

Portræt

Peripeti indleder hermed en serie portrætter, der sætter fokus på forskellige nulevende scenekunstnere, instruktører og scenografer som må betragtes som væsentlige. Vi vil gerne portrættere nogle af de kunstnere, som præger det samtidige danske teaterlandskab og analysere deres æstetik og formsprog. Vi lægger ud med et portræt af instruktøren

Katrine Wiedemann.

Katrine Wiedemann

Af Elin Andersen og Janicke Branth

Katrine Wiedemann er vist den eneste danske instruktør, der har fået et forestillingsbillede på forsiden af *Theater Heute*, 8/9, 2005. Det var i 2005 og det var for den prisbelønnede forestilling *Havfruen* efter H.C. Andersens eventyr. På billedet balancerer to personer i en omfavelse på line, som en gensidig spejling og et sublimt billede af kærlighedens balanceakt. I bunden af billedet ligger en mand, som om han svæver i luften uden line. Billedet kunne være en illustration af den ophævelse af tyngdekraften, som synes at være et fundamentalt træk i Katrine Wiedemanns omgang med teatret. Katrine Wiedemann er et særpræget talent i dansk teater med sit mod på nyfortolkninger, sin udtryksform og sine præferencer. Man kunne fristes til at læse hendes iscenesættelser som et »faderopgør« med den klassiske avantgarde. For hun er tydeligvis slet ikke interesseret i at gentage den avantgardeæstetik, som har præget så mange tidligere fornyere: Anti-naturalisme, anti-psykologi, anti-koherens og anti-tekst. Som vi vil forsøge at vise, trækker hun forholdsvis ubekymret på klassiske og nyere æstetiske greb og bekymrer sig lidet om den »fornyelse«, der ligger i at opløse orden. Hun vil langt hellere aflevere en godt fortalt forestilling. Til gengæld er hendes inspirationer fra andre medier og teaterformer med til at give hende en så central placering i teatret i dag.

Inspirationen fra film

Man har beskyldt Wiedemann for at føle sig i livstruende konkurrence med film og tv med sine billedprioriteringer og hæsbæsende tempo. Så enkelt er det næppe. Hun tilhører en generation, der har lært filmsprog før alfabetet. Allerede i *Borgen* af Howard Barker, Svalegangen 1994 kunne man se hende bruge filmteknikker i opbygningen af sit særlige billede- og figurformat. Sammen med sin scenograf Poul Fly Fleidrup fyldte hun rummet med et perspektivisk opbygget fængsel/borg af metalrør, hvor personerne blev indfanget af lyset i insisterende nærbilleder. Det chilenske drama *Døden og Pigen* (1995) – et barskt realistisk kammerspil – forvandlede hun til et indre drama: torturofret Paulinas mareridt ved mødet med sin bøddel blev adskilt fra den ydre handling via voice over, split screen og fastfrysninger.

Jokum Rohde er den eneste nulevende danske dramatiker, Katrine Wiedemann har arbejdet sammen med, og hun er den, der suverænt bedst har været i stand til at gestalte hans stykkers indre universer på scenen. Det kan have noget at gøre med den filmiske undertone, der er så karakteristisk for. Rohde ikke mindst i de første stykker: *Det virkelige liv* (1996),

Fantomsmerter (1997) og *Nero* (1998). De er gennemsyret af den limboagtige tilstand, hvor adskillelsen mellem inde og ude er ophævet i et grænseløst indre narcissistisk univers. I *Nero* lod hun sammen med scenografen Christian Friedländer den sceniske ramme være det gamle biografteater Københavneren og scenen var dermed sat til et teatralt filmisk univers. Det havde hentet lige dele inspiration fra 50'ernes franske og 90'ernes amerikanske film noir. David Lynch var på banen eller rettere på scenen. Figureernes fordobling, rummenes sammensmeltning og karakterernes antinaturalistiske og umiskendeligt poserende spil var lånt fra genrens amerikanske og franske film. Et syret univers konstant på coke. »Henrik Koefod som Johnny i et matrosagtigt outfit midt mellem tegneseriens Skipper Skræk og Fassbinders Querelle,« (Theil og Gardsal 2000, s. 189) Henning Jensen voldsomt maskeret som ond og magisk gamling og endelig Paprika Steen som genrens ikon, en femme fatal med lyst bølget hår og sortsminkede øjne iført laksefarvet negligé og en lys stemmeføring, der unddrager sig naturalistisk psykologisk nuancer. En ondskabens arena, hvor stykkets tre typer er indfanget i et diabolisk spil. Forestillingerne (især *Nero*) var en slags pastiche, der både lånte skuespilstil og univers fra film noir, hvor den dramatiske spænding ligger i grænseløshedens ambivalens langt mere end i strukturen.

Teaterinspirationer

Det handler for mig om at tale tydeligt i billeder, som på *Black Rider, Til Damaskus* og *Snedronningen*, og der arbejder jeg mere diktatorisk. Fordi, alle kan jo ikke lave mit billede. Det er kun mig, der kan lave mit billede. (Nybo 2003, s. 328)

Fra begyndelsen af det nye årtusinde kan man konstatere, at Katrine Wiedemann helligede sig de store scener, og at hendes arbejde med det visuelle formsprog fik mere og mere plads i samspillet med maleren Michael Kvium og scenografer som Martin Tulinius og Maja Ravn. Hendes to hovedscener blev Det kongelige Teater og Betty Nansen Teatret.

Inspirationen fra Robert Wilson er markant. Hendes attitude til en tekst kan ligne hans. Det er de visuelle og scenografiske kvaliteter i teksten, der interesserer dem begge. Begge ser de den forkætrede kukkasse, som den perfekte ramme for billedfortælling og kropslighed. Wiedemann koreograferer som Wilson hver scene ned i detaljen i sit storyboard – men giver dog skuespillerne større frihed end han! Det vil sige fastlægge koreografiske forløb førend ordene kommer på. Hun med Strindbergs *Til Damaskus*, Göteborg Stadsteater 1999. Han med *Et Drømmespil*, Stadsteatern, Stockholm 1998. Det er sket, at hun er kommet (for) tæt på Wilson, som i tilfældet med opsætningen af hans *The Black Rider*, folkesagnet om Wilhelm, der indgår pagt med djævelen for at få sin elskede Kätchen i en fusion af rockkoncert varierte og operamelodrama. I Wiedemanns iscenesættelse på Betty Nansen 1998 kom typerne i deres marionetagtige gestik og mimik nær Wilsons egen, der havde urpremiere i Hamborg 1990 og siden blev dyrket som kultforestilling. Selv den Wilsonske langsommelighed blev kopieret i slutscenen, hvor Kätchens død for den djævelske kugle udspilles i slow motion.

Et andet forbillede trænger sig på. *Kirsebærhaven* 2007 på Det kongelige Teater, sidste forestilling inden Turbinehallerne lukkede og slukkede, kan udmærket ses som en cadeau til et af det 20. århundredes teaterkoryfæer Peter Brook. I 1981 iscenesatte han *Kirsebærhaven* i det tomme Bouffes du Nord i Paris, et afskrællet teaterum, hvor et stort persisk tæppe dækkede det næsten tomme rum. Et manende billede på godsets ruin. Hans instruktion blev skelsættende, ikke blot på grund af sceneriet, men fordi forestillingen brød med den lange tradition for den Tjkehovske tristesse i stillestående naturalisme. Brook gjorde stykket til en komedie. Personerne legede, optrådte for hinanden i et livligt gulvsøgende spil omkring den sprøde grevinde Ranevskaja. En hurtigt opstået energi, der forsvandt igen i øjeblikke af melankoli. I den store Turbinehal havde Friedländer dækket hele langsiden med dens synliggjorte tårntrapper og kældernedgange med ægte tæpper, drapperet væggene og anbragt prismerkroner i loftet. Billedet af den tomme pragt var tydeligvis udviklet siden Brooks udgave. Personerne styrtede gennem rummet, op og ned af trapper, med et væld af hurtige korte møder og samtaler en passant på de grandiose tæpper. Bodil Jørgensen gav sin Ranevskaja en gennemgående tone af distraktion, som om hun var lidt på afstand af alt og samtidig med en svag undren betragtede sin omverden – aldrig helt til stede i nuet og slet ikke, når problemerne begyndte at tårne sig op. Den store sjæletragedie var her erstattet af en overordnet stemning af rastløshed og uinvolveret nærvær.

Anmelderne savnede både kærlighed, smerte og undergangsstemning. Men Wiedemann satte sin egen signatur på *Kirsebærhaven*, bragte den på omdrejningshøjde med sin egen tid ved at betone karakterernes konstante rastløshed. »Det er som om vi tror, vi kan etablere et substantielt selv, frit for kedsomhed, hvis blot vi formår at fylde det op med impulser nok«. Sådan skriver Lars Fr. H. Svendsen i *Kedsomhedens filosofi* (Klim 2001, s. 46), og beskrivelsen passer fint på Wiedemanns *Kirsebærhaven*. Dertil syntes hun at foreslå en gennemført fysisk-teatral overvindelse af den Tjkehovske tristesse i en på alle måder løbende kommentar ikke til virkeligheden, som i tilfældet Bouffes du Nord, men til teatret. En grand finale på en epoke i teatret og en velkomst til en ny (Tjkehov) i det 21. århundrede.

Inspiration fra NyCirkus

Det er næsten indlysende, at Katrine Wiedemann hurtigt fik øje på NyCirkus og mulighederne for at integrere genren i teaterforestillinger. Da hun i 2002 iscenesatte *Romeo og Julie* på Dramaten i Stockholm var det sammen med Cirkus Cirkör,⁹ den svenske skuespillerinde Melinda Kinnaman og cirkusartisten Samuel Gustavsson. Det lykkedes den svenske skuespillerinde at træne sin krop, så hun var i stand til at udføre artistnumre i forestillingen på lige fod med Gustavsson og dermed give rollerne en helt ny sanselig dimension. Det udnyttede Wiedemann igen i sin opsætning af Shakespeares *Stormen* på Kaleidoskop det følgende år. Det foreløbige højdepunkt i samarbejdet med Cirkus Cirkör blev forestillingen *Havfruen*, hvor Kinnaman i hovedrollen i et fantastisk flow fra rolle til artist og fra artist til fiktion forenede de to sceniske udtryksformer i en og samme person. Den franske cirkusforsker Hugues Hotier hævder, at den klassiske cirkusforestillings særlige attraktion er dens kapacitet til at »spektakularisere og dramatisere det beundringsværdige« (Eigtved 2001, s. 13).



> Henning Jensen i:
»Darwins Testamente« (Det Kgl. Teater, 2008/2009, Foto: Natascha Tiara Rydvald)

Det var denne næsten ordløse, sanselige og artistiske iscenesættelse af havfruens kamp, der fascinerede publikum med den angst og lyst, der er cirkusforestillingens vandmærke.

Arbejdet med skuespillerne

Forkærligheden for det visuelt teatrale fremgår ikke mindst af Wiedemanns arbejde med skuespillerne. Rollens indre liv (undertekst) optager hende mindre end rollens funktion i historiefortællingen. Ikke sådan at forstå, at det psykologiske ikke interesserer hende, men den indre tilstand skal på en eller anden måde gestaltes i en fysisk og gestisk form. For at reetablere denne teatralitet rummer scenografien altid en form for »obstruktion«, som skuespilleren skal forholde sig til, og som giver dem mulighed for nye plastiske udtryk i rummets arkitektur: I *Kirsebærhaven* er det scenens overdimensionerede rum, der skal indtages af skuespillere i konstant bevægelse. Et løbebånd kan sætte tid og bevægelse i relief som i Brechts *Den kaukasiske kridtcirkel* 2006. Her bestod scenen i Turbinehallerne stort set kun af 3 store løbebånd, hvor Grusche og de andre karakterer løb og løb med foroverbøjede rygge på flugt fra krigen for ikke at blive rykket baglæns og fortabes. I opsætningen af *Stormen*, Kanonhallen 2003 var det store sorte gummibaljer med vand, som skuespillerne konstant skulle igennem eller op af og ned i. *Havfruen* 2005 viste en blanding af artister og



> Finn Nielsen Nicolai Dahl Hamilton Sidse Babett Knudsen og Morten Eisner i:
»Maria Stuart« (Betty Nansen, 2008/2009, Foto Natascha Thiara Rydvald)

skuespillere med udsøgt kropsbeherskelse, som også kunne arbejde vertikalt i scenerummet, et undersøisk univers i total bevægelse. I *Maria Stuart* på Betty Nansen 2009 blev rullebåndet brugt igen, men mere diskret i magtspillet på Elisabeths renæssancepalads. Ved hele tiden at lade skuespillerne, og undertiden hele scenebilledet, være i konstant bevægelse giver Wiedemann skuespillerne nye muligheder for at skildre karaktererne kropsligt visuelt i stedet for psykologisk mimisk i teatersale, hvor vi alligevel aldrig kan se skuespillerne i nærbillede. Netop derfor formår hun så overbevisende at arbejde på de store scener.

At fortælle en klassiker

I klassikeren finder Wiedemann den gode historie. Den modernistiske modstand mod det narrative i litteratur, film og teater er for længst passé. Også de postmoderne fortællestrategier med ironi, pastiche, afbrydelser etc. er gennemløbet. Wiedemann ved, at hun har tilskueren med sig i sin søgen efter fortællingen i en klassisk tekst, og det er formentlig ikke krukkeri, når hun siger, at hun ikke laver for megen research på en tekst, fordi hun alene søger den almene viden hun deler med publikum. Det er temaer, som er lette at identificere sig med, hun dyrker; kærlighed, forførelse, kampen mellem kønnene, mellem godt og ondt, ikke filosofiske eller politiske spidsfindigheder. Wiedemanns syn på fortællingen kommer

meget fint til udtryk, når hun siger: »Jeg laver stykket ud fra slutningen... Jeg kan ikke lide ting, man kan mærke er lavet fra starten. Det skal være sådan, at når man når til enden af den rejse, det er at se en forestilling, så skal man vide, at fortælleren hele tiden har vidst, det skulle ende der« (Nybo 2003, s. 333).

Hvad hun imidlertid har taget i arv efter sine modernistiske forgængere er den overbevisning, at der principielt kan fortælles med alt på en scene. En gestus, en lyd, det scenografiske såvel som det tekstlige, gerne animeret af en samlende visuel ide. Når hun kommer godt fra at skære 2/3 af teksten i Goethes *Faust* væk og alene fokusere på Faustfigurens forhold til Mephisto og ikke mindst Gretchen, er det ikke blot, fordi hun vil fortælle en historie om forførelse og forelskelse. Sammen med Martin Tulinus skabte hun et teatralt-visuelt koncept, hvorved hele historien kunne udfolde sig som et eventyr i og oven på en kæmpe pop-up-billedbog, der fyldte hele Stærekassescenen. Et spændstigt symbol på kulturarven i uophørlig dialog med figurtegningerne, spillet, teksten og musikken. På samme måde affødte det lykkelige indfald, angiveligt fremkaldt af en stige liggende på den tomme scene, at lade *Et Drømmespil* blive set fra gudernes synsvinkel, en associativ billerække i alle forestillingens lag.

Fortælling og sprog

Helt uproblematisk var *Faust*-opsætning nu ikke. Den peger i hvert fald på forholdet mellem sprog og karakter. Som Monna Dithmer skriver i en kommentar til opsætningen: »her kan det typisk knibe med at bruge tanken til i tilstrækkelig grad at hvæsse billeder og ord, samt knibe med mod og evne til at tage fat på et dramas åndelige dimensioner«. Problemet blev meget tydeligt i Schillers *Maria Stuart* på Betty Nansen 2009. På forhånd kunne man frygte, at et ordrigt drama om magt og magtmisbrug, verbale konfrontationer og karakterudvikling i dialogen ikke egnede sig til at blive sprogligt klædt af. Et sammenlignende eksempel mellem en klassisk oversættelse og Betty Nansen Teatres udgave kan antyde dette:

Elisabeth (Schiller):

Hvad har I da at sige. Lady Stuart?
I vilde tale med mig og jeg glemmer
Min Dronningeværdighed, som I har krænket,
For mildt en søsters fromme Pligt at øve,
Og yde jer den Trøst at skue mig.
En ædel Drift jeg følger, og jeg vover
At trodse en kun alt for billig Dadel
For alt for stor nedladdenhed. – I véd,
At I har pønset paa at myrde mig.

Elisabeth (Mette Wolf Iversen):

Hvad vil I mig, Maria Stuart?
I ville jo tale med mig
Godt jeg vil et øjeblik glemme,
at jeg er dronning og er temmelig såret
I har jo trods alt villet myrde
mig

Både det retoriske, rytmiske og psykologisk karakteriserende, der er vævet sammen i Schillers vers forsvinder til fordel for ligefrem tale. For en dramatiker som Schiller er figuren identisk med sit sprog og i så reduceret en form bliver Maria ingen værdig modstander og Elisabeth

ingen stor regent. Og når antagonisterne svækkes, bliver konflikten tilsvarende svag, og fortællingen får også svært ved at fungere – netop som fortælling.

Problemet i iscenesættelsen var dels, at der manglede en dynamisk udfoldet visuel ide, der kunne korrespondere med udviklingen i dialogen. Scenografien var denne gang ikke aktivt medfortællende, men blot illustrerende: højlydt rullende sidekulisser med projektioner, der skifter forudsigeligt mellem fængselsmure og de fornemme gemakker i Elisabeths renæssanceslot. Dels kommer der til at mangle en retning eller stilfornemmelse for skuespilleren, der må forlade sig på sine egne forudsætninger for at fungere i et klassisk drama som dette.

Dukkevinde

I andre tilfælde har Wiedemanns klassikerfortællinger virket provokerende i rette tid. Således hendes udgave af Ibsens *Et Dukkehjem* op til Ibsenåret 2006 med titlen *Nora*. Her er vi langt – meget langt – fra den klassiske opfattelse af rollen som barnekvinden, der vokser gennem prøvelserne og med nyvunden selvtilid forlader scenen for at træde ud af sin »selvforskyldte umyndighed«. I Marie Louise Willes lille vævre krop er Nora lidt af en kælen og tårevædet dukke, som aldrig for alvor ønsker at forlade sit hjem – i hvert fald kun for at flytte ind som begærs-objekt i en ny mands blik. Som Carmen i *Nero* poserer hun i laksefarvet negligé foran den forlibte Dr. Rank og deler sit dukkeunivers ligeligt mellem ham og Helmer, der i øvrigt ikke var mere voksne eller ansvarlige end Nora. Der er ingen børn med i denne udgave af *Nora*, for børnene er stykkets voksne.

Katrine Wiedemann abonnerer i *Nora* ikke på Nora som et emancipations ikon, som man gjorde i hendes mødres generation. Og det fik hun da også hug for af anmelderne, »skiftet i Noras karakter kommer så brat, at det bliver et postulat« (Rottensten 2005). Nemlig, har man lyst til at tilføje – for med Wiedemanns fortolkning er det et postulat, der ikke holder. Den psykiske tilstand, der ret beset præger Noras figur stykket igennem, er en tilstand af rastløs indre uro, som efterhånden udvikler sig til panisk angst. Igen vælger Wiedemann et mere ekspressionistisk fortolkningstræk ved at lade Noras »undertekst« blive en generel tone i hele forestillingen. Det solide borgerlige hjem får sin egen tydeligt dæmoniserede karakter, når væggene begynder af gynges og den fjerde væg etableres (med gotisk gys) af lysskæret fra den usynlige brændeovn ved scenekanten. Ikke tilfældigt har forestillingen valgt at skifte titel til *Nora*, for vi skal rykkes ind i Noras barnligt dramatiserende bevidsthed. Det er Noras forestilling om sig selv og verden vi præsenteres for – og ikke en forestilling om en modningsproces. Det var dristigt gjort af Wiedemann. Ikke alene skabte hun en vital og underholdende forestilling, men hun pillede også et feminisme ikon ned fra piedestalen sagde farvel til et helt århundredes tragisk heroiske fortolkning af Nora, som heltinde. Katrine Wiedemann er dog ikke alene om at gøre op med denne tolkning. Hun er her på linje med en tysk tradition, bl.a. skabt af Fassbinder, der med *Nora Helmer* 1973 gjorde hende til en beregnende bitch, som ikke havde tænkt sig at forlade dukkehjemmet og så sent som i 2005 havde Thomas Ostermeier på Schaubühne i Berlin været ude i samme ærinde om end på en helt anden måde, og i øvrigt med samme ændring af titlen.

Gudedøtre

Der kan være god grund til at zoome ind på kvindefigurerne i Wiedemanns forestillinger. Hun kan ikke blot rubriceres som en af 70'er-feministernes skuffede døtre, for der er andre og mere handlekraftige kvinder i hendes iscenesættelser. De har så på forskellig vis allieret sig med det metafysiske.

I Strindbergs *Drømmespil* har dramatikeren selv truffet det dramaturgiske valg at lade den indre psykiske tilstand beherske scenen. Og Wiedemann har formået at gestalte dette greb med et træk fra filmdramaturgien, som hun også selv fremhæver: *point of view*. Da Ingmar Bergman i 1970 første gang satte stykket op på Dramaten, skilte han Guden Indras datter og mennesket Agnes i to figurer. Det behøver Wiedemann ikke, hun lader os, publikum følge datteren ned på jorden og sammen med hende langsomt blive opslugt af den synsvinkel, hvorfra vi kun ser verden stykkevis og delt. Og her springer Wiedemann og hendes meddigtende skuespiller Sofie Gråbøl på ingen måde udviklingen over. Vi følger gudedatteren med øjne så store som tekopper, da hun første gang får øje på jordelivet og med barnlig forundring og stor kropslig vitalitet betragter udfoldelserne. Denne sanselige glæde bevarer figuren indtil det kulminerer i en lystfyldt koreograferet (og tildigtet) kærligheds-scene mellem Agnes og advokaten. Herefter bliver hendes gang på jorden tungere og tungere indtil hun med en sidste kraftanstrengelse begynder at klatre op ad den husmur, hun i starten styrkede ned foran.

Den samme udviklingshistorie ligger udfoldet i gendigtningen af H.C. Andersens eventyr i forestillingen *Havfruen*: fra den barnlige form for kvindelighed til en jordisk elskende kvinde, skønt hun aldrig kommer til at realisere den kærlighed, hun ofrer så meget på. Forestillingen blev produceret sammen med Cirkus Cirkör og hele vægten var lagt på skildringen af Havfruens vægtløse tilværelse i vandet (ren billepoesi) og det smertefulde sammenstød med den landfaste jord, så manifest introduceret, da hele scenerummet genlyder af hastige skridt. Derefter går havfruen »som på spidse syle og skarpe knive«. At bevæge sig fra en dimension til en anden synes uundgåeligt at indebære smerte. Og det er lige netop den smerte, der interesserer Katrine Wiedemann meget mere end disse indre psykologiske modningsprocesser, der postulerer at bringe os ud på den anden side som hele mennesker. Den fortælling er Katrine Wiedemann alt for meget en del af moderniteten og alt for realistisk til at digte videre på.

Hinsides negationsæstetik

Vi har valgt at holde os til nogle af Wiedemanns kvindefigurer. Men også for de mandlige karakterer gælder det, at hun først og fremmest lader dem udtrykke sig gennem den rolle, de spiller i den sceniske fortælling og gennem det kropslige og gestiske. Hendes kvindefigurer er interessante, fordi de signalerer en anden måde at anskue det kvindelige på, men uden at hun lægger emfatisk vægt på et generationsopgør. Wiedemann synes i det hele taget *ikke* at ville være en instruktør, der skal positionere sig i opposition til forgængerne, i stedet for retter hun hele sit fokus imod teatrets evne til at fortælle på visuelle og narrative parametre

Man kan indvende, at hendes klassikerfortællinger har sine begrænsninger, når det gæl-

der sjælelige eller åndelige konflikter udviklet gennem et sprog, der ikke lader sig overføre i sceniske og gestiske registre. I den henseende er det karakteristisk, at hendes bud på en nutidig Faustisk stræber som type er en universitetslektor i grå cardigan! Mephisto derimod har hun – tidstypisk – langt mere sans for som en livskraftig, uregerlig frister af dionysisk format.

Katrine Wiedemann (f. 1969): i Kbh., teaterinstruktør; instruktørassistent, regissør og rekvisitør på Café-Teatret og Rialto Teatret 1989-91; debut som teaterinstruktør på FÅR 302 1992.

Janicke Branth (f. 1947): Cand. phil. i dansk og litteratur, dramaturg og rektor for Dramatikeruddannelsen siden 1998.

Elin Andersen (f. 1938): tidligere lektor i dramaturgi ved Institut for Æstetiske Fag. Blandt de seneste udgivelser er Kroppens sublime tale, Aarhus Universitetsforlag 2004.

Litteratur

Eigtved, Michael: *Forestillinger – crossover på scenen* (Rosinante, København 2003)

Eigtved, Michael: *Det teatrale cirkus* (Multivers, DK 2001)

Nybo, Mette: *Magiske øjeblikke* (Gyldendal, DK 2003)

Rottensten, Rikke: *Kristeligt dagblad 27.09.05*

Svensden, Lars Fr. H.: *Kedsomhedens filosofi* (Klim 2001)

Theil, Per og Garsdal, Lise: *Hvem der?* (Høst og søn, DK 2000)

TEATER

1992

Mordernes Nat (af José Triana, FÅR 302)

Peer Gynt (af Henrik Ibsen, FÅR 302)

1993

Øgledage (af Leif Panduro, Betty Nansen Teatret)

Ser på dig igen (af Gregory Morton, FÅR 302)

Orlando (af Virginia Woolf, Betty Nansen Teatret)

1994

Borgen (af Howard Baker, Svalegangen)

Dark (af Suzanne Brøgger, Betty Nansen Teatret 1994)

1995

Døden og Pigen (af Ariel Dorfman, Aalborg Teater)

Halløj på indlandsisen (af Nicolaj Cederholm, Dr. Dantes Aveny)

En duft af ungdom (af Tennessee Williams, Betty Nansen Teatret)

1996

Det virkelige liv (af Jokum Rohde, Kaleidoskop)

Maria Magdalena (af Friedrich Hebbel, Malmö Stadsteater)

1997

Fantomsmarter (af Jokum Rohde, Kaleidoskop)

Alice i Underverdenen (af Lewis Carrol, Edison)

1998

The Black Rider Wilson (af Burroughs og Waits, Betty Nansen Teatret)

Nye venner og elskere (af Sofia Fredén, Dr. Dantes Aveny)

Nero af Jokum Rohde (Det Kgl. Teater)

1999

Til Damaskus (af August Strindberg, Göteborg Stadsteater)

2000

Snedronningen (af H.C.Andersen/Jokum Rohde, Østre Gasværk Teater)

2001

Glade dage (af Samuel Beckett, Edison)

Store Bastian (af Crouch og McDermott, Betty Nansen Teatret)

2002

Romeo og Julie (af William Shakespeare, Dramaten)

2003

Extrem sport (af Jakob Weis, Teater Grob)

Stormen (af William Shakespeare, Kanonhallen)

2004

Medea (af Euripides, Gladsaxe Teater)

2005

Havfruen (af H.C.Andersen, Det Kgl. Teater)

Pinocchios aske (af Jokum Rohde, Det Kgl. Teater)

Nora (efter Henrik Ibsen, Betty Nansen Teatret)

2006

Den kaukasiske kridtcirkel (af Bertolt Brecht, Det Kgl. Teater)

Faust (af Johan Wolfgang von Goethe Det Kgl. Teater)

2007

Kirsebærhaven (af Anton Tjekhov, Det Kgl. Teater)

Et Drømmespil (af August Strindberg, Betty Nansen Teatret)

2008

Brødrene Løvehjerte (af Astrid Lindgren, Det Kgl. Teater)

Darwins testamente (af Jokum Rohde, Det Kgl. Teater)

2009

Maria Stuart (af Friedrich Schiller, Betty Nansen Teatret)

PRISER

Paul Hammerich-Prisen 2000. Teaterjournalisternes Teaterkat 2005 Årets Reumert for såvel årets forestilling *Havfruen* som årets instruktør *Havfruen* og *Den kaukasiske kridtcirkel* 2006. Årets Reumert for årets forestilling *Et Drømmespil* 2008. Samme år modtog hun Niels Matthiasens mindelegat.