

# Auteur, instru-auteur eller coach?

## Om instruktøren i går, i dag og i morgen

Af Elin Andersen

Rapport fra et seminar med instruktøren som tema arrangeret af rektor for Dramatikeruddannelsen, Janicke Branth og lektor ved Afdeling for Dramaturgi, Aarhus Universitet, Erik Exe Christoffersen, *Peripeti* i samarbejde med Aarhus Teater.

Overskriften lød:

Det 20. århundrede siges at være instruktørens århundrede, så hvordan vil og kan instruktøren bringe teatret videre i det 21. århundrede? Skal teatret også være instruktørens i fremtiden? Og hvordan ser instruktørerne på en mulig fornyelse af teatret?

## Baggrund

Ingen vil formentlig betvivle instruktørens betydning i det 20. århundredes europæiske teater. Craig, Stanislavskij, Reinhardt, Meyerhold, Brecht, Strehler, Brook, Stein, Castorf etc. Det er deres manifeste, deres teorier og ikke mindst opsætninger, der har tegnet teaterfornyelsen gennem århundredet, det er dem vi læser og skriver om. Det er ikke et spørgsmål om stil, om realisme eller naturalisme kontra modernisme. Heller ikke om trofasthed over for en dramatisk tekst eller respektløshed over for mesterværkerne. Fra den tidlige modernisme søgte instruktøren i stadigt flere tilfælde at gøre sig til garant for teatrets status som selvstændig skabende kunst- art. Det er ideen om kunstneren højt hævet over scene og sal som i Craigs lukkede monumentale teater, eller instruktøren som den ypperste specialist i Meyerholds rumligt, plastiske teater. Først og fremmest skulle hver opsætning være udtryk for en genuin *scenisk* fortolkning.

I de seneste årtier er instruktøridealet ikke længere en sådan universel mester. Magten bliver uddelegeret til scenografer, lysdesigner etc. Det postmoderne teater har fundet nye, mindre hierarkiske måder at fortælle på. Instruktøren bruger f. eks. som *auteur* teksten på lige fod med andre teatrale midler. Målet er ikke nødvendigvis æstetisk perfektion og værket dekonstrueres i forhold til en traditionel værkorienteret kunstforståelse. Performanceteatrets direkte handlinger frem for scenisk repræsentation og mere åbne relationer til tilskuerne har sat sine spor. Teatrets karakter af *begivenhed* understreges uanset typen af forestilling. Det drejer sig om at *være sammen til stede*, såvel i 7 timer med *Gregersen-sagaen* på Aarhus Teater som til *Shopping* på Camp X.

Hvilken rolle skal instruktøren spille i fremtidens teater? I forhold til skuespillerne? Til traditionen? Til autoritetsspørgsmålet i teatret? Hvilket perspektiv er der for instruktøren og teatret i den kulturelle tilstand, vi befinder os i, hvor virkeligheden for så vidt konstant iscenesætter sig selv?

## Det faderløse teater

Nu er det jo ikke sikkert, at denne hastige skitse også dækker det hjemlige teater. Dramatikeren Jokum Rohde, en central skikkelse i dansk teater, ville nok have sine forbehold. Han var inviteret til at åbne dagen med en nærmere uddybning af en inciterende, men også noget kryptisk karakteristik af dansk teater, som han gav i en kronik i Politiken i 2005:

Dansk teater befinder sig i en Bermuda-trekant mellem det angelsaksiske virkelighedssøgende teater, det tyske konfrontatoriske og selvrevsende teater og den nordiske skærgårdsdepressions tyste stønnen.

Rohde havde ingen dybsindig bagtanke med Bermuda-trekanten, forklarede han. Kronikken handlede om andre ting, bl.a. kunstneren og magtproblemet. Det er det, der optager Rohde i dag. Kulturen har opnået magten – staten er ved at dø til fordel for individets kulturelle behov – og kunstneren er dybt infiltreret i magten, pointerede han. Der er en række upåagtede konflikter her, der burde komme frem, men kunstneren vil helst se sig selv i opposition til de herskende. Enten har han ikke opdaget, hvor dybt han er involveret i magten, eller han rejser til den anden ende af verden for at genopfinde en oppositionel kunstnerrolle som Claus Beck-Nielsen, der tager til Afghanistan. Kunstneren som oprører, ja – i undertrykkende samfund, men ikke her. Teatret har haft sin bedste tid som kritiker af magten – det er på tide at besinde sig på det. Rohdes selvrevsende kritik, givet med en afvæbnende ironi, mødte ikke egentlig modstand og kom til at fungere som en pointe for resten af dagen.

Tilbage til Bermudatrekanten og dansk teater. Det unikke ved det er, at det er faderløst, hævdede Rohde. I Danmark mangler vi egentlige faderskikkelser som man i Norge har Ibsen og i Sverige Strindberg. Efter 1950 kan vi tale om et instruktørteater. Men instruktører fungerer ikke her som fædre, de skaber åbninger, men ikke en egentlig tradition. Dansk teater har ingen stabil kerne, det er så at sige uden kompas og peger i alle mulige retninger. Det gør det på den ene side svært at være i opposition, men til gengæld har denne ekstreme retningsløshed mange registre, som må kunne udnyttes. Dansk teater har en interessant om end ikke afklaret placering i Europa.<sup>1</sup>

Klaus Hoffmeyer var ikke enig i, at dansk teater mangler faderskikkelser, at gøre oprør imod, men de er hverken instruktører eller dramatikere. Hoffmeyer, der har

flere skelsættende opsætninger bag sig og instruktørerfaringer fra alle typer teatre og genrer, var opfordret til at fortælle om netop den danske instruktørtradition efter 1950 – hvis vi da har en? Skal vi tale om fædre, handler det snarere om skuespillerfædre og -mødre, mente Hoffmeyer. Da han selv begyndte i teatret klappede folk af Poul Reumert, blot denne gjorde sin entré på scenen. Og skuespilleren er fortsat et væsentligt ikon i dansk teater. Med instruktørteatret startede en udrensning af en umådeholden stjernedyrkelse. I den proces var Artaud vigtig – ikke mindst for Hoffmeyer selv, der i 1967 oversatte Artauds *Le Théâtre et son double* til dansk – herefter blev Artaud nærmest glemt i 30 år, og er først på det seneste ved at få betydning igen, påstod Hoffmeyer, som kun havde mødt ganske få personer, der har læst bogen.

Instruktørteatret skabte en balance mellem stjernen og ensemblet, som vi kender fra det græske teater, hvor koret på Orchestra jo repræsenterede det kollektive. Men det var ikke uden problemer. Han gav et eksempel med en Senecaforestilling på Old Vic i 60'erne, iscenesat af Peter Brook. Her oplevede han, hvordan koret blev iscenesat sådan, at det kom til at spille en væsentlig rytmisk, sanselig rolle, som stjernen John Gielgud ikke kunne hamle op med. Gielgud kom simpelthen til kort over for korets rytmisering af rummet.

Holdningen til koret i de hjemlige opførelser af græske tragedier afspejler ofte en manglende forståelse for korets kollektive betydning og en favorisering af de store roller, der bliver til vandsugende psykologiske skæbner, 'interessante' ofre uden miljø.

En sådan ubalance kunne aflæses i modtagelsen af Strøghusteatrets Elektra-forestilling i 1977, hvor Kirsten Olesen fuldt berettiget blev hyldet for sin gennembrudsrolle som Elektra, mens korets fravær ikke blev opfattet som et kunstnerisk problem. Al fokus var rettet mod den individuelle skuespiller. Den manglende forståelse for ensembleteatrets muligheder blev bekræftet, da Hoffmeyer sammen med Sorte Hest teatret iscenesatte Euripides »Kvinderne fra Troja« 1979 på Saltlageret. Her trådte alle de store roller direkte ud af koret, som dermed blev hovedpersonen, der bevægede sig i rytmiske mønstre gennem det store, åbne rum. Men – som Klaus Hoffmeyer huskede datidens stort set uforstyrrede, psykologiske holdning til teater – blev denne opfattelse af det græske drama ikke taget op af kritikken, hverken polemisk eller æstetisk. En sådan situation har den større åbenhed overfor instruktørens arbejdsfelt været med til at ændre.

Men i disse år er stjernerne, eller rettere dyrkelsen af dem, ved at vende tilbage, fortsatte han. Bagom ryggen på os, der har kæmpet for noget andet, og til stor, stor lettelse for dagspressen, fik Dantedoktorerne, deres heppekor, og ikke mindst filmen, listet stjernedyrkelsen ind igen. Skuespillerne er ikke alene vigtige, men uundværlige, hvem har for resten sagt andet? Men for megen dyrkelse af den individuelle katastrofe og for beredvillig medlidenhed med ofrenes »vibrerende mundvige« fjer-

ner opmærksomheden fra den offentlige, eller universelle, katastrofe. Er der ikke en verden udenfor individet?

Instruktørteatret har åbnet for forståelsen af, at det at spille kan være en *handling i sig selv*, ikke blot gengivelsen af den handling, som er skrevet ned i værket. Kort sagt, med Hoffmeyers ord: Nøjs ikke med at spille stykket, bring stykket i spil! Det er ikke altid indlysende, hvordan det kan eller skal gøres, men som arbejdsmodel indeholder det en mulighed for befrielse af udtrykket. Selvom den i de senere år har medført enkelte, lige lovligt hurtige dekonstruktioner af klassikerne, så har modellen slet ikke udtømt sine grænseoverskridende muligheder, så sandt som happening-elementet altid er til stede ved en offentlig forestilling. Men måske skal vi vælge at tale mere om rekonstruktion end om *de*konstruktion, foreslog han.

Det store spørgsmål er vel stadig: Hvordan kan drømmespillet – det vi forestiller os, det vi ser for os, mens vi ser – vikle sig ud gennem teatrets øvrige larm? I den sammenhæng har instruktøren med den kolde hjerne måske stadig en rolle at spille. Adspurgt om Hoffmeyer selv havde et eksempel på et sådant 'drømmespil' lød det uden tøven 'Det psykotiske teater i Odense'. Han refererede her til sin opsætning af Howard Barkers »12 møder med et vidunderbarn« på Odense Teater 2008.

## At hjælpe sjælespejlet frem

Ideen om den romantiske kunstnerrolle, som Rohde mener, vi så gerne vil fastholde, instruktøren som den skabende ener møder vi måske i en ny forklædning i konceptet for instruktøruddannelsen på Statens Teaterskole. Hvordan skaber man en instruktør? var spørgsmålet til Inger Eilersen, selv instruktør og leder af instruktøruddannelsen på Statens Teaterskole. I sit powerpointshow viste Eilersen det imponerende redskabskatalog, den studerende skal igennem på sin vej fra »håndværker til kunstner« i den 4-årige uddannelse. Den hviler på to spor.

Det ene den psykofysiske progression, med 'bevægelsen ind i mennesket', stammer oprindeligt fra Stanislavskij, der via Georgij Tovstonogov, Irina Maloshevskaja og Hans Henriksen nu er blevet dominerende på Statens Teaterskole. Den rummer dels metoden for fysiske handlinger, som skal frigøre skuespillerens fantasi i improvisationer – det gamle skrivebordsarrangement er væk – bemærkede Eilersen, dels grundpillen: den handlende analyse, som præsenteres som højdepunktet i Stanislavskijs lære om instruktørens arbejde. Den skal hjælpe instruktøren til at finde ind til kerne i teksten og den sceniske hændelse og samtidig til at finde ind til sin egen skabende kerne. Metoden skal på en gang frigøre kræfter og sikre målrettethed.

Det andet spor – den fysisk visuelle progression handler bl.a. om montagedramaturgi, site-specifics, divising, viewpoint-teknik. Også den digitale verden er med, fortalte Eilersen. En af underviserne her, Heiner Goebbels fra Institut for anvendt teatervidenskab i Gießen laver f.eks. teater i rene billeder, dvs. uden skuespillere. Genrebevidsthed er en essentiel del af uddannelsen, der har bevæget sig fra 'mester-

lære til et stafetprofessorat' med en række undervisere på begge spor. Det vigtigste er dog at finde instruktørelvens personlige stemme, understregede Eilersen. Den forsøger man at spore under optagelsesprøverne. Aspiranten må have noget på hjertet, visioner, fantasi, musisk fornemmelse, men også konceptuelle og organisatoriske evner for at blive optaget. 'Vi ser nok instruktøren i fremtiden som en instru-auteur frem for en iscenesætter af andres tekster. Ligesom på film.'

Udelukker de to spor: det individuelt-psykologiske og det fysisk-visuelle – ikke hinanden? var den første reaktion. Nej, fastslog Eilersen, det er en fordom, at den handlende analyse kun kan anvendes til bestemte tekster og ikke det sceniske arbejde som helhed. Vi anser Stanislavskis system for frigørende. Et ubesvaret spørgsmål bliver dog tilbage for en tilhører, om man virkelig kan stimulere en individuel kunstnerisk udvikling og 'hjælpe sjælespejlet frem', som Eilersen talte om, gennem en så vidtgående specialisering?

## Replaying representation!

Netop fremtidens instruktør og teater var stikord til den svenske instruktør Anders Paulin, der i Danmark er kendt for sine kontroversielle klassikeropsætninger på Det kongelige Teater. Og videre spørges der: handler det stadig om dekonstruktion og hvad skal publikum bruge den til?

Paulin fandt diskussionen interessant – uden dog at kende svarene. Han er især optaget af to ambivalenser. Den ene angår teatrets karakter af repræsentation og sprog. Efter mange års kritik af repræsentationen er vi nået til et kritisk punkt. Hvis vi låner autenticitet fra virkeligheden for at legitimere det, vi gør på scenen, så tømmer vi virkeligheden for autenticitet, mens teatret tømmes for repræsentation. Og så er vi på den, konstaterede han.

Når det gælder sproget – Paulin mente formentlig sprog i udvidet betydning her – må vi udvikle det, for et miljø, der ikke kan udvikle sit sprog kommer også til at miste sin tradition og hvad traditionen angår, er der forskelle at tage i betragtning f.eks. har vi i Sverige en instruktørtradition, fra Reinhardts Strindbergopsætninger via Molander til Bergman, mens dansk teater hviler på en skuespillertradition. Sproget må kunne håndtere noget, vi ikke forstår. Vi må give plads til tekster, hvis betydning kun lader sig ane.

Hvad gør vi da? I et perspektiv, hvor teatrets strategier er blevet kidnappet, idet den virkelige verden, de sociale relationer synes at være transformeret til billeder, eksproprieret og fremmedgjort af vareøkonomien? Paulin støttede sig i dette ræsonnement til den italienske filosof Giorgio Agamben. Hans forslag blev da en replaying representation frem for en egentlig rekonstruktion, men i et sprog, som kan udtrykke utopier på scenen. En kultur, der ikke tillader sig selv utopier er grundlæggende en depressiv kultur – understregede Paulin.

Den anden ambivalens gælder retten til teatrets rum og til bruddet med auto-

riteten i teatret. Hvordan bryder vi med det forhold, at vi er så afhængige af én autoritet i teatret, f.eks. en autoritativ instruktør, selv om virkeligheden ikke kan forstås ud fra ét centralt sted? Paulin gav et eksempel hentet fra sin egen erfaring i Schweiz med en opsætning af Gösta Berlings Saga, som han skulle instruere. Han uddelegerede instruktionsopgaver og optrådte selv mere som coach. Forestillingen blev aflyst af ledelsen dagen før premieren, fordi den manglede helhedspræg! Det burde ikke være teaterdirektørens ansvar, mente Paulin. Skal alt i en produktion ejes af teatret? Paulin understregede, at det kunstneriske personale bør have ansvar for eget arbejde og for egen angst. Han fandt teatrets hierarkiske struktur langt bagud for den moderne managementkultur, hvor strukturen normalt er betydeligt mere flad netop ud fra tanken om, at det skaber langt mere kreativitet og innovation.

Altså på den ene side et forslag om replaying representation og på den anden et forsigtigt bud på fremtidens instruktør som coach i stedet for som auteur, var Paulins præcision af sin ambivalens under spørgerunden.

## At fortælle er sagen

Katrine Wiedemann leverede dagens sidste indlæg. Wiedemann, der står for et prægnant visuelt teater både i stort og i mindre format, blev spurgt om sit behov for fornyelse, f. eks. af skuespilleruddannelsen.

Hun ville hellere starte med det helt elementære, med at instruere. Det er som at kaste sig ud i et frit fald, sagde hun. Kunsten er ikke at lade sig lamme af angsten. For den har man, da vi skal skabe et nyt sprog hver gang. Derfor gælder det om at komme i en lyttetilstand i forhold til teksten. Til klassikeren ikke mindst. For det er klassikeren, der pt. giver mening for Wiedemann. Det er antidepressivt at have en klassiker i sit liv, lovede hun. Først og fremmest handler det ikke om at fortolke, men om at fortælle »Hvorfor er der ingen her, der bare vil fortælle en historie?« spurgte hun. Det er vigtigt for hende at fordybe sig i, hvad der faktisk står i teksten. Og at skabe et rum, der er klart defineret som en grundide, bliver til en drift, man ikke kan slippe af med. F.eks. blev fantasislottet i Et drømmespil på et tidligt tidspunkt til et højhus, der ligger ned. Det var en ide, der meldte sig som en uomgængelig nødvendighed.

Mediernes krav til aktualitet og modernisering af klassikere er stressende, erkendte hun. Ofte er der tale om en pseudoaktualitet, for man kan ikke aktualisere på tværs af historien. Medea kan ikke optræde som en pige i 90'erne. Ikke når hele tematikken og hendes handlemønster har at gøre med kvindens stilling i en helt anden tid. Wiedemann undrede sig over, at det er hende (og ikke dramaturgen), der har fået rollen som den, der gang på gang vender tilbage til teksten og undersøger, hvad der rent faktisk står i den. Hun følte sig lidt alene om dette behov for at fortælle. På spørgsmålet om, hvordan hun betragter avantgarden i forhold til traditionen, henviste hun igen til historien. Hun udtrykte ikke noget behov for at være i opposition.

Det har været vigtigt at gøre sig nogle cross-over erfaringer undervejs, men hun takkede nej til et 'statsansat oprør' Hvad angår fremtiden ville hun henvise til Bermuda-trekanten og se den som en helt åben situation, hvor »vi er i midten«.

## Slutteligt

Niels Lehmann, der modererede med fint overblik og præcise spørgsmål, anslag nogle mere latente temaer i den afsluttende paneldebat. Bl.a. den kulturelle spænding mellem det nationale og globale. Inger Eilersen frygtede ikke, at vi skal miste vores egenart i Europas forenede Stater og mente ikke det overhovedet kunne blive et problem. Klaus Hoffmeyer ræsonnerede, at man må være provinsiel for at kunne være international. For Rohde var det regionale væsentligt, 'globalisering er ikke noget mål i sig selv, det betyder blot standardisering.' Et andet underdrejet tema var relationen mellem det politiske og det æstetiske. Ingen følte sig fristet af det politiske teater, som vi kender det. Paulin mindede her om, at det er en politisk handling i sig selv at spille, og at det kontekstuelle er vigtigt. Hans eksempel var premieren på Hamlet ved indvielsen af Det kongelige Teaters nye skuespilhus med hele establishmentet, kongehuset og ministre. Men something is rotten in Denmark for på samme tid var der brand i gaderne. For Rohde var det et præcist eksempel på, hvordan teatret celebrerer sin egen magt. 'Vi hører alle til her.'

Således har instruktøren at dømme efter dagens indlæg gjort sit indtog i det 21. århundrede uden de store falbelader og visioner. Med en appel til selvransagelse og til besindelse på traditionen, som bestemt ikke er uinteressant, med forsigtige forslag til nye roller for instruktøren og et usvækket håb om at kunne realisere sine drømme og bringe utopien frem på scenen. Ja, måske er dansk teater ligefrem havnet på forkant med udviklingen, eftersom vi åbenbart er mere vant til at håndtere et teater uden faderbilleder: I en artikel fra 1994 *Durch die Wüste* reflekterer Volksbühnes tidligere dramaturg Carl Hegemann over, hvad man stiller op på vej til det faderløse teater »for der findes ikke mere nogen faderfigurer, hvis alt for dominerende verdensbilleder, man kan smide på møddingen, - de ligger der allerede«.<sup>2</sup>

## Noter

- 1—Rohde uddyber problematikken i sin artikel *Danmark og Mefisto* i nærværende nummer af *Peripeti*.
- 2—Carl Hegemann: *Plädoyer für die unglückliche Liebe*, Theater der Zeit 2005, s.72

**Elin Andersen** er tidligere lektor i dramaturgi ved Institut for Æstetiske Fag. Blandt de seneste udgivelser er *Kroppens sublime tale*, Aarhus Universitetsforlag 2004.