

For lækker til Lulu

Frank Wedekinds „Lulu“ iscenesat af Katrine Wiedemann

Af Bent Holm

Først står hun med ryggen til og tisser på forscenen, plasker så lidt og spejler sig i pytten. "Hun" – det er Lulu. Spillet lægger hurtigt ud, skarpt og pirrende.

Der er bygget en hvid prosceniumsramme op, som åbner til første-aktens hvide mega-salon med én dør og uden vinduer. På mange måder signaleres teater, iscenesættelse, fra starten. Og iscenesat er der. Mændene omkring Lulu går i erotisk granatchok på stribe – strålingseffekten er åbenlyst nærmest livstruende. Lulu selv er mekanisk smilende, et billede, der tildanner sig efter de glubende blikke. Indkøringen til dramaet, som udspiller sig hos maleren Schwartz, folder sig ud med nogle præcist koreograferede greb. Mændenes reaktioner. Lulus automat-adfærd. Portræt-billedet af Lulu, som Schwartz skaber, findes kun som imaginær størrelse, og er placeret, så personerne beskuer det med blikket ud i salen – der altså får en rolle i spillet. Lulu er et billede, som ikke er der. En illusion.

Da de kønslige konfrontationer for alvor begynder at bryde op og komme i bevægelse, gør rummet det også. Salonen skiller sig ud fra prosceniet og kører bagud, for dernæst at tippe op til et gigantisk skråplan. Det stramme, hvide, regelrette rum er opløst. Den næste akt, hos publicisten Schöning, udspilles i en voluminøst teatralisk salon af røde draperier med plads til alskens gemmeleg og fordækte entreer, hvorefter det følgende forløb i Paris gestaltes i en storlået lokalitet helt uden vægge, designet som et casino og med Lulu som en levende roulette; og endelig i den afsluttende akt i London er rummet en helt åben scene, først med en væg, Lulu flytter rundt med, til slut som et øde og tomt sted for Jack the

Rippers mord på titelkarakteren. Schwartz's Lulu-portræt dukker op her, igen som en tom, hvid flade.

Står det til den visuelle dramaturgi, kan man kort sagt sige, at der beskrives en bevægelse ud i opløsning og åbenhed – sårbarhed og tomhed. Der ligger én fortælling, som i og for sig er klar nok. Det teatral rum er lukket. Det er pakket ind i gevandter. Det er åbent. Og det er tomt. Her fortælles en historie.

Dette rumligt-visuelle forløb akkompagnerer beretningen om pigen, Lulu, der flakser rundt i ægteskabelige og/eller erotiske forhold med diverse dødsfald i sit kølvand for til slut som prostitueret at ende i hænderne på morderen. Hun gennemløber så et antal stationer på denne opstigningens og deroutens vej – versioneringen har sprunget en række fortællermæssige mellemregninger over, uden at det dog i sig selv er et problem. Den dramatiske konstruktion som sådan er forholdsvis enkel.

Cast, karakter, koreografi

Teater er imidlertid andet end scenografi og tekst-struktur. Iscenesættelse er bl.a. også casting, karaktertegning og koreografi. Alt sammen styringsmekanismer i forhold til den ultimative iscenesætter, publikums kreative imagination. Det er her, den helt afgørende dialog udspiller sig – den mellem de sceniske udsagn på den ene side og publikums meddigtende skrivning af historien på den anden. Og det er her, prøven ligger og slaget skal slås. Er der doseret og styret med henblik på invitation til åbent samspil med salen? Eller er der arbejdet selvcentreret hittepåsomt uden skarp kant til stoffet? Der går skillelinjen mellem instruktøren og arrangøren. Mellem

vision og visualitet.

Castingen er altafgørende. Hvem er Lulu? må være et grundspørgsmål i enhver tilgang til stoffet. Pointen er, at det kan – eller skal – man ikke nødvendigvis svare på. Lulu repræsenterer den kvindelige seksualitet; så langt er der ikke det store problem. Men derudover? Hun er en gåde og en projektion. Hun får tildelt diverse navne og diverse roller af diverse mænd. Problemet er bare, at den går ikke på teatret. Dér skal der vælges krop, intellekt, udstråling. Det kgl. Teaters valg af titelrolle-spiller har – trods alskens bare bryster og sexet attitude – et umiddelbart intelligent, reflekteret, autoritativt nærvær, som så skriver den historie, forestillingen kommer til at fortælle.

Det går godt til at begynde med. Lulu er demonstrativt dompteret i sin adfærd. Den spænding mellem hendes udstråling og hendes spil er tematisk interessant. Men gradvis går der gakkede gangarter og gymnastiske påhit i de karakterer, som efterhånden invaderer handlingen og scenen; iscenesættelsen svinder hen i ad hoc aktiviteter, der stritter i mange retninger, som hver især sikkert er rigtig sjove og kreative, måske ligefrem originale, men som ikke giver en eller anden form for bud på, hvad man fra teatrets side dybest set egentlig vil med at gestalte netop den tekst netop lige her og lige nu.

Sorte situationer

Dramaet er bygget op næsten som en moderne udgave af Hogarths serie, *The Harlot's Progress*, som kredser om den unge piges ubønhørlige nedtur fra det søde liv til prostitution og undergang. Hos Wedekind er fokus imidlertid forskudt fra moralismen i synet på hovedkarakteren til en ganske skarptskåren skildring af relationer og reaktioner hos hendes omgivelser. Lulu selv er som antydnet ikke specielt defineret. Man skal netop være sig for bastante tolkninger. Men ud over at hun i flere betydninger repræsenterer en kvinderolle, er det dog nok ikke for meget sagt, at hun

gestalter køns- og dødsdrift. Om ikke før bliver det klart, da hun til slut erklærer sin kærlighed til morderen, selveste Jack the Ripper – som den første (og altså også sidste) i den uendelige stribe af han- og hun-elskere, der går, tripper eller tramper gennem hendes liv. I øvrigt var Jack the Ripper mordene tættere på stykkets tid, end f.eks. Peter Lundin er på vores. Det var rå virkelighed mere end kulørt krimi.

Men når det er portrætteret af omgivelserne, deres holdninger, reaktioner og strategier i forhold til fænomenet og omdrejningspunktet, katalysatoren Lulu, der driver historien, så er det så meget desto mere livsvigtigt, at de centrale sidehistorier administreres nogenlunde knivskarpt i den iscenesættelsesmæssige orkestrering. Her ligger så forestillingens helt store problem. Fra og med at den stramme, ekspressionistiske indledningssekvens har tabt pusten, bliver det i stigende grad vanskeligt og efterhånden nærmest umuligt at orientere sig i karakterernes historier, motiver, pressioner, perversioner. Situationerne og dialogerne bliver sorte. Trådene filtrer. Kommunikationen til medspilleren, publikum, kobles i stigende grad ud. Dramaet mister fatalt flyvehøjde.

Lækkert emballeret

Lækkert ser det ud, og lækkert er det. Men det er candy-floss, krymmel og flødeboller også.

Wedekinds stykke var en skandaløs sensation for godt hundrede år siden. I det wilhelminske Tyskland satte det ord og kød på et rigtigt borgerskabs forlorne omgang med omstændigheder og realiteter i samfunds- og driftslivet, som det var uhørt forargeligt at eksponere – kunstnerisk eller på anden vis. Det var kontroversielt for hundrede år siden. Men i dag? Det er vel ikke i sig selv grænseoverskridende dristigt eller provokerende radikalt at sætte en tekst op, som vakte vild bestyrtelse i die Welt von Gestern.

Det er kort sagt ikke dér, pointen i det repertoirevalg ligger. Der må derfor være andre kvaliteter i stykket end de mere banalt



Scenografen Christian Friedländer har fotograferet Danica Curcic i hovedrollen.

udfordrende. Problemet er, at forestillingen ikke overbeviser om, at det er et særlig godt stykke. Det har givetvis meget at gøre med den uskarpe instrumentering. Men ikke nødvendigvis kun. Jo, Lulu er kanonisk. Lulu er et brand og et ikon. Lulu var engang et forargelsens tegn. Men spørgsmålet nager: er Lulu i sig selv god dramatik? Under alle omstændigheder er det ikke nok, hvis man vil have fat i mere i teksten end dens såkaldte dristighed, at man ikke gør så meget andet end at gøre sig lækker. Det er i sig selv ikke særlig dristigt.

Krisen og kønnet

Der ligger muligvis et barsk potentiale i stykket stadigvæk. Det er lidt uklart, når kun få lejligheder til hurtige points forsømmes i denne opsætning. Livtag med lidt mere komplicerede – eller måske ligefrem seriøse – dimensioner i teksten fornemmes ikke. Det er naturligvis en stil og en strategi. Legal og legitim. Problemet er blot, at udkommet – den sceniske gestaltning – så bliver derefter: ikke særskilt kompleks, noget

enstonig, med hovedvægt på emballagen.

Og i forhold til realiteten, den nuværende, den, publikum befinder sig i, er det lidt diffust, hvor skærefladerne skulle skurre i træfningen mellem teksten og tiden. Hvad begrundet det repertoire-valg?

Krisen og kønnet ligger som temaer i kampzonen just nu. Og jo, der er lidt finanskollaps i den episode i stykket, hvor Jungfrau-aktierne i pariser-casinoet kommer ud som værdiløse. Det er nok en lige lovlig spinkel tråd at hænge en nutids-relevans op i. Der er da heller ikke meget krise i selve opsætningen. Tværtimod. Maskinelt og materielt er det et voluminøst luksus-overbud, et show på nærmest musical-niveau.

Så er der kønnet. Alt tyder på, at det er et tema, der er kommet for at blive. Stykket tegner imidlertid et billede af en kvinderolle, som virker underligt ude af trit med de faktiske forhold i den øjeblikkelige køns-kampzone. Her går diskussionen i disse tider faktisk mest om manden som retræte-køn! Det handler i

allerhøjeste grad om den anfægtede eller truede maskulinitet. Og omvendt om kvindelighedens sociale og kulturelle magtovertagelse. Her er der så et sprængstof, som kan detonere mellem hænderne på den, der ville vove at gestalte det scenisk. Men en historie om kvindekønnets absolutte subordination under og forførende farlighed for griske eller enfoldige lidderbukse – hvor livsnødvendig er den at sætte på plakaten netop nu? Livsfarligt er det i hvert fald ikke.

Havde man vendt historien om, ladet en ung fyr være offer og objekt for magt- og på anden vis liderlige donnaer og matroner, var der måske kommet nogle lidt mere skingre toner ind i samspillet med publikum, frem for det ganske lukkede og lækre udspil, der nu læner sig kælent op ad noget, som en gang var dristigt.

Monster efterlyses

Er Lulu kort sagt et overbevisende meningsfuldt repertoirevalg lige nu? Opsætningen demonstrerer som antydnet, at nationalscenen formår at levere teknisk show på internationalt niveau. Men den form for internationalisme virker provinsiel, når iscenesættelsens kunstneriske ambitionsniveau i øvrigt ikke brager sikkert og overbevisende igennem. Indpakningen er i den grad lækker. Der er kælet for lyd, lys, billede. Situationerne svøbes i flygel, jazz, party-party, underlægning, flotte effekter, imponerende mekanik. Ingen smalhals eller krise her.

Men hvad ligger der dybest set i, at stykket har undertitlen “en monstertragedie”? Er der andet på spil, ud over spillet med teatermaskinelle muskler af nærmest monstrøs art? Hvor er modet, viljen, dristigheden til at risikere læsterlige ridser i lakken?

Det Kgl. Teater. Instruktør: Katrine Wiedemann, i scenografi af Christian Friedländer. Spiller til 26. nov. 2012.

Bent Holm

Dr. Phil., lektor på Institut for Kunst og Kulturvidenskab, KU, oversætter og dramaturg. Har bl.a. publiceret *Tyrk kan tæmmes*, Multivers, Kbh. 2010, og “Stagings of Divine Power” i Bank og Bossier, eds.: *Consolidation of God-given Power*, Peeters, Leuven-Paris-Walpole 2011
