

Bent Holm

KONCEPTET FREM FOR ALT – DOGME' FORBEHOLD!

Tendenser i nyere Ibsen-iscenesættelser

Det terminologiske teater

Det følgende kredser om en begrebslig forståelse af relationen mellem det tekstlige og det performative. Og dét handler så igen om terminologier, teorier og dogmer, m.a.o. et område, hvor afhængighedsskabende teori-misbrug som stimulans huserer i et vist omfang, terminolomanien – det terminologiske fix. Præfixet *post-* er et sådant fix, et dogmatisk kvalitetsstempel, en æstetisk *smiley* i den akademiske fødevarekontrol.

Den indre eufori, *drug*-effekten, den magiske kraft i vokabularet tørrer erfaringsmæssigt på et tidspunkt ud. En gang var termen *Spät-kapitalismus* implicit udtryk for indiskutabel videnskabelighed. I dag er det et beton-ord. Og dog. Det er ved at komme til live igen. Men det er stadigvæk et ord og dermed en del af en teori og altså et udtryk for en bestræbelse på at låse læsningen af verden. Senmodernitet, disciplinsamfund og kontrolsamfund er nyere termer med potentiale som låsende frem for kompleksitetsfremmende strategier. Tolkninger og forståelser som f.eks. forskydninger fra logocentrisk til performativ kultur (Fischer-Lichte 2005), fra dramatisk til postdramatisk (Lehmann 1999), er særdeles vigtige at forholde sig til. Problemet er den implicite præmis i visse anvendelser heraf, at involveringen af terminologien, teorien, har sandheds- eller beviskraft i sig selv. Teorier er teorier, dvs. konstruerede, instrumentaliserede optikker. De er ikke dogmer. Besværgelser er ikke beskrivelser.

Klassikerkrig

Der er mindst to lejre i disse års heftige debat om, hvordan man kan, eller måske ligefrem skal, forholde sig til klassiske tekster på teatret.

En, som hævder, at teksten har en betydning i sig selv, som det er iscenesættelsens opgave at forløse; iscenesættelsen er i den forståelse så at sige en »oversættelse« til den sceniske dimension. Synspunktet er teoretisk – og ofte litterært funderet – og har ikke meget med virkeligheden at gøre. Iscenesættelsen er og bliver en række bud på (for)tolkninger. Der skal træffes valg, som samtidig er fravalg, inden for tekstens potentialer. Og i praktisk teatervirkelighed er teksten ikke helleg. Giorgio Strehler lavede radikalt om på tekster (Holm 2001, 134ff). Ingmar

Bergman gør det samme, bl. a. i forhold til Ibsen. Ikke desto mindre opfattes de begge som »teksttro« instruktører. Der laves stort set altid om på teatret. Mere eller mindre. Problemet er, at det ikke altid gøres fuldstændig gennemtænkt eller kvalificeret. For slet ikke at tale om oversættelsesproblematikken, som er en diskussion for sig selv.

Den anden opfattelse er, at tekst i sig selv er en perifer komponent, og at det er sammenstødet, brudfladen, mellem iscenesættelseskonceptet og teksten, der er det centrale. Den strategi fremstår i praksis ikke sjældent som en eksponering af et privat instruktørprojekt (og endnu oftere som plagiat). For at fungere forudsætter den et kendskab hos modtageren til det forlæg, der konceptualiseres. Det glemmes stort set altid i de teoretiske forståelser.¹ Og selv da kan man spørge, om ikke effekten nødvendigvis vil være gentagelse på gentagelse, i betragtning af at pointen – konfrontationen – i sidste instans vel er den samme hver gang. Tilsvarende er den geniale *pointe* i Duchamps *urinoir* vel strengt taget også kun mulig en gang? Problemet er lejrtenkningen: dem versus os, tekst versus billede, radikalt versus reaktionært, traditionelt versus konceptuelt etc.

I Christoffersen p. 96 hedder det vedr. konceptualisering, at det handler om, at:

konceptet bliver vigtigere end tekstens ord og mening (...) skuespillerne skulle ikke længere være slaver af teksten. Det har ført til en historisk forandring af forholdet mellem opførelsen og teksten (...) teatret repræsenterer ikke teksten, men skaber en dialog eller polemik med teksten. En af de moderne dramaturger, polakken Jan Kott, gav inspiration til den konceptuelle læsning i bogen *Shakespeare vor samtidige* fra 1964. Her analyseres eksempelvis *Hamlet* og fremstilles som en svamp, det vil sige et værk, som har den *åbne* kvalitet, at det formår at suge betydning til sig fra sin kontekst. Kott gennemgår en række eksempler på opførelser, hvor teksten ændrer sig i samklang med de politiske, æstetiske forhold i samtidens kontekst.

Spørgsmålet er, om ikke det, Kott beskriver, lige så vel kan læses som basale dramaturgiske principper? Det er klart, at teksten er en åben struktur. Men kan man sige, at den ændrer sig? Dens betydning gør, afhængig af konteksten. Har det nødvendigvis at gøre med konceptualisering? Det har under alle omstændigheder at gøre med montage.² Sammesteds p. 98 tales der videre om Robert Wilsons *Woyzeck*-opsætning som »flad« og »befriet for tekstens psykologi (...) Men desperationen er ikke forsvundet, den er konceptualiseret og forrykket fra et psykologisk til et formalistisk register«. Atter kunne man spørge, om der evt. kunne anlægges andre synsmåder, hvor det måske ikke handler om konceptualisering, forskydning fra psykologisk til formalistisk register, men om at transponere emotionaliteten til publikum, ved at arbejde ikke fladt, men åbent, organisk, autonomt? I en artistisk selvfølghed, som findes tilsvarende hos Robert

Lepage (modsat epigonerne, som overkomplicerer). Skal man endelig polarisere, kan man tale om at kommunikere versus ikke at kommunikere. Det er fint nok med et teater, der ikke vil kommunikere. Dog med forbehold: det er ikke i sig selv (mere) fint. Teater med brugsanvisning er ikke pr. definition mere kunstnerisk.

En mulig tredje vej er beslægtet med begrebet om dialektisk montage. En teknik, hvor man bevidst arbejder med den kendsgerning, at tilskueren, ud af mødet mellem kontekst, tekst og iscenesættelse, skaber en kompleks tredje mening – som så bliver forestillingens (Holm 2006, 27ff.). Forhindre den menneskelige hjerne i at kombinere er under alle omstændigheder umuligt.

Nora i spil

I spændingsfeltet mellem tekst og iscenesættelse defineres Ibsen traditionelt som tekst-teater. Da tekst i moderne iscenesættelser ofte tillægges ingen eller sekundær betydning, vil dette forhold rejse interessante problemstillinger. Jeg skal forsøge at anskueliggøre et par tendenser med særlig fokus på *Dukkehjem*-opførelser fra de senere år.

Et af de mest fashionable nyere *Dukkehjem* er Thomas Ostermeiers *Nora* fra Schaubühne 2002. Produktionen er visuelt og spillemæssigt på et nærmest perfekt niveau og har mere eller mindre koryfæ-status. Den indebærer en total transponering til vor tid, med mobiltelefoner, aids (dr. Rank), digitalkameraer etc. Og en boligindretning så lækker og fashionabel som *business class* i Frankfurt Lufthavn. Karaktererne er tegnet på en gang hyperrealistisk og let tegneserieagtige. Nora klæder sig ud som Lara Kroft. Helmer er hen mod slutningen hensynsløst hidsig og direkte krænkende mod Nora – som i denne version ender med at skyde Helmer og dumpe ham i et stort akvarium, der farves af blodet. Så går hun. Den gennemgående æstetiske linje, visuelt og sonort, er den konstante reference til et blankpoleret tv-fiktions univers. Alle detaljer forskydes over i en amerikaniseret dimension.

Det er et stærkt koncept. Problemet er, at det ikke bare er et koncept, det er ét koncept. Efter et par minutter er pointen relativt klar, den varierer rent faktisk ikke i løbet af forestillingen – selvom hovedkaraktererne hver især har deres koreograferede og musikaliserede amokgang som brud på den strømlinede realisme, og selvom slutningens billede af den kvindelige terrorist eller partisan havde en vis provokatorisk – eller revolutionsromantisk – effekt, selvklart særligt stærk i præcis en tysk historisk sammenhæng. Dette fravær af kompleksitet har indlysende nok at gøre med den *genre*, der refereres til, tv-æstetikken. I øvrigt virker tv-versionen af forestillingen endnu stærkere end teaterforestillingen – opsætningen passer ganske enkelt fuldstændig til mediet. Man kan så spørge sig: hvorfor er dén æstetik attraktiv? Hvorfor er det en i sig selv interessant og relevant model? Det

handler som nævnt entydigt om eksponering af endimensionalitet. Men hvorfor er netop det en central fokusering? Det er under alle omstændigheder bogstavelig talt en forfladigelse af Ibsen. Ostermeiers *Nora* integrerer tekst – som er en forenklet versionering af originalteksten – med iscenesættelse, de to smelter sammen, på ukompleks vis, i intenderet overfladiskhed. Det kan naturligvis læses på to måder. Som en udstilling af en tom genre. Eller som en udstilling af et tomt liv. Præmissen er vel, at sådan er vor tid. Men netop derved gøres teori til dogme.

I den sammenhæng er det interessant at inddrage et interview fra *Die Welt* 23.5.06 med Thomas Ostermeier. Han lægger i interviewet vægt på den sociale optik på Ibsens universer, det borgerlige miljøes deformerende effekt. Ostermeier fortsætter:

Ibsens mennesker er altså historisk betingede, og man erfarer ikke specielt meget om mennesket 'i sig selv' Den Strindbergske psykologi, der snarere formulerer det drømmeagtige og underbevidste, kommer temmelig meget til kort hos Ibsen. Hans figurer er nærmere rationelle væsener.

Han taler dernæst om brugen af den overfladiske tv-æstetik, bl.a. i forlængelse af sin opsætning af *Shopping and Fucking*, og nævner, at »når disse figurer fremtræder meget overfladisk i forestillingerne, så er det et forsøg på at lade manglen på dybde opleves som smertefuld«. Dramaturgisk kobler han Ibsen med Hollywood og den deraf afledte tv-fortælle teknik. Endelig kommer han ind på en kvindefigur som Hedda Gabler og siger bl.a., at »Hun har den store kraft, der skal til for at leve sin ødelæggelsestrang ud«. Ostermeiers *Hedda* havde premiere 26.10. 2005. Den skal ganske klart læses i forlængelse af hans *Nora*.

Interviewet rummer tydeligvis flere nøgler til hans Ibsen-fortolkninger. Det begrundes for det første den flade tolkning, tekstligt og dramaturgisk. Spørgsmålet er, om det er noget, der læses ud af teksten, eller noget, der læses ind i teksten – som instruktørens projekt, projektion og eksponering. Det er bestemt muligt at følge hans ræsonnement. Men i bund og grund handler det om, at der lægges en bestemt mulig læsning til grund, ikke om at teksten i absolut forstand *er*, som den karakteriseres. Der arbejdes med et potentiale i teksten. Og det står selvfølgelig til diskussion.

Den anden pointe er, at der tydeligvis går en bestemt kvindefigur igen hos Ostermeier, nemlig den, han beskriver i sin karakteristik af Hedda Gabler – som jo vel at mærke er en mulig læsning af Hedda. Og den figur stemmer i eklatant grad overens med hans tolkning af Nora i *Et dukkehjem* produktionen – som jo altså på sin side atter var en (markant) *tolkning* af figuren.

Nora på spil

Samme år som Ostermeiers opsætning, i 2002, blev stykket produceret på Mungo Park Teatret i Allerød, iscenesat af Peter Reichhardt. Teatret henvender sig bl.a. til et ungt og hurtigt publikum. Ibsens omstændelige naturalisme passer umiddelbart dårligt ind i en moderne ironisk, frenetisk, fragmenteret rytme. I det univers burde Nora og Helmer principielt være udbrændte planeter.

Den scenografiske løsning ved den lithauiske billedkunstner Vytautas Narbutas visualiserede en metafor af hjemmet som et fængsel. Væggene var stålgrå, opdelt i felter af vandrette og lodrette linjer, et mønster, som blev gentaget i gulvet. Gradvist opdagede man børnenes ansigter i væggene, en art indespærret projektion, tavse vidner, til stadighed til stede. Pianoet var placeret centralt, og udstyret med dukker og legetøj. Sidenhen, da døden rykkede tættere på – Ranks død, Noras mulige død –, fremstod det som »alter«, med lys. Instrumenter, legetøj og dukker var placeret her og der i glaskister. Derudover et par akvarier med æbler på bunden. Helhedsindtrykket refererede klart til installationsgenren, en montage af genuine objekter og materialer, der frembragte et slags autonomt, autentisk univers, som ikke imiterede en ydre realitet, men skabte sit eget betydningsfelt. Noras juleindkøb bestod bl.a. i et grisehoved – på det umiddelbare plan associeret til julefesten, men gradvis også med tiltagende reference til den mandlige hovedrolle. Opsætningen var en kompleks afsøgning af Noras subjektive og mentale univers. Nora selv var klædt i stramt sort, nøgne skuldre, kort hår – som egypter; samme association lå i hendes måde at nippe makroner på – og spillende med en kropslig energi, som alt i alt fremkaldte billedet af en prostitueret. Ikke som eksplicit vulgær-kliche, men implicit og diskret. Når hun fik penge, røg de direkte ned i brystholderen.

Det implicitte metaforiske afsæt er således fængsel, projektion, en legetøjsverden, ægteskab som prostitution. På en gang enkelt og komplekst. Alle småroller var skåret væk, tjenerskab, børn. Selv henvisningerne til Noras far var fjernet fra dialogen. De tekstlige registre blev transponeret over på andre, moderne teatraler niveauer. Hovedkaraktererne stod rent, så at fokus blev flyttet til de umiddelbare emotionelle konfrontationer, udvidet i diverse non-verbale registre, visuelle, koreografiske og auditive.

Den anden hovedkarakter, Helmer, var ligeledes klædt i sort, med jakken knuppet helt op i halsen og metalknapper, der diskret konnoterede uniforms-jakke, og altså fangevogter og dermed endnu et tegn i det generelle betydnings-system i samspil med dialogen.

Også Krogstad var tæt på uniformssnittet i kostumet, dog i gråt, og tilmed udstyret med et bælte. Umiddelbart før hans entre, og dermed den afgørende trussel, har Nora ifølge teksten en følelsesfuld dialog med børnene. I opsætningen talte hun med dukker og bamser, i et moment af stor poetisk intensitet. Hendes

verden er en legetøjsverden, på sin vis uvirkelig og useriøs. Ifølge kostumet holder også Krogstad hende altså i et fængsel. Og på den anden side tvinger han hende ved sin indgriben – som han jo faktisk gør i teksten – til en uundgåelig konfrontation med en nådesløs realitet, som katalysator for hendes bliven til som individ, der træffer sine egne afgørelser.

Den metaforiske undertekst peger således på »fængsel« som et sted for tvetydig uskyld, infantil før-ansvarlighed, før-bevidsthed, en narcissistisk paradisdimension. En subtil kompleksitet i teksten aktiveres, i modsætning til den konventionelle og politisk korrekte læsemåde – den, Ostermeier i realiteten lægger sig op ad: Nora som offeret for det mandlige despoti.

I den anden, afgørende konfrontation mellem Nora og Krogstad mobiliseres grisehovedet og æblerne i aktion. Han tager et æble fra grisens gab, bider i det og propper det i hendes mund. Hun tager en bid af æbler, og han kaster resten i akvariet. Forskellige billeder griber ind over hinanden: syndefald, at tage en bid af det sure æble (modsat de søde makroner), Snehvide i glaskisten efter det fatale bid af æblet etc. Træet i denne Edens have var juletræet. Den metaforiske accentuering er uskyldstabet – men i åben og kompleks materiel, fysisk handling. Scenisk indebar en sådan accentforskydning en potensering af kompleksiteten, af tegnenes ustabilitet. I denne tiltagende opløsning af sammenhængende meningsudsagn fremstod Helmer som splittet i drifter, konfusioner, frygt og ambitioner. Ikke som en dramaturgisk skarptskåren antagonist. Det var følgelig muligt også at identificere sig med Helmer, hvad de fleste opsætninger i realiteten udelukker. Ikke mindst fordi forfatteren har gjort det næsten umuligt.

Noras totale desperation blev udtrykt gennem tarantellen, potenseret via spil, lys, musik, koreografi. Den nutidige musik fik overtaget over klaverklangen og blev regulært voldsom, lyset gik over i rødt, og til slut dansede ikke blot Nora, men også Helmer og Rank, hun desperat, de andre som en art aggressive marionetter, i en æstetik, der dels refererer til det moderne, yngre publikums registre, dels, i dramaturgisk henseende, til hovedkarakterens primært subjektive optik og dermed til totalkonstruktionens overgribende kompleksitet.

Kompleksiteten virkede tilsvarende ind på slutningen. Helmers udspørgen af Nora var teknisk set forstærket ved et let ekko. Via fængselsmetaforen transformeredes spørgsmålene til et tredjegrads forhør. Lokalets feltinddelinger var faldet ned, væggene var bare, rummet var tømt. På Noras erklæring om at hun ikke elsker ham mere, at hun havde levet sit liv med en fremmed, gik lyset over i metallisk koldt. Begge parter sad på gulvet, i total fortvivlelse. Nora forlod rummet, døren blev stående åben – fangevogteren var alene tilbage i sin celle, med en åben celledør – og i et enormt tryk blev der blæst ind: legetøj, dukker, bamser, blandet med sne. Musikken gik op i næsten ubærligt volumen. Chokeffekten var markant, afslutningsbilledet pegede på en basal eksistentiel komplikation, ikke,

som oftest set, på en enkel løsning. Her udfordres Ibsens tekst. Vel at mærke ikke med primært henblik på at udfordre den.

Iscenesættelsen refererede – visuelt og auditivt – til et billedligt potentiale, dels i teksten i vid betydning, dels hos rekontekstualiseringens ikke-teaterfortrolige publikum. En god del af den emotionelle højspænding i Ibsens univers blev løftet ud af dens binding til et historisk moment. Men uden at forfalde til epigonisering eller fup-modernisering. Komplexitetens transponering over i andre sceniske registre end tekstens producerede en »tredje betydning«, en kaleidoskopisk flimrende intensitet, bl.a. ved at arbejde med mere end et koncept.

Forestillingen blev ganske hårdt angrebet som *Regietheater*, i negativ betydning. Ibsen-politiet skumlede. Jeg er aldeles uenig. Den begik tværtimod den helligbrøde at tage teksten seriøst. Herved eksponerede den via undertiden ligefrem surrelle passager absurditeten i lejrtenkningen og frontdannelserne – tekst/billede, koncept/konvention osv. Disse destruktive dikotomier.

Koncept og tekst

Der findes ingen regler på teatret. Kun praksis tæller. Produktioner, som teoretisk set skulle være totale fiaskoer, kan gå hen og folde sig ud som originale og inspirede. Det teoretisk set sublime værk kan fremstå som tørt og uinspireret. Da Peter Langdal i 2003 præsenterede *Når vi døde vågner* som placeret i et radiostudie, var det en radikal konceptualisering – eller måske ligefrem *Verfremdung* – med tekst og billede i dybt interessant sam- og modspil, uden at det stod fuldstændig klart hvordan og hvorfor. Og det er just pointen. Interaktivitet forudsætter uforklarethed. Og mere end ét koncept. Katrine Wiedemann satte i 2005 *Et dukkehjem* op på samme scene, under den Ostermeierske titel *Nora*. Da var det til gengæld forventeligheden, som prægede billedet: Nora i selskabskjole fra 1950'erne, fru Linde i germansk maskulin fremtræden med de obligatoriske østtyske briller, mændene til dels i dårligt siddende 1950'er *outfit*, discount-musik, parodisk tilgang til teksten, tomgangs-ironi, en art af scenisk dristighed, som kulminerer i Noras masturbering af dr. Rank. Det hedder i teorien konceptualisering. Men er i praksis et patchwork af lånte *Regieeinfälle*. Teater på teater og altså risikofrit. Mødet mellem tekst og iscenesættelse er diffust, dramaturgien bæres af lån og tilfældigheder. En uundgåelig funktion heraf er, at teksten håndteres ubehjælpeligt.

Det er det angiveligt radikale teaters store problem: anses tekst som et perifert fremmedelement, så er professionel omgang med sprogets musikalske, rytmiske og klanglige, registre, dets gestiske og metaforiske potentiale (Bøg 2002, 87ff), erfaringsmæssigt udelukket. Det bliver illustrerede *talking heads*. Helt modsat af hvad der sås i Asger Bonfils' »dogme«teater opsætning af *Borkman* i Århus, 2004,

som var skrællet for scenisk udstyr – der var kun en skærm, som blev varieret med lys. Her skabte teksten billederne. *Hedda* på Betty Nansen fra marts 2006 – vi skal åbenbart være på fornavn i disse tider – var til gengæld (med en vis relation til Ostermeier) endnu en præsentation af forventeligheder bundet sammen med dramaturgiske diffusiteter. »Med vin i håret« lød versioneringen af *Leitmotiv*-linjen. Det klistrer, for nu at parafrasere Strindberg. Men giver det mening?

Som nævnt kan koncept bruges instrumentelt eller konfrontatorisk, enten til at kommunikere interaktivt, med fokus på publikum, eller til at udstille konfrontationen, med fokus på iscenesættelsen, dvs. iscenesætteren. En mulighed er at styre efter at konceptet ikke for enhver pris skal være mærkeligt, men at det evt. kunne være umærkeligt. Det bliver det ikke nødvendigvis mindre radikalt og komplekst af. Men det vil forholde sig til den *nye* tekst, iscenesættelsen i bund og grund er. Det forudsætter imidlertid, at man rent professionelt ikke afviser tekst som anti-kunstnerisk.

Konceptet skal være synligt, er det blevet sagt. Jeg er ikke nødvendigvis uenig. Det skal kunne ses. Men behøver det være det samme, man ser hver gang, når opsætningen postulerer at være radikal? Hvorfor er uforudsigelighed altid forudsigtelig? Epigoneriet er som ikke at have lært et sprog fra grunden, men dog at være i stand til at frembringe formuleringer, der lyder som om, man mestrede det. Prætenderet radikale opsætninger er ofte synonyme med video, særlige øst-tyske brillestel (der må være en fabrik, som ernærer sig ved den konstante efterspørgsel), dårligt siddende halvtredserdress og -selskabskjoler, *junk*musik og Elvis Presley, inplanterede citater eller statistikker, udbrud af koreograferet aggressivitet, tyrkiske gummihandsker, tjenestefolk fra den tredje verden, der ørkesløst tørrer støv af, hvor der ikke er noget... Hvorfor? Svaret er enkelt: Volksbühne, Schaubühne, Castorf, Marthaler, Ostermeier, Viebrock etc. – originale, kreative kunstnere, som følges af en sværm af *wannabee*'er. Wilson er en anden ufrivillig wannabi-avler. Man får her som tilskuer præcis hvad man forventer, inklusive en påstand om kontroversialitet og provokation. Inspiration er fint. Men en præntention om radikaliserings, måske tilmed politisk, på de præmisser, er *fake*. Der er ikke noget på spil, andet end elitær signalafgivning via effekter, tricks, botaniseret fra sammenhænge, hvor de er resultater af 1. specifikke kontekster, og 2. komplicerede kreative processer.

I bund og grund handler det om, at publikum skaber værket. I forbindelse med sit opgivne *Ring*-projekt (findes på www.zentropa.dk/links) har Lars von Trier fremlagt sine overvejelser, som har principiel interesse i denne sammenhæng. Han erklærer bl.a. som sit synspunkt, at Wagners guder ikke nødvendigvis skal placeres:

snart i den engelske industrialisme, snart i det tredje rige (...) Der er ikke brug for parallel! Faktisk er de direkte forstyrende! Lad publikum om parallel og tolk-

ninger (...) Det essentielle i illusionen er, at den ikke findes, eller rettere sagt kun findes i tilskuerens bevidsthed. Hvordan anbringer vi den der? Ved simpelthen at antyde. Ved at vise ting, som får tilskueren til selv at udlede og 'se' illusionen, som så netop ikke vises. Dette er simpel dramaturgi: Hvis A over B leder til C, så viser vi A og C og lader tilskueren selv tage sig af B! Det er den simple opskrift på tryllekunst. Vi ser oplægget og resultatet, men aldrig selve forvandlingen. Det er tilskuerens tillærte kendskab til handlingsrækkefølger, der skaber magien og illusionen.

Refleksionerne er båret af en afklaret selvfølgelighed, som får mangel en teori-bygning til at skride i grus. Von Trier tager endog udgangspunkt i noget så konkret som research i lysforholdene i det teater, Wagner skrev for – og krænker altså gode indarbejdede fordomme om skel mellem kunst og forskning. Hans insisteren andetsteds i teksten på forpligtelsen til at forløse en værket iboende intention kan efter min mening diskuteres. Men ikke forpligtelsen til at forholde sig reflekteret til tekstens iboende potentiale.

Den reaktionære holdning, at tekst i scenisk sammenhæng er en uvigtig biting, vil tendentielt dyrke det non-kommunikative. Den mere komplekst moderne holdning, at tekst indebærer et kommunikativt klang- og billedpotentiale, forudsætter, at man tænker selv, er risikovillig og stoler på publikum. Der vil da være performative overraskelser at hente i Ibsens dramatik.

Bent Holm, dr. phil., lektor, Teatervidenskab, Københavns Universitet, dramaturg, oversætter. Har bl.a. publiceret *Skal dette være Troja? Om Holberg i virkeligheden*, 2004. Arrangør af konferencen *Religion, Ritual, Theatre*, KU 2006.

Litteratur

Bøg, Pernille et al., ed.s, *Vision eller Voldtægt. Moderne iscenesættelser af klassiske skuespil*, Teatervidenskab, Kbh. 2001

Bøg, Pernille, »Drama på drengen« i Holm, B., ed., *Klangbund for drama*, Teatervidenskab, Kbh., 2002.

Barsotti, Anna, *Eduardo dramaturgo*, Bulzoni, Rom 1995.

Christoffersen, Erik Exe, »Hvem ejer teatret?« i Jarl, S. og Scavenius, A., ed.s, *Sceneskift*, Multivers, Kbh. 2001.

Fischer-Lichte, Erika, *Theatre, Sacrifice, Ritual*, Routledge, London 2005.

Holm, Bent, »Instruktøren som fortæller. Giorgio Strehler og den sceniske musikalitet« i Jarl, S. og Scavenius, A., ed.s, *Sceneskift*, Multivers Kbh. 2001.

- Holm, Bent, »A frozen Dream. *John Gabriel Borkman* 1896/2004« i *North-West Passage* 1, Carocci, Torino 2005.
- Holm, Bent, »Tyrken og tæven. Holbergs *Melampe* 1722/2006« i *Kritik* 179, Gyldendal 2006.
- Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt a. M. 1999.
- Liebst, Lars og Nielsen, Erik A., *Hvem ejer Shakespeare?*, Gyldendal, Kbh. 1999.
- Trier, Lars von, *Det berigede mørke*, www.zentropa.dk/links.
- Wengierik, Reinhard, »Angst vor dem Absturz. Zum 100. Todestag von Henrik Ibsen: Ein Gespräch mit Thomas Ostermeier, dem Leiter der Berliner Schaubühne« i *Die Welt* 23.5. 2006.

Noter

- 1 Tysk teater er kendetegnet ved langt flere klassikeropførelser, og for et langt mere kyndigt publikum end dansk. Det giver en helt anden baggrund for sceniske »nyfortolkninger«.
- 2 Dramatikeren, instruktøren og skuespilleren Eduardo De Filippo hævdede undertiden, at den legendariske julekrybbe i *Natale in casa Cupiello* henviste til kærlighedsbudet, undertiden til magthavernes mentalitetsmanipulationer, cf. Barsotti s. 126f. Han spillede forestillingen fra 1931 til 1976, næsten et halvt århundrede. Julekrybben var den samme.