame fra Folkekirken – hvilket det måske også er i kraft af dens nære samarbejde med den folkekirkelige skoletjeneste KK44. Ikke desto mindre tager forestillingen fat om nogle grundlæggende, eksistentielle spørgsmål, som så langt fra hører kristendommen til, men som blot hører til menneskelivet. 'I al evighed' er derfor meget mere ”folke” end ”kirke”. ”

Morten Hede, Teateravisen, 25-10-2019⁹

Carte Blanche skriver selv på deres hjemmeside, at de med *I al evighed*, vil ”skabe en forestilling, der giver publikum mulighed for at blive klogere på sig selv og hinanden.”

(<https://www.cblanche.dk/i-al-evighed>) Carte Blanche tør stille både de små og de store spørgsmål, og skaber altid sansemættede og sansemættende forestillinger. Der er ofte sand og papir, vand og stof, lyde og billeder i forestillingerne og dramaturgien er simultan - publikums oplevelser afhænger derfor af, hvor i rummet, de befinder sig. Carte Blanche har turdet at kalde det, de vil og brænder for, for en ”mission” og den er tydeligvis fænomenologisk. Selv skriver de på hjemmesiden at denne er:

- ”- At fornemme og afdække mønstre i fænomener omkring os, og udtrykke disse æstetisk*
- At være et demokratisk og samfundsrelevant redskab, gennem:*
- At facilitere kollektive undersøgelser af eksistentielle spørgsmål sammen med publikum via en poetisk, æstetisk og nysgerrig tilgang.*
- At udvide det nuværende scenekunstabegreb, herunder samarbejder med andre kultur- og vidensaktører, på arenaer uden for teatersalen, og gennem nedbrydelse af skellet mellem professionelle aktører og almindelige borgere i den kunstneriske undersøgelse*
- At henvende sig til både børn og voksne gennem kunsten...”*

⁹ <http://www.teateravisen.dk/kirke-tro-og-eksistens-i-performanceklaeder.html>

”- At skabe forbindelse mellem publikums personlige Her og Nu og den størst mulige kontekst; Tid og Rum gennem en æstetisk og til tider abstrakt tilgang

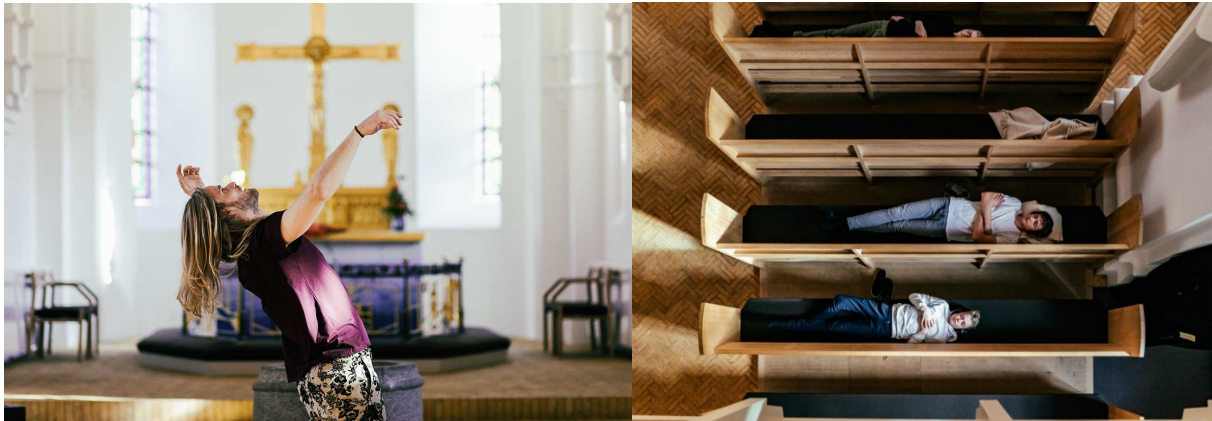
- At arbejde med og udvikle interaktive scenekunstformer, hvor publikum er helt centrale deltagende medaktører og dialogpartnere... ”

”- At skabe rum til en konstant dialog mellem værk og medskabere.”¹⁰

(<https://www.cblanche.dk/wp-content/uploads/2016/03/vision-og-mission-for-Carte-Blanche-2016.pdf>)

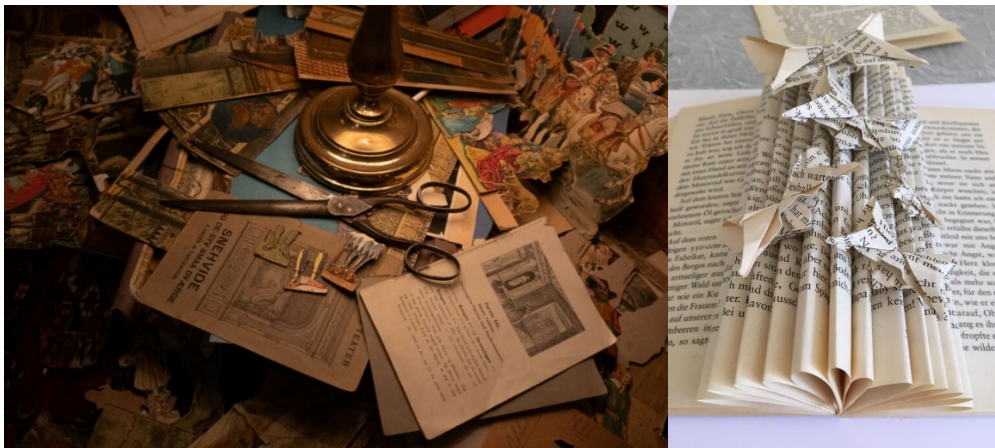
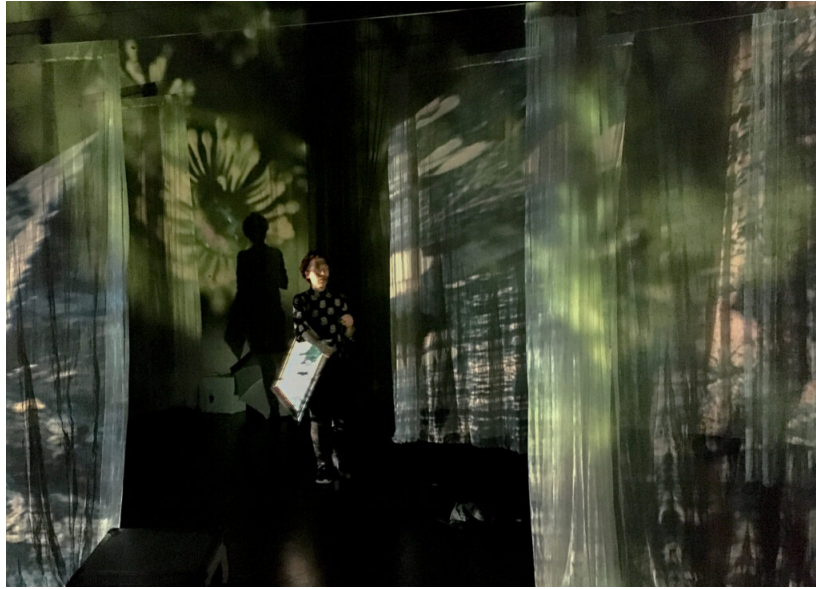
Ovenstående mission ligger tæt på Wunderlands mission, som dog ikke findes nedskrevet med så mange ord. Æstetikken ligner på nogle punkter også, men Carte Blanche har ikke Wunderlands grad af kropsfænomenologisk fokus. I stedet er der i Carte Blanches værker et større fokus på mødet mellem sprog, tanke og sansning, end vi ser hos Wunderland. Carte Blanche tager os både ind i os selv gennem sanserne, og inviterer os samtidig med sanseåbnede hjerter og summende videbegærlige hjerner ud til fjerne galakser. De sender os oftest hjem med tro, håb og kærlighed i hjerterne, og i metaforisk forstand, også lidt stjernestøv på øjenvipperne. Rosendal Nielsen har i sin anmeldelse af Carte Blanches forestilling *Tomrum - i mørket* (2018), kaldt dramaturgien i denne for en ”opdagelsesdramaturgi” (<http://www.peripeti.dk/2018/12/14/tomrum-i-moerket-af-carte-blanche/>). Det synes jeg er et både fint og præcist udtryk for Carte Blanches overordnede dramaturgi.

¹⁰ de nævnte punkter er udvalgt af mig ud fra deres relevans.



https://www.cblanche.dk/i-al-evighed	Fra Wunderlands <i>Spådommen om høje stene</i>
http://www.kulturmor.dk/2019/10/25/i-al-evighed-carte-blanche/	https://iscene.dk/2019/10/25/i-al-evighed-er-en-tankevaekkende-og-intim-performance-midt-i-kirkens-hoejloftede-rum/

Fotos er fra *I al evighed*, undtagen fotoet øverst t.h. med jord i åbne håndflader, som er fra Wunderlands forestilling *Spådommen om høje stene*. Jeg sneg det med, fordi det viser et sensorisk og visuelt slægtskab mellem Wunderland og Carte Blanche, selvom Carte Blanche bruger mere papir, flere ord, mere spinkelt og hvidt stof og flere stjerner i deres æstetik, der oftest er mere drømme-agtig, end Wunderlands. Nedenstående fotos er fra Carte Blanchés afslutningsforestilling *Skatkammer*.



Fotos fra: <https://iscene.dk/2020/09/11/carte-blanches-finaleforestilling-er-et-overfloedighedshorn-af-eventyrlige-oplevelser/>

Ser vi på i hvilken form, Carte Blanche lever videre, så er denne blevet endnu bredere. På deres hjemmeside, finder vi link til: *Carte Blanche efter 2020* (<https://www.cblanche.dk/>). Klikker vi her, kommer vi til siden (<https://art-of-listening.org/>). Om projektet står bl.a. at: ***Art of Listening*** is a new project from the Danish performance company Carte Blanche. It has been created as an action squad to understand how the aesthetic, poetic and philosophical approach developed by Carte Blanche over its 15+ year history, can have relevance and impact beyond a strict 'theatre' or even 'arts' context. (<https://art-of-listening.org/about-2/>).

Vi bevæger os nu fra Carte Blanches skatte og til Secret Hotel. (<http://www.secrethotel.dk>) De blev etableret tilbage i 1999 og skaber både deltagerbaserede vandringsforestillinger, performances, festivaler, workshops og laboratorier. Basen er i Aarhus, men derudover har Secret Hotel deres eget studio i Mols Bjerge. Dette er en selvstændig organisation kaldet Earthwise Residency (<https://earthwise.dk/>). Christine Fentz, som er kunstnerisk leder af Secret Hotel ønsker, ligesom Wunderland og Carte Blanche, at øge vores følelse af samhørighed, men hos Secret Hotel, er det en samhørighed, som meget mere eksplicit, rækker ud over den mellem menneskelige. "Det handler om at komme ud over det Homo sapiens-centrerede perspektiv," (<https://kunsten.nu/journal/for-faa-aar-siden-var-det-hippie-nu-er-det-hipt/>) fortæller Christine. Både Christines baggrund i dramaturgi og naturterapi, hendes kunstneriske praksis, samt hendes spirituelle tilgang er udfoldet i Secret Hotel. Secret Hotel arbejder også oftest i naturen, og næsten altid på én eller anden måde med landskabsdialoger. Arbejdet er bl.a. inspireret af den norske filosof og økologiske teoretiker Arne Næss' Deep Ecology tanker. Næss mente, at vi som mennesker er en del af naturen, og at vi kun kan blomstre og realisere os selv, når vi forbinder os med det dybe organiske hele i biosfæren. Alle delene i naturen har lige stor ret til at leve og blomstre (<https://www.etiskraad.dk>). Selv skriver Secret Hotel:

"Vi skaber møder og interaktioner mellem steder og mennesker, voksne som børn - såkaldt deltagerbaseret scenekunst. Vi undersøger menneskets relation til sine omgivelser – inspireret af den opfattelse, at alting er forbundet, og at vi alle er en del af en større helhed. Secret Hotel arbejder sanseligt, men vil samtidig stimulere intellektet."
(<http://www.secrethotel.dk>)

Den deltagerbaserede tilgang, har ligget i Secret Hotels DNA fra begyndelsen, men er udviklet og professionaliseret fra omkring 2008. Christine Fentz beretter selv om hensigten med denne:

"Omkring den tid begyndte jeg at definere, at jeg gerne vil give folk mulighed for at forbinde eller genforbinde sig med deres omgivelser, og det har jeg udviklet videre siden 2013 med Landscape Dialogues som overordnet tematik for mange forskellige slags undersøgelser. Landskab skal her forstås meget bredt som det, der omgiver os, altså de

sammenhænge og kredsløb, vi indgår i, er dybt afhængige af, og som Løgstrup siger, er vort egentlige ophav...”

(<https://kunsten.nu/journal/for-faa-aar-siden-var-det-hippie-nu-er-det-hipt/>)

Christine Fentz refererer, ligesom Carte Blanche også gør, til Løgstrup, men selvom hun anser det for naturligt, at hendes gæster genbesøger barnets sansemuligheder og erfaringer, ønsker hun ikke, at de skal genbesøge ”det poetiske Jeg”. Hun forklarer hvorfor:

“...jeg er ikke interesseret i at gøre det på en måde, så det er det poetiske Jeg, der bliver genbesøgt. Det er selvfølgelig evigt universelt, ligesom forholdet mellem kønnene eller forholdet til døden er det, men for mig er det bare så Homo sapiens-centreret, og jeg vil gerne ud over det perspektiv.” (ibid.)

Fentz siger dog videre, at menneskets krop med erfaringen denne har med sig fra barndommen, for hende er det vigtigste instrument, bl.a. fordi man som barn ikke skelner så meget mellem ”os og de andre væsener”. (ibid) Hvor vi med Carte Blanche hævdede os op og strakte os ud til begyndelser, slutninger, store og små tanker og sansemættende indtryk, vil Secret Hotel have os til at se verden og os selv i denne fra ikke-menneskelige perspektiver. I Secret Hotels Vandringsforelæsning om Myrer (2018) mødte scenekunst myre- og hjerneforskning. Her blev vi som publikumsdeltagere præsenteret for både iscenesatte handlinger, foredrag, dufte, lydlandskaber og smagsprøver. Vi fik her kendskab til hvordan myrernes verden lugter, lyder og smager og hvordan deres hjerner og sociale strukturer fungerer. Nok er myren lille, men hvis man forestiller sig en tidslinje, hvor menneskets 200.000 år på planeten måler en centimeter, så måler myrens fem meter på samme tidslinje (http://www.secrethotel.dk/wp-content/uploads/Pressemeddelelse_Kom-helt-t%C3%A6t-pa%CC%8A-myren.pdf). Secret Hotel tilbyder både fakta, men også at vi på egne kroppe oplever at handle som en arbejdermyre og derved møder anderledes måder at konstruere samfund på. Hos Secret Hotel handler det altså ikke om, at vi udelukkende skal ”mærke vores indre myrekvaliteter” via vores sansning og forestillingsevne, vi skal også have koblet vores hjerner på, og have oplysning og et både rationelt og sensorisk perspektivskifte. Herunder ses fotos taget af Lotus Lykke Skov. Disse viser ”myreflokken”/publikumsdeltagerne og ”menuen” til Vandringsforelæsning om Myrer.



secrethotel.dk/produktioner/vandringsforestillinger/vandringsforelaesning-om-myrer/#jp-carousel-7577

Nu er der andre interessante insekter i verden, end myrer - bier f.eks. Dem har Secret Hotel også skabt en vandringsforestilling om: Banket for bier (2020). Her får vi ligeledes en både sanselig og akademisk introduktion til biernes verden. Vi bliver præsenteret for små foredrag om honningbier og vilde bier, om deres plads i historien, vigtigheden af dem som bestøvere og også om deres manglende levesteder. Udover de nørdede foredrag, byder banketten bl.a. på bi-dansetrin, smagen af honning og lyden af bi-vinger, der gnider sig mod hinanden. Herunder fotos fra banketten:



secrethotel.dk/produktioner/vandringsforestillinger/banket-for-bier/

Øko-dramaturgien er i øvrigt ikke ny, hverken ny hos Secret Hotel eller internationalt. Allerede i 1990'erne forskede pionerer som Una Chaudhuri (<https://as.nyu.edu/faculty/una-chaudhuri.html>), der er professor i engelsk, drama og miljøstudier ved New York University i eco-theatre, men som Fentz er citeret i 2018, så har denne tankegang indenfor scenekunsten, ikke altid været hip eller en ”hurtigtvoksende art”:

Det paradigmeskifte i retning af en større sensitivitet overfor alt, der gror, og alt, der ikke nødvendigvis kan måles, er jeg dybt en del af. Og jeg er i hvert fald også en af dem,

der indenfor scenekunsten har været foregangsperson omkring det. Sådan en grøn tænkning var måske 'hippie' for fem år siden, men nu er det 'hipt'.

(<https://kunsten.nu/journal/for-faa-aar-siden-var-det-hippie-nu-er-det-hipt/>)

Ja, faktisk er det så "hipt", for at bruge Fentz' eget udtryk, at det d. 15-18 sep. 2021, har været muligt for Secret Hotel, med succes, at afholde EARTHBOUND for anden gang. Første gang var i 2018. EARTHBOUND - Weaving with The-More-Than-Human¹¹ var et tre-dags internationalt og tværfagligt symposium, hvor kunsten og videnskaben mødtes om et fælles anliggende, nemlig: menneskets relation til landskaber, biodiversitet og klodens mangfoldige væsner. Her en uges tid, efter at jeg har været deltager på symposiet, sidder jeg stadig med en stærk, men også blød og resonerende efterklang af samhørighed i både krop og sind. Secret Hotel faciliterer, ligesom Carte Blanche og Wunderland møder, hvor ønsket er at skabe samhørighed - og også hos Secret Hotel, er en del af agendaen forsøget på at genfinde tabt viden og balance. F.eks. blev vi på symposiet, inviteret til et oplæg af den norske kunstner; Sissel M. Berg, der via studier i sydsamisk sprog og kultur, undersøger hvad samerne kan lære os om forholdet mellem menneske og landskab, magi og magt. Dette er blot ét ud af tre dages perlerække af lignende (og overvejende nordiske) eksempler på, hvordan der i EARTHBOUND programmet blev bygget bro mellem fortid, nutid og håb for fremtiden, mellem menneske og "mere end menneske", samt kunst og videnskab. På symposiet blev jeg meget optaget af den islandske filosof; Guðbjörg R. Jóhannesdóttir oplæg omkring Embodied Thinking og Thinking at the Edge, som begge er metoder, hvor man, meget kort fortalt, via sproget arbejder med vores subjektive erfaringer og kropslige fornemmelser. Vi i Wunderland, satser på at Jóhannesdóttir, kommer til at være koblet på THIG, både ift. at undersøge hvad den immersive performanceoplevelse gør ved publikumsdeltagernes perception, og måske også hvad dét at få sat ord på oplevelsen via de ovenstående teknikker kan? Er dét en måde at få immersionen og underbevidsthedens gaver endnu mere med op i bevidstheden? Ligger der her et ekstra transformativt potentiale?

Opsummerende, så arbejder Carte Blanche med en undersøgelses- eller opdagelsesdramaturgi, hvor vores barnlige nysgerrighed og vores erindringer i høj grad bliver sat i spil. Den blide og legende tilgang til immersionen, deler Wunderland med Carte Blanche. Secret Hotel vil med deres økodramaturgi, have os til både at forstå og mærke vores forbindelse til naturen for derved at anerkende, at vi en del af en større helhed end blot den mellem menneskelige. Secret Hotel og

¹¹ Program vedlagt som bilag 4

Wunderland arbejder begge meget i naturen og med naturen som samskaber. Wunderland ønsker, ligesom Secret Hotel, at vi forbinder os med denne – eller måske mere præcist, erkender og mærker at vi ér natur. Dog er Wunderlands vej til dette i langt højere grad ordløs og gennem leg og immersion, hvor Secret Hotel i højere grad også, vil have intellektet med på rejsen. Fra nedslagene i det danske, immersive scenekunsthelt, bevæger jeg mig nu i THIG og mine overvejelser ift. skabelsen af en workshop til THIG- prologerne.

Introduktion til *The Human Imagination Game*

The Human Imagination Game (THIG) er Wunderlands fireårige omrejsende og tværfaglige kunstneriske proces, hvor vi samarbejder lokalt med landsbyer, idrætsforeninger, skoler, kommuner samt universiteter i Danmark, Island og Sverige¹². Vi afvikler (forhåbentlig) de første prologer i Favrskov kommune og på Samsø i foråret 2022. Tidslinjen i vedlagte projektbeskrivelser (bilag 1 og 2) stemmer ikke, da vi, grundet manglende midler, har måttet udsætte projektet og søge flere fonde. Mine funktioner i projektet er flere, men når det gælder workshops i prologerne, er min rolle at være bindeled mellem den spæde kunstneriske proces og de lokale testpublikumsdeltagere. Mere konkret er min opgave at skabe en to timers workshop, der har til hensigt at give testpublikumsdeltagerne en blid indføring i Wunderlands univers og i THIG – for herved at gøre dem parat til, som testpublikumsdeltagere og feedbackpartnere, at blive kastet ud midt i de rå og spæde kunstneriske eksperimenter. Allerførst mere information om projektet, taget fra en af vores projektbeskrivelser. Jeg har ikke redigeret i de forskellige afsnit, men udvalgt dem, jeg synes er mest væsentlige i konteksten:

Projektet består af:

- a) Prologer – workshops og små forestillinger/visninger på de kommende forestillingssteder*
- b) Produktion af immersiv forestilling/live-interaktionsspil, herunder også testforestillinger, akademisk research og akademiske talks, og publikumssamtaler.*

Prologerne udvikles på hvert nyt spillested, et halvt til et helt år før forestillingerne. De udvikles af kunstnerne, med frivillige aktører fra lokalområderne som feedbackpartnere. Formen rummer både et fællesskabsopbyggende og et idéudviklende aspekt.

*Herefter starter samskabelsesprocessen til *The Human Imagination Game* (THIG), som er en labyrintisk opdagelsesrejse i naturen – hovedsageligt i skoven.*

¹² Se evt. vedlagte projektbeskrivelse for yderligere informationer om lokationer, samarbejdspartnere mm.

Med THIG vil vi:

- *Skabe et Live-Interaktionsspil af høj kunstnerisk kvalitet, der lader unge og voksne mødes på tværs i en både nænsom og konfronterende og nyskabende ramme.*
- *Udfordre vores perception og klassificering af krop, intellekt og natur.*
- *Udveksle med og gensidigt inspireres af lokale, nationale og internationale kunstnere samt forskelligartede ”ikke-kunstnere”, der alle er samarbejdspartnere i processen.*
- *Skabe situationer, hvor folk fra forskellige sociale grupper med forskellige (krops-)kulturer kan udfordre og supplere hinanden.*

THIG er en kunstnerisk gestaltet genforhandling af vores sansede og affektive erkendelse af vores krop, de andre og naturen.

Motivation

Med THIG vil vi mindske afstanden mellem kunstner og publikum - og i større perspektiv - mellem mennesker fra forskellige miljøer og mellem menneske og natur.

Det sidste år, har været præget af COVID-19: socialt samvær og fysisk berøring har i høj grad været skiftet ud med forskelligartet online kommunikation. Vi har set polarisering bl.a. pga. sociale mediers ekko-kamre. Det har gjort det endnu mere tydeligt for os, hvor vigtigt fysiske møder med andre mennesker er og hvor vigtig kropsligheden og sanseligheden er. Wunderland søger en radikal opløsning af hierarkiet mellem intellekt og sensorisk/kinæstetisk intelligens. Fundamentet i vores tværæstetiske metode, er en kropslig og sanselig tilgang, der giver adgang til ikke-diskursive, intuitive og affektive rum. Disse før-sproglige, kropsligt intelligente rum tillader ambivalens og flertydighed og skaber derved plads til nye måder at opleve virkeligheden på - måder der før var uden for vores forestillingsevne.

Dramaturgi/Struktur

Du rejser alene, med en partner, i små og større grupper. Du føres gennem landskabet delvis guidet af facilitatorer (performere) delvist af et GPS-styret lydsystem, hvor nykomponeret lyd og poetiske tekster guider dig og inviterer dig på opdagelse mellem træer, sten og skrænter. Lydkomposition og tekst vil have sit udgangspunkt i kroppen, som de forskellige oplevelser tager inspiration fra, og komponeres til at understøtte de sensoriske oplevelser. Du bevæger dig gennem oplevelsen på din egen måde: Du vælger hele tiden din egen vej og din næste udforsknings- og oplevelseszone. I nogle

zoner kan du også bestemme, hvor længe /om du vil blive sammen med dine medrejsende, eller rejse videre alene. Oplevelseszonerne er bygget op omkring "daring levels" og bliver mere og mere udfordrende. Du kan vælge at springe over en udforskning, hvis den bliver for intens og finde en anden vej. De valg du foretager vil afgøre dine opdagelser og oplevelser. Du bevæger dig gennem et spind af udforskningszoner, som langsomt, lag på lag, tegner mulige og umulige indre billeder af, hvad et menneske – et menneske med forestillings- og samarbejdsevne - kan være. Hver facilitator (performer) har sin egen indgangsvinkel til undersøgelsen, som du inviteres til at opleve igennem kroppen og sindet – alene eller sammen med andre.

Varighed: ca. 2 timer

Publikum: Primært unge mellem 15 og 25 år – og voksne.

Metode og inspiration

I THIG er vi inspireret af Body-Mind Centering®, der er en filosofi og metode, som bygger på forståelsen af at krop og sind er indbyrdes forbundne og ligeværdige udtryk for menneskelig eksistens. Den måde vi er til stede i vores fysiske krop på, påvirker vores bevidsthed og dermed vores forestillingsevne og forståelse af, hvem vi er. Hver oplevelse i forestillingen vil være baseret på en fysisk del af menneskekroppen - blodet, lymfen, fordøjelsessystemet, hjertet, lungerne, musklerne mv. Vi undersøger hvordan netop dén del af vores fysiske krop inspirerer vores oplevelse af virkeligheden - og dermed vores forestillingsevne.

THIG prolog

THIG Prolog er forgængereren til de store forestillinger og udspiller sig som en serie af mindre workshops og visninger. Disse fungerer både som prolog til selve forestillingen, praktiske eksperimenter for performerne, og opbyggelse af et fællesskab med de lokale foreninger og grupper. Samarbejdspartnerne, vi involverer som samskabende testpublikum, får ejerskab til projektet og tager ofte deres omgangskreds og familie med ind at opleve forestillingen senere hen. Projektet bliver et samskabende møde i skabelsesprocessen, såvel som i prologer og workshops og i den oplevede forestilling.¹³

Undersøgelsesspørgsmålene vi arbejder med i THIG er følgende:

¹³ Projektbeskrivelse THIG, vedlagt som bilag 2.

Hvad er et menneske? og hvad kan vi som mennesker skabe med vores forestillingsevne?

Hvordan kan vi lege med gruppedynamik, bygge relationer, bygge "fællesskaber" i en iscenesat situation, men med reel og ærlig interaktion?

Hvordan kan folk fra forskellige sociale grupper med forskellige vaner i forhold til kroppen udfordre og supplere hinanden?

Kan en gruppe, der lige har mødt hinanden blive en klan, en familie?

Hvordan kan den måde, vi handler på i en gruppe, vise os nye sider af os selv? Vise os nye måder at relatere til andre på?¹⁴

Lad os trække tråden fra THIG og til Wunderlands poetik omkring:

- at skabe før-sprogligt og kropsligt nærvær gennem immersiv, interaktiv og stedsspecifik performancekunst
- at skabe inkluderende og bevidsthedsændrende fordybelsesrum, gennem arbejdet med krop og forestillingsevne
- at gøde menneskers iboende empatiske nærvær og følelsen af samhørighed
- at forstærke forbindelsen mellem mennesker og natur
- at facilitere ærligt nærvær
- at samskabe med og bygge bro mellem mennesker fra forskellige samfundslag og kropskulturer

Ovenstående poetik resonerer i rene toner med både projektbeskrivelse, samt undersøgelsesspørgsmålene til THIG. Samskabelsen med kunstnerne og ikke-kunstnere, er udvidet, da prologerne forlænger og understøtter dette rum, og kroppen er rykket endnu mere i forgrunden, sammen med mødet med naturen og *de andre*.

Som det ser ud nu, bliver der fire ruter i forestillingen, vi regner med at disse bliver inspireret af: nervesystem, blod/hjerte, muskler og lunger. Om inspirationen bliver eksplicit eller ej, ligger endnu ikke fast. Dét som ligger fast er, at der er fem performere på hver forestilling.

¹⁴ Projektbeskrivelse THIG Samsø, vedlagt som bilag 3.

Hen imod en workshop til THIG

Intentionen er at afvikle prologerne til THIG i foråret 2022. Derfor kan vi heldigvis være udendørs i skoven. Vi henter de fleste testpublikumsdeltagere blandt de unge, hvorfor målgruppen for min workshop også primært er unge. Antal deltagere pr. workshop, bliver maks. 16. Jeg ser en stor fordel, i især de yngste i målgruppens åbenhed, når det gælder at være fysisk tæt på hinanden og også stadig have meget åbne kanaler til leg. Dog må min workshop ikke må blive for løs, da jeg derved risikerer at teenagerne laver deres egen ”skovtur”. Jeg vil derfor ikke lave opgaver, hvor deltagerne skal være længe på egen hånd i skoven. Samtidig er det også vigtigt, det ikke bliver for meget en almindelig drametime og samtidig skal workshoppen også fungere for voksne. Jeg vil herunder liste Wunderlands dramaturgiske elementer, jeg påtænker at have med i workshoppen. Jeg har valgt at kalde punkterne for over- og understrømme og på den måde twistе MAa’s udtryk en smule. Det gør jeg, fordi overstrømmene er hvad jeg kan levere i denne akademiske sammenhæng - de kan nedskrives og vurderes. Understrømmene handler om mit eget møde med skoven, op til jeg skal afholde workshoppen. Og om mødet med workshopdeltagerne. Om kommende nuværende øjeblikke, der byder på deres egne gaver.

Overstrømme

1. **Overgivelsen** – i begyndelsen af workshoppen, må der være den klassiske ”Wunderland-overgivelse”, hvor deltagerne skal ned at ligge, afspænde, trække opmærksomheden ind i kroppen og hvor deres forestillingsevne skal aktiveres.
2. **Opmærksomhed på de andre og rummet/skoven** - når deltagerne har fået forstærket opmærksomheden/nærværet indad i kroppen, skal den ”hentes med ud”. Allerede i den afspændte overgivelse, bør der også være elementer af træning i at mærke de andre og naturen.
3. **Forestillingsevnen** – arbejdet med forestillingsevnen er gennemgående og hører ikke blot til som en del af *overgivelsen* i begyndelsen.
4. **Sanserne i spil** - jeg ønsker at få deltagerne sanser så meget i spil, som muligt. Dog uden at dette bliver et dogme, så de f.eks. SKAL smage undervejs.
5. **Spejling af menneskekroppen i naturen som krop** – for at muliggøre en immersiv oplevelse, der forbinder deltagerne på celleplan og derved også på tværs af tid og rum, vil jeg forsøge at spejle menneskekroppen og naturen som krop. Både via visualisering, men også ved at give deltagerne konkrete, fysiske og sensoriske opgaver.

6. **Skift i tempo og energi** – workshopen skal indeholde skift i fysisk tempo og energi. Heri ligger også skiftet mellem introvert og ekstrovert.
7. **Samarbejde** - workshopen skal indeholde øvelser, hvor deltagerne må samarbejde, for at løse konkrete opgaver.

Understrømme:

1. **Serendipitet**
2. **Tid og kærlighed**
3. **Facilitere trygt og ærligt nærvær**

For at workshopen skal lykkes, er det også det er vigtigt hvilken energi, jeg selv bærer med ind i rummet. Den skal være blid, åben og ærlig. Understrømmene handler om at have tid og indre rum til at fornemme og at være åben over for, hvordan rummet/skoven og deltagerne også bliver mine medskabere. Arbejder jeg ud fra Scharmers førnævnte: *Åbent sind, åbent hjerte og åben vilje*, er der plads til at være i *presencing*, hvilket gør det muligt at arbejde og være i ovenstående tre punkter. I workshopen bliver der ikke eksplicit butoh, eller BMC – træning. I stedet er begge dele brugt som understrømme. Jeg trækker eksplicit på chakrasystemet, som en dramaturgisk hjælper. Wunderlands ovenstående poetologiske overstrømme, er den dramaturgiske røde tråd i workshopen. Øvelserne i workshopen er alle inspireret af Wunderlands immersive praksis og nogle er hentet og videreudviklet fra denne.

Opsamling på Wunderlands poetik

Det er tid til en afrundende indkredsning af Wunderlands poetik. Derfor vil jeg igen tage fat i Rosendal Nielsen, for at samle den poetologiske tråd helt eksplicit op. Han skrev: *En poetik sammenbinder bestemte forestillinger om, hvad den gode kunst er og skal, med forestillinger om den viden og teknik, der skal til for at skabe den.*” (Rosendal Nielsen, 2020 p. 19). Allererst må vi se på hvad ”den gode kunst” skal, ifølge Wunderland. Det destillerede svar på dette er, for mig at se, at arbejdet i Wunderland, er drevet af et ønske såvel hos MAa som hos resten af Wunderland, om sammen at skabe fænomenologisk, før-sprogligt og kropsligt nærvær gennem immersiv, interaktiv og stedsspecifik performancekunst. Arbejdet er også drevet af ønsket om at samskabe inkluderende, immersive og bevidsthedsændrende fordybelsesrum, som forstærker publikumsdeltageres krop-sind forbindelse og derved gøder det iboende empatiske nærvær og

følelsen af samhørighed. Ønsket er også at skabe disse scenekunstneriske rum af en høj kunstnerisk kvalitet på alle parametre. Bagved dette ligger der en kærlighed til kunsten, mennesker og til naturen, samt en fælles overbevisning og nysgerrighed omkring, at vi gennem lag i vores fysik, kan ændre vores bevidsthedstilstand og at de immersive oplevelser derved tilbyder os at mødes i et rum, hvor vores forskellige holdninger er mindre vigtige, og hvor det fælles tredje kommer i forgrunden. Dertil kommer også glæden ved at mødes og arbejde sammen i dette rum. Via kunsten, ønsker Wunderland at forstærke forbindelsen (og derved også respekten) mellem mennesker, men også mellem mennesker og natur. Wunderlands ønske om at ville mødes i dette mellemrum, hvor vores forskellige holdninger er mindre vigtige, bunder for mig at se, i stærke holdninger. Essensen i disse er, sådan som jeg oplever det, et (helt nede fra rodchakraet) dybtfølt ønske om, at gå en mere fintfølelse og empatisk vej, i et samfund, der er præget af effektivitet og målinger.

Essensen af Wunderlands arbejdsmetode, er at formidle og videregive empatisk nærvær og at mødes i, udvide og udvikle et førsprogligt mellemrum, som er rigt på sammenhæng, forbindelse, fordybelse og mening. Performerne træner deres fysiske og mentale nærvær og skaber oplevelserne ud fra dette sted i sig selv, ud fra en tro på, at affekt smitter og at også kreativitet hentes bedst frem på denne måde. Her er hensigten, at vi (det være sig både kunstnere og publikumsdeltagere) skal nedsænkes i et møde med os selv, hinanden og rummet, vi befinder os i. Vejen til dette møde går gennem vores kroppe og sanser. Altid. Wunderlands arbejdsmetode er bl.a. inspireret af butoh, yogafilosofi, BMC og Grotowski træning og alt sammen rummer det energiarbejde, kropsarbejde og arbejdet med forestillingsevnen. Derudover er samskabelsen et essentielt element i Wunderland. Alle kunstnere på produktionerne er med i udviklingen af forestillingerne, ligesom de mange og mangfoldige testpublikumsdeltagere også er det. Arbejdsprocessen rummer i høj grad både serendipitet, æstetisk fokus, fordybelse og kærlighed.

Ser vi på, hvordan Wunderlands mission og arbejdsmetode kommer til udtryk i dramaturgi, æstetik og produkt, så er der i Wunderlands fænomenologiske overgivelsesdramaturgi altid skift mellem introvert, afspændt stilhed og intens bevægelse. Arbejdet med at ”bære en stemning” og med forestillingsevnen, er ligeledes helt centrale elementer. Som publikumsdeltagere får vi tid til immersion i værket/forestillingen og tid til at synke dybere ind i os selv. Vi skal se, lytte, dufte og mærke, men muskler og knogler kommer også i bevægelse og vi kommer rent fysisk op i

energiintensitet. Performerne spiller ikke roller, men formidler i stedet stemninger og nærvær, ligesom stedet og dets æstetik også bliver understøttet og medskabende af oplevelsen.

Æstetikken bliver udformet med nærvær og sensibilitet, så man som publikumsdeltager, også dér bliver ført kærligt gennem oplevelsen. Materialerne er hovedsageligt organiske og oftest holdt i jordfarver.

Wunderlands oplevelser handler altid på én eller anden vis om at mærke og genvinde empatisk nærvær og balance, ikke kun hos den enkelte, men en slags større kollektiv balance, der bygger bro mellem vores samfundslag og kropskulturer. Dette kommer til udtryk i én til én oplevelser, som i *Horse Inside Out*. Samtidig skabes Wunderlands immersive rum med en lignende balancerende ”understrøm”, når projekterne er at skabe i rammer der indeholder historisk (sanselig) formidling og med en levende skov, 8 performere og 52 publikumsdeltagere, som samskabere (*Spådommen om høje stene* og *Orms rejse*). De store historiske forestillinger giver helt naturligt et langt mere ekstrovert, dynamisk og uforudsigeligt rum, end f.eks *Horse Inside Out*, grundet de mange samskabende og også uforudsigelige elementer. På den måde overskrider poetikken de kunstneriske intentioner i åbningen mod de andre og rummet. Derudover skubber den historiske formidling også Wunderland ud i arbejdet med at have en mere narrativ ramme end ellers. De forskellige Wunderland-oplevelser udspringer af en fælles bund, hvor man gennem immersion udvider dén balance, der er at finde i det kropsfænomenologiske mellemrum, som både rækker dybere ind i nuet, og længere ud over nuet og som - i bedste fald - er transformativ.

Litteratur:

Ahmed, Sarah (2004) *The Cultural Politics of Emotion*, Routledge

Alston, Adam (2016) *Beyond immersive theatre: aesthetics, politics and productive participation*. London: Palgrave Macmillan.

Aristoteles, Niels Henningsen, and Niels Henningsen. *Poetikken*. Frederiksberg: Det lille Forlag, 2004.

Artaud, Antonin (1967) *Det dobbelte teater*, Arena. På dansk ved Klaus Hoffmeyer. Efterskrift af Eugenio Barba.

Bainbridge Cohen, Bonnie (1997) *Sensing, Feeling, and Action : the Experiential Anatomy of Body-Mind Centering : the Collected Articles from Contact Quarterly Dance Journal 1980-1992*. 3. print. Northampton, Mass: North Atlantic Books.

Blackman, Lisa (2012) "The Subject of Affect: Bodies, Process, Becoming" in *Immaterial Bodies: Affect, Embodiment, Mediation*, Sage.

Candelario, Rosemary (2020) "Dancing the Space: Butoh and Body Weather as Training for Ecological Consciousness." *The Routledge Companion to Dance Studies*. 1st ed. Routledge.

Chakrasystemet. (2018) S.l: Mediyoga, (uden forfatter)

Fraleigh, Sondra Horton (2010) *Butoh Metamorphic Dance and Global Alchemy* . Urbana: University of Illinois Press.

Grotowski, Jerzy, and Barba, Eugenio (2002) *Towards a Poor Theatre* . 1st Routledge ed. New York: Routledge.

Løgstrup, K. E., and Carl Frederik Wiwe (2011) *Den etiske fordring*. Aarhus: Systime.

Machon, Josephine (2013) *Immersive Theatres : Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance* . Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.

- Massumi, B. (2009) '*Of Microperception and Micropolitics: An interview with Brian Massumi, 15 August 2008*' Interviewer: Joel McKim i *Inflexion: A Journal for Research-Creation*. No. 3, Oktober 2009, pp. 1-20
- Merleau-Ponty, Maurice (1999): *Sprogets fænomenologi – udvalgte tekster*. Gyldendal.
- Rosendal Nielsen, Thomas (2012) *Phoenix Test Flight: Developing Interactive Theatre experiences*. Research Report, Aarhus.
- Rosendal Nielsen, Thomas (2020) "Mennesket i Myreperspektiv: Secret Hotels Vandringsforelæsning Om Myrer Som Antropocæn Poetik." *K & K* 48.129 (2020): 121–140.
- Rosendal Nielsen, Thomas (2020) *Poetologisk analyse – begrebslige og metodiske overvejelser*.
- Peripeti - tidsskrift for dramaturgiske studier, Bind 17, Nr. 32.
- Scharmer, Otto (2017) *Teori U, 2. Udgave. Lederskab der åbner fremtiden*, Hans Rietzels Forlag.
- Schechner, Richard (2003) *Performance Theory*. London: Routledge.
- Schechner, Richard (1968) *6 Axioms for Environmental Theatre*. The Drama Review: TDR, Vol. 12, No. 3, Architecture/Environment (Spring, 1968), pp. 41-64
- Slowiak, James, and Cuesta, [Jairo \(2018\)](#). *Jerzy Grotowski*. 1st ed. Milton: Routledge.
- Schneider, Adalbert (2019) *A Brief History of the Chakras in Human Body: Herdecke University, 58313 Herdecke, Germany*
- Tygstrup, Frederik (2013): *Affekt og rum. K&K - Kultur Og Klasse, 41*(116), s. 17-32.
- White, Gareth (2012) *On Immersive Theatre, 37* (3) Theatre Research International.
- Vinther Sørensen, Trine (2020) *An Immersive Inside Out*, dramaturgisk forskning, forårssemester.

Walk & talks

Mette Aakjær (2020a) walk & talk d. 17.04.20.

Mette Aakjær (2020b) walk & talk d. 02.12.20.

Web:

(Forsidefoto: <https://wunderland.dk/phoenix-rekjavik-edition/nggallery/page/2>) lokaliseret d 05-10-2021

<https://annanordica.dk/blog/chakraarmbaand-kom-godt-i-gang-med-staerk-chakrahealing> lokaliseret d. 05-10-2021

<https://art-of-listening.org/> lokaliseret d. 05-10-2021

<https://art-of-listening.org/about-2/> lokaliseret d. 05-10-2021

<https://as.nyu.edu/faculty/una-chaudhuri.html> lokaliseret d. 05-10-2021

<https://www.cblanche.dk/> lokaliseret d. 05-10-2021

<https://www.cblanche.dk/i-al-evighed> lokaliseret d. 05-10-2021

<https://www.cblanche.dk/om-carte-blanche/> lokaliseret d. 05-10-2021

<https://www.cblanche.dk/wp-content/uploads/2016/03/vision-og-mission-for-Carte-Blanche-2016.pdf>
lokaliseret d. 05-10-2021

https://denstoredanske.lex.dk/Balder_-_i_nordisk_mytologi lokaliseret d. d. 05-10-2021

<https://denstoredanske.lex.dk/Odin> lokaliseret d. 05-10-2021

<https://www.dictionary.com/browse/immersion> lokaliseret d. d. 05-10-2021

<https://eadmt.com/profile/mari-maggi> lokaliseret d. 05-10-2021

<https://earthwise.dk/> lokaliseret d. 05-10-2021

<https://www.etiskraad.dk/etiske-temaer/natur-klima-og-foedevarer/undervisning-til-gymnasieskolen/gmo/vaerdi-i-naturen> lokaliseret d. 05-10-2021

<https://www.facebook.com/wunderland.dk> lokaliseret d. 05-10-2021

<http://healerblivfri.dk/Healingens%20virke/chakra.html> lokaliseret d. 05-10-2021

<https://iscene.dk/2019/10/25/i-al-evighed-er-en-tankevaekkende-og-intim-performance-midt-i-kirkens-hoejloftede-rum/> lokaliseret d. 05-10-2021

<https://iscene.dk/2020/09/11/carte-blanches-finaleforestilling-er-et-overfloedighedshorn-af-eventyrlige-oplevelser/> lokaliseret d. 05-10-2021

<http://www.kulturmor.dk/2019/10/25/i-al-evighed-carte-blanche/> lokaliseret d. 05-10-2021

<https://kunsten.nu/journal/for-faa-aar-siden-var-det-hippie-nu-er-det-hipt/> lokaliseret d. 05-10-2021

<https://mytologi.lex.dk/Loke> lokaliseret d. 05-10-2021

<https://www.odinsklinge.dk/da/odins-fortaellinger/yggdrasil-livets-trae.html> lokaliseret d. 05-10-2021

<https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=carte%20blanche> lokaliseret d. 05-10-2021

<http://www.peripeti.dk/2018/12/14/tomrum-i-moerket-af-carte-blanche/> lokaliseret d. 05-10-2021

<https://religion.wikia.org/wiki/V%C3%A6ttir> lokaliseret d. 05-10-2021

<http://www.secrethotel.dk/> lokaliseret d. 05-10-2021

http://www.secrethotel.dk/wp-content/uploads/Pressemeddelelse_Kom-helt-t%C3%A6t-pa%CC%8A-myren.pdf lokaliseret d. 05-10-2021

<https://signa.dk/> lokaliseret d. 05-10-2021

<http://www.teateravisen.dk/kirke-tro-og-eksistens-i-performanceklaeder.html> lokaliseret d.

<https://teaternyheder.dk/mette-aakjaer-fra-wunderland-derfor-laver-vi-horse-inside-out/> lokaliseret d. 05-10-2021

<https://da.wikipedia.org/wiki/Psykosyntese> lokaliseret d. 05-10-2021

<http://wisemovement.be/2016/06/02/solhilsnen-maerk-livsenergien/> lokaliseret d.

<https://wunderland.dk/da/about/> lokaliseret d. 05-10-2021

<https://wunderland.dk/da/horse-inside-out/> lokaliseret d. 05-10-2021

<https://wunderland.dk/da/phoenix-copenhagen-edition/> lokaliseret d. 05-10-2021

<https://wunderland.dk/da/phoenix-rekjavik-edition/nggallery/page/1> lokaliseret d. 05-10-2021

<https://wunderland.dk/da/phoenix/> lokaliseret d. 05-10-2021

<https://wunderland.dk/da/spaadommen-om-hoje-stene/> lokaliseret d. 05-10-2021

<https://wunderland.dk/da/spadommen-om-hoje-stene/nggallery/page/2> lokaliseret d. 05-10-2021

Bilag:

I: Workshop

- 1: Projektbeskrivelse, *Horse Inside Out*
- 2: Projektbeskrivelse, THIG – kunstnerisk
- 3: Projektbeskrivelse, THIG - Samsø
- 4: Program, Earthbound 2021
- 5: Bekræftelse af ansættelse, hvis THIG realiseres.

(4520 anslag i abstract)
(119970 anslag i speciale)

Trine Vinther Sørensen

Wunderland – det kropsligt sanselige som indgangen til samhørighed