

Teatret som undtagelsesfest

Interview med Klaus Hoffmeyer

af Peter Kjærulff og Hanne Tofte Jespersen (portrætter: Peter Kjærulff)

Dette efterår kan man i Århus opleve endnu en Hoffmeyer- iscenesættelse af Wagner. Nemlig *Tristan og Isolde*. Noget af det første Klaus Hoffmeyer sagde, da Modspil mødtes med ham i januar var, at han helst ikke ville tale om *Tristan*. Og det gjorde han så ... heldigvis: En snak, både inden for og uden for tema, om det, der med *Ring* in mente begynder at ligne Wagner-Festspiele i Århus.

Tristan og Isolde

PK: Du skal sætte Tristan op på Den jyske Opera til sommer. Wagner erklærede engang, at kun en middelmådig opførelse af Tristan kunne redde ham, for ved en perfekt opførelse ville publikum gå fra forstanden. Er det så din plan at lave en middelmådig opsætning?

KH: Det spørgsmål har vi stillet os selv allesammen – og her kan man jo kun være totalt ydmyg og sige, at vi kan håbe, Århus vil gå fra forstanden efter Tristan, men – jeg vil nu ikke sidde og love det...

Tristan er som en gift – i endnu højere grad end Ringen. Man kan næsten værge sig mod at sætte den på grammo-fonen – Jeg var virkelig meget i tvivl, om jeg overhovedet skulle lave Tristan og det bliver meget nemt at »komme efter mig«, når jeg har lavet den, for på mange måder reagerer jeg på den som et anskudt dyr. Altså jeg vil egentlig helst ikke have med den at gøre. For den bringer død og kærlighed så tæt sammen og gør kærligheden umulig fra den første tone. Man kan måske sige, at den gør kærligheden så umulig, at menneskene er nødt til at opfinde den. Længslen efter kærligheden er til gen-

gæld så stor i værket, at man næsten er nødt til at realisere den, når man kommer hjem.

PK: Den slutter jo for så vidt med en kærlighed, der er stærkere end døden.

KH: Ja, slutningen – lige præcis det allersidste – dér transcenderer den.

PK: Man kan egentlig stille spørgsmålet ret konkret op: dør Isolde af kær-

lighed, eller er det kærligheden, der bevirker, at hun overlever i en anden dimension? Altså: er kærligheden livgivende, eller er kærligheden dødbringende?

KH og HTJ: Ja!

KH: Jeg ved ikke rigtig – jeg har det sådan med det værk, at enten er alt, hvad Tristan og Isolde siger, rigtigt, og



foto fjernet af
copyrightmæssige hensyn

foto fjernet af
copyrightmæssige hensyn

– og sådan kom det til at se ud: *Tristan og Isolde* 2. og 3. akt i Lars Juhls scenografi.
(Århus Musikhus efterår 1989, foto: Steen Tronsgaard)

så er resten af verden forkert. Eller også er alt, hvad *de* siger, forkert. Det er derfor, det er svært, det er derfor, det er umedgørligt. Der er tale om en så grov påstand, en gift for sjælen – et udtryk jeg tror Nietzsche brugte. Men han sagde samtidig, at man kunne beklage

dem, der ikke havde oplevet det, som gjorde dem i stand til at indtage denne gift (citeret efter hukommelsen).

Tristan er ikke et værk om den store romantiske kærlighed, sådan opfatter jeg det slet ikke. Det er et værk om – fra første tone – en stor afsked med

verden, som vi kender den. Til fordel for et *omvendt* billede af verden, som man så kan gå ind i, og hvor ingenting har værdi, undtagen, hvis man – jeg vil ikke engang sige det ridderligt: »vil dø for det«, for det er sådan lidt spejderagtigt; dér ligger den ikke en gang; der kunne megen banal romantisk kunst ligge – men dér hvor ingenting har værdi, hvis ikke man *er* død.

HTJ: Er det det, der gør værket værd at opføre i 1989?

KH: Ja, jeg tror netop, det er det, der gør værket værd at opføre i 1989. Der er virkelig ikke tale om nogen billig optimisme – ikke engang i den elvte time, vel? Der er tale om, at man holder ofret, publikum, totalt under vand, så længe det varer. Og når man så kommer op, så snapper man virkelig efter luft. Hvis man kommer op.

Nogen reel beskrivelse af danske mænds og kvinders liv just nu på de danske øer – det ved jeg ikke, om det er. Men selve behovet for at vende billedet totalt – at se alt i dødens spejl – det er måske nok en renselsesproces, der er ganske god lige nu.

PK: Man kan måske sige, at Tristan næsten hele tiden pisker sig selv med sin egen destruktion, på samme måde som en bestemt form for narkomani består i, at man bruger dødsdriften som en egen ophidselse. Ville du turde lave Tristan som et syretrip?

KH: Jeg tror ikke, jeg ville have lyst mere. Syretrippet indbefatter også en rejse, der hele tiden bevæger sig ud mod et klimaks, og jeg synes egentlig, at værket, dramaturgien er mere kompliceret end et syretrip.

Men syretrip og den slags tankegange inspirerer mig tit; i begyndelsen af *Rhinguldet* fx, hvor verden er vendt op

og ned: Wagners regibemærkninger er jo helt vanvittige, de kan kun forstås, hvis man forestiller sig, at der er vand på hele scenen, men ikke forneden – der er en luftlomme, og så er der vand ovenover. Det siger bare noget om, hvad Wagner kræver, det er et syretrip eller narkomani – jeg bruger ordet *gift* om Tristan. Det drejer sig om at få åbnet, sådan at man kan opleve »das ganz andere«.

Totalteater

PK: Tror du på Wagners ide om totalteater, altså at man kan lave en fusion af farver og bevægelse og musik og skuespil, som gør delene til forskellige udtryk for det samme?

KH: Jeg tror på det totale sansebombarment – hvis det er styret, og der ikke bare er tale om en slags overfladisk gejl. Jeg tror på, at teateret er et grænsedbrydelsessted, burde være det, og hvis man kan styre alle disse virkemidler bringe dem sammen – det kræver en kontrapunktisk bevidsthed uden lige, det er ikke bare noget med at dænge på, det er det modsatte – så varmer elementerne hinanden op. Ellers overtrumfer de bare hinanden, og så kan det være fuldstændig ligegyldigt.

PK: Du skriver i programmet til Århusopførelsen af Ringen, at du godt kunne have tænkt dig at iscenesætte hele Århus i forbindelse med opførelsen af Ringen – og det er jo sådan lidt Scriabins totalteateridé (jvf. Modspil 40)?

KH: Ja, det må man sige; den idé føler jeg mig også meget beslægtet med altså: hvor begynder teateret? Og det hænger sammen med en dybtliggende utilfredshed med at lave teater i dag, som består i at – som teateret var *tænkt*,

så *var* det begyndt, inden folk kom i teateret. Men det er det ikke i dag; Teaterbygningerne er nogle reservater, hvor man begiver sig hen for at modtage nogle specielle impulser eller »kicks«. Hvor jeg forestiller mig, at i hvert fald teaterets opståen var noget med, at teateret voksede ud af samfundet. Til gengæld var man der heller ikke ret tit; og så var det en mødeplads, der ikke var »eksklusiv« – den havde alle som tilskuere i princippet. Den græske skueplads var jo også det, der optog Wagner: at genopføre et skuespilhus, hvor i princippet *folket* kom.

PK: Var det nogle praktiske omstændigheder, der fik dig til at opgive Jytte Abildstrøms gennemgang af Ringen foran musikhuset, Alberich som bankrøver osv.?

KH: Ja, det var nogle helt ydre ting. Jytte var meget med på det, men vi var nok kommet for sent i gang med det, hun gav lidt op over for projektets omfang.

PK: Gør du som instruktør det, at du nærmest automatisk forsøger at lave totalteater hver gang?

KH: Ja på en måde vil jeg helst. Selv med det stykke af Engquist, som jeg er ved at sætte op på Gråbrødre-scenen (*I min morfars hus*; red.). Det er ved Gud ikke i sig selv totalteater, der er ikke engang musik i det. Men på en måde vil jeg godt have det totale, jeg synes, der er noget helt radikalt i det, at man er gået hjemmefra. Det er ret stærkt at gå hjemmefra, hvorfor skulle man det? Der er noget illoyalt i det mod hjemmet – børnene – man har altså allerede begået en overskridende handling, og den skal modsvares af, at teateret giver ret til overskridelsen og sætter publikum i en undtagelsestilstand.

Publikum

HTJ: Er det noget med både at få fat i folk og at få folk til at glemme, at nu er de gået i teateret?

Jeg blev meget inspireret af at høre dig holde foredrag ovre på Vestjyllands Højskole i sommer om det, du betegnede som »det lykkelige ægteskab« mellem musikken og teateret. Der gjorde du meget ud af at fortælle om måden Ringen skulle starte på; det var igen noget med at blive overrasket over at komme til stede på en anden måde.

KH: Det er meget vigtigt for mig, det der øjeblik, den måde, man modtager publikum på – at de ikke bare ligesom i TV glider i et med en stuesituation, som jo ikke er der i teateret, men som folk faktisk psykisk medbringer. De medbringer efter dårlig vane og tilvænning fra fjernsynet en *dagligstuebevidsthed*, selv når de går i teateret.

De er ikke *rigtig* kommet hjemme fra, og derfor, bl.a., kunne man forestille sig, at teaterforestillingen begyndte allerede i foyeren eller endnu længere ude. Og jeg har syslet med det gentagne gange, stærkt inspireret af Arrabal, som jo også er en rituel dramtiker. Han skrev det stykke, der hed »De gav blomsterne håndjern på«, hvor hver enkelt tilskuere blev skilt fra sin følgesvend – hustru – børn og blev ført individuelt ind gennem mørke gange og hen ad mystiske korridorer til sin plads i teateret af en skuespiller, som hviskede til ham undervejs og tog blidt på ham, hvis han gjorde sig hård, og hårdt på ham, hvis han gjorde sig blid. Og det medførte jo, at hver enkelt blandt publikum i bogstavelig forstand var motiveret, da forestillingen begyndte, for alle var blevet individuelt taget imod,

og de var også blevet ensomme, for de var blevet skilt ad. I mørket lød der råb som »Alfred jeg skal føde!« og sådan noget. Meget interessant.

Da så endelig lyset kom, var der virkelig dødsstille, og alle var forberedte. Og det er det element – det havde man gratis, dengang teateret var rituel og udsprang af et samfund, der ønskede at se sig selv. Men da det her samfund ser sig selv ustandseligt, men i tusind forskellige spejle, er det næsten umuligt for et – det være sig nok så stort teater – pludselig at gøre krav på at være spejlet. Og derfor er der uopmærksomhed, når forestillingen starter.

HTJ: Kan teateret genfinde sin klassiske position?

KH: I et splittet samfund som det danske – nej. Det taler ingen logik for. Men hvis der findes kraftige håndværkere som Wagner – lad os nu bruge ordet, hva' – hvis der findes folk, der har fornemmelse for, hvad det egentlig drejer sig om, så kan vi komme et stykke af vejen. Og så kan man, om jeg så må sige, starte bilen ved kortslutning nogle gange, så den kører igen. Det er jo set.

Begyndelsen til Rhinguldet er et oplagt eksempel – hvor jeg mente, at jeg burde overgå Wagner i den forstand, at den dybe tone ikke var mig nok. Jeg var helt sikker på, at folk ikke holdt kæft, når den startede, jeg *ville* ha', de skulle høre den. Og det var også, fordi jeg syntes, det var en flot begyndelse at starte med billedet af Erda (der med langsomt dunkende stok »fødes« af det sorte bagtappes hvide, lodret linseformede åbning. Før musikken begynder. red.). Jeg kan lide at lave det uventede – de tror, at nu skal de ha' dét der, men det kan de jo få på gramfonplade derhjemme – nu vil jeg lige ha' noget

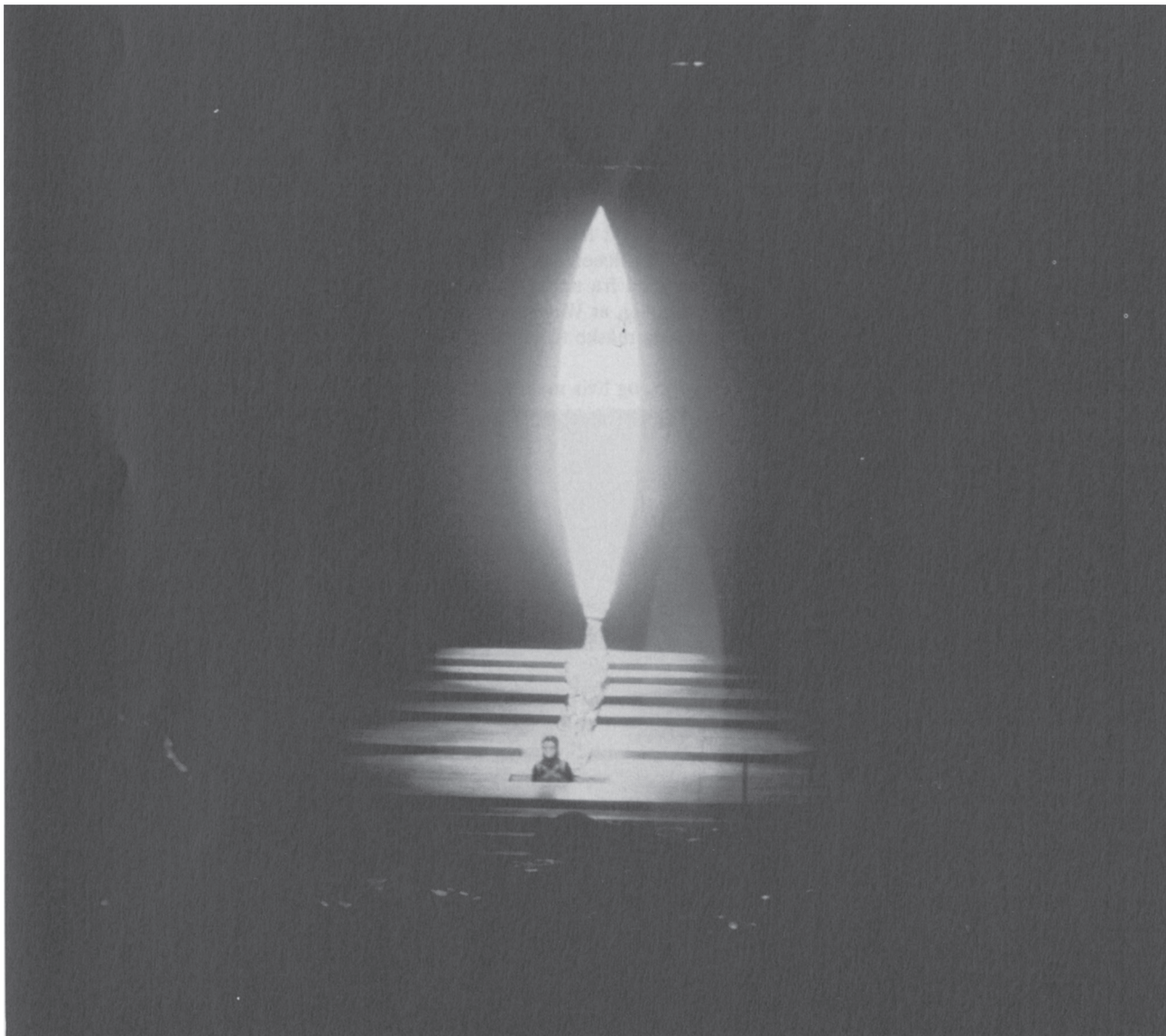
andet. Og så er der allerede en vis alarmering hos publikum – adrenalinen stiger kendeligt, og derved stiger antallet af sluser, der åbnes ind til det ubevidste. Håber jeg.

Bevidstheden

PK: I Ring-programmet fortæller du den herlige historie om, at lyset gik ud i store dele af København, mens du netop på gramfonen spillede den passage fra Rhinguldet, hvor Alberich røver guldet og derved »slukker Rhindøtrenes lys«. Den form for symbolske hverdagshændelser, var det noget, du havde i baghovedet, da du gik i gang med projektet?

KH: Ja i høj grad, men nok ikke udelukkende. Den side af Wagner, der er strømmende i bevidstheden, er jo næsten det mest spændende ved ham. Kravet, præntationen om at kunne lave et indre drama til alle disse fanfarer er utroligt. Hvordan får man noget, som jo *er ydre* til at blive *indre*? Når Wotan sidder i en stol, eller hvor han nu sidder, og musikken *hober* raseri op, som den gør, kort før hans store monolog i Valkyriens anden akt. Der er der en gevaldig orkestral udladning, som *er* et raseriudbrud, som får ham til at udbrude »O heilige Schmach« og »Götternot«. Og det er hans indre smerte – der føler jeg ikke, der er nogen som helst anden grund til at Wotan-fremstillere gør andet end at sidde bomstille.

Hvis man lod ham fare op med det samme, så tømmer han så at sige musikkens kraft ud, han snyder musikken for dens ophobning. Så der har man det forhold mellem musik og bevægelse, at det tjener musikken bedst, at han sidder stille, og at bevægelsen – hvis der er en bevægelse – er en knytning, indad.



Wagner: *Rhinguldet*« beg. Før forspillets dybe starttone »fødes« jordgudinden, ur-vølven Erda af bagtæppet. Med gammelkoneskridt skrider hun langsomt mod tilskuerrummet og opsluges derefter af jorden. (Scenografi: Lars Juhl, foto: Gert Frederiksen)

Men så kan han rejse sig lidt efter, fordi intet, efter min mening, er så konsekvent, at det ikke også er inkonsekvent. Så lidt efter tjener det pludselig formålet bedst, at han rejser sig. Det er hele tiden en slags »give and take« i forhold til musikken, som simpelthen skaber adgang for publikum til at opdage, at det her er indre.

Kampen i Ring-værkerne – den foregår jo mellem forskellige farver i bevidstheden. Så publikum bliver meget involverede, hvis man vel at mærke får *hul* på deres bevidsthed. Men der er det jo igen et problem, at man ikke rigtig er vant til, at det er det, man skal, når man går i teateret. Fordi så meget teater holder sig til den konkrete overflade – delvis vildledt af Brecht og misforstået Brecht. Forsøg på at være dokumentarisme, former for realisme, som ligger teateret fjernt, har sneget sig ind. Og det gør folk rastløse i teatrene, de venter måske, at der bliver kradset lidt op i organismen, hvis det går højt, men ikke nødvendigvis i bevidstheden. Det kan gøre det svært at lave den slags teater.

PK: Den der trang til at række ud efter publikum – er den en af sporerne til at lave mere og mere totalteater?

KH: Det er det nok, ja – det, vi startede med at sige: at genvinde den egentlige bevidsthed om teateret hos publikum. Altså: her er man til en *undtagelsesfest* og til en undtagelsens fest, og hvorvidt det er livet, der er en undtagelse – som i *Tristan* – eller døden, det vil være et evigt stridsspørgsmål.

HTJ: Det lyder, som om teaterinstruktøren har en retningsplanke, der hedder *håndværket* – altså: hvis ikke vi kan løse de filosofiske gåder, så...

KH: Vi kan gøre dem synlige. Mere

kan jeg jo ikke som ikke-fagfilosof forlange af mig selv, næsten. Men ved at arbejde med det kan jeg håbe på, at det bliver klarere for mig selv. Det spændende består i det uløste. Jeg går sjældent i gang med et værk, som jeg har løst på forhånd i hovedet, fordi – så er der ingen grund til at lave det.

PK: Du siger, at du iscenesætter utroligt meget ud fra musikken, og at du ikke er fagfilosof. Men hvis nu du iscenesætter ud fra musikken, og man så forestiller sig, at *Wagner* var fagfilosof, så når du måske til et resultat alligevel?

KH: Jo jo, og hvis man skal komme

ind på drømmene, så har musikken en umiddelbar evne til at meddele sin sandhed, så man ikke engang behøver at gå i skole først – og som gør, at man, hvis man hører ordentlig efter, ikke kan undgå at komme ud i den drømmesfære eller de planer, hvor de største sandheder måske bliver fortalt. Det håber jeg da.

Det burde ikke være prætentivt at sige det.

Anden halvdel af interviewet med Klaus Hoffmeyer bringes i næste nr. af Modspil.

