

Elin Andersen

GÅDEN HEDDA

I Ibsenårets første sæson foråret 2006 kunne man se fire opsætninger af Ibsens *Hedda Gabler*. På Schaubühne i Berlin, Thalia teatret i Hamborg, Betty Nansen teatret i København og på Aalborg teater. Heri er der en uimodståelig appel til sammenlignende betragtninger, og det vil jeg gøre i det følgende. Men først nogle generelle synspunkter.

I programmet til Thalia-forestillingen konstaterer teaterkritikeren og kulturredaktør ved *Spiegel* Wolfgang Höbel, at Ibsen er en af de mest spillede dramatikere på den tyske scene i dag. Det må komme bag på de mondæne teaterteoretikere, mener han, der længe har erklæret det borgerlige drama fra det sene 1800tal for passé. De har betvivlet, at man overhovedet kan fortælle lige ud på en scene og kræver i stedet dekonstruktion, en munter partering af lukkede tekstforlæg med en performativ karakter i et sceneshow som vejen frem for den aktuelle kunst. Subjektet er i opløsning, hævder de, fremmedbestemt af vrede manipulerende magter, af reklameideologi eller lignende tidsåndsfænomener. Således opstod slagordet *det postdramatiske teater*, som efter sigende hørte fremtiden til. Men disse teaterteoretikere har gjort regning uden vært i tilskuerens og det praktiske teatermenneskes erfaring, følelse og forståelse, fortsætter Höbel. For både tilskueren og iscenesættene finder stadig Ibsens stykker tidssvarende. Det ligger ikke i Ibsens modernitet, som man måske kunne tro, men i vores konservatisme. Vi interesserer os stadig for familie og ægteskab på trods af skilsmisser og single liv (*Thalia theater*, program til »Hedda Gabler« 2004, s. 20-26).

Såvidt Höbel. Frontalangrebet på teaterteoretikerne rammer jo primært ophavsmanden til begrebet det postdramatiske teater, nemlig Hans-Thies Lehmann. I sin afhandling *Postdramatisches Theater* (1999) samler Lehmann under dette begreb og med gyldighed langt ud over det tyske domæne en række udviklinger i teatret og scenekunsten, der undersøger, eksperimenterer med og reflekterer over de helt basale fænomener i teatret: kroppen, kønnet, rummet, tiden, teksten, fiktions- og virkelighedsforståelser og ikke mindst relationer til tilskuerne. Der er på ingen måde tale om en samlet bevægelse. Udgangspunktet er forskellige neo-avantgarde-retninger i 60'erne som minimalisme, konceptkunst og fluxus-events, happenings og lignende. Mange af Lehmanns eksempler fra 80'erne og 90'erne genkender vi som performanceteater: Robert Wilsons, Richard Foremans og Einar Schleefs teater, Hotel Pro Forma, Remote Control Production m. fl. Det gør det imidlertid ikke meget lettere at give en samlet karakteristik. Lehmanns postdramatiske teater beskrives bedst negativt som det, det ikke er, nemlig et

dramatisk teater, der vil konstruere et fiktivt kosmos, en mimetisk iscenesættelse af en fabel. Det postdramatiske teater foregiver ikke at repræsentere et sådant kosmos, men derimod en fragmenteret verden, der åbner sig for en betydningspluralisme.

Ibsens teater er i Lehmanns terminologi naturligvis et dramatisk teater, men hvorfor på forhånd som Höbel afvise, at de udviklinger i scenekunsten, som Lehmann kalder postdramatiske, skulle have nogen som helst heldig indflydelse eller afsmitning på de aktuelle Ibsen-iscenesættelser. Tværtimod mener jeg det modsatte er tilfældet, og jeg skal herefter opsøge nogle stilistiske spor fra dette postdramatiske teater i de fire Ibsen-opsætninger og diskutere effekten i forhold til forestillingernes samlede udtryk og centrale ide. Sporene gælder især; 1. *det scenografiske teater* eller *den visuelle dramaturgi*, der med tekstens vigende betydning som masterplot har udviklet sig efter sin egen logik. Ikke mindst påvirket både af billedkunst, film og elektroniske medier. 2. En ny reflekteret naturalisme, *hypernaturalisme* inspireret af fotorealisme og tv-scener af hverdagsliv eller en *ren formel præsentation af kroppen som metafor* erstatter en psykologisk repræsentation af et menneske på scenen. Det medfører at sarkasme, ironi, distance bliver hyppigere end indlevelse og identifikation, og at følelserne og relationerne får fysiske udtryk. 3. Scenens karakter af at være en *begivenhed* eller en *situation i dens egen ret* betones frem for en narrativ, dramaturgisk fremdrift i sceneforløbet (Lehmann 1999, s.113-239). Disse træk er naturligvis ikke alle til stede i den enkelte forestilling og er heller ikke alle repræsenteret med samme prægnans.

Et vedvarende tema i de talrige Hedda-studier i Ibsenslitteraturen er spørgsmålet om, hvorvidt Hedda er en tragisk skikkelse eller primært dæmonisk og uhyrlig.¹ I det stærke fokus på Hedda i disse analyser glider de andre karakterer gerne ind i et bagtæppe, hvorfra de hentes frem i forhold til deres indflydelse på Hedda, enten positivt (Løvborg) eller negativt (Tesman, tante Julle, Brack). Jeg skal ikke diskutere tragedieproblematikken her. Den er formentlig uafgørlig og mindre relevant i et aktuelt opsætningsperspektiv, hvor Hedda under alle omstændigheder indgår i et team på en scene. Når jeg bringer spørgsmålet på bane skyldes det, at disse fire forestillinger, på trods af deres udtalte forskelle, synes at være enige om ét: at fremstå som antiheroiske og antiromantiske i forhold til en tradition og de forventninger, den måtte have skabt, bl.a. om Heddas heltindestatus.

***Hedda Gabler* som livsstilsdrama**

Frem for nogen gennemfører Thomas Ostermeier en sådan atheroisering og affortryllelse i sin opsætning på Schaubühne i Berlin (prem. 26. okt. 2005). På en let forhøjet drejescene er Heddass stue og vinterhave indrettet i glas med silende regn og beton. Alene møbleret med en trendy sofa og dekoreret med et par blomster-

vaser, som Hedda dog skyder sønder og sammen under sin morgentræning med pistolen. Scenen er sat for et sært historieløst og sterilt designerhjem. Tilmed hænger der over dette et stort skråtstillet spejl på bagscenen, der (strategisk) afslører rummet og dets beboere for tilskuerne som en ren livstilsdekoration.

Under scenens drejninger zoomes der ind på personerne i dette glas og betonmiljø. De fremstår umiddelbart som dagens typer i et tv-reality-show. Især Jørgen Tesman (Lars Eidinger), den arbejdsløse privatdocent og kunsthistoriker, tumler kejtet 'amatør'agtigt og venligt rundt med sine papirbunker og sin bærbare. Brack (Jörg Hartmann) færdes i trekanten med Tesman og Hedda med stor selvfølgelighed og uden det dobbeltspil, der ellers gør ham til en glat kyniker. Den største overraskelse på sværdside er dog Løvborg (Kay B. Schulze). Som han står i glassdøren i grå habit, hvid åbenstående skjorte, sirligt tilbagestrøget hår og med sin mappe med manuskriptet på den bærbare ligner han en ordinær it-sælger. Han er et absolut modbillede til de forestillinger, vi måtte have om Ibsens dristige tænkere, åndelige kvindebedærer og alkoholiserede boheme. Som fuld bliver han frastødende og ynkværdig i sit delirium. Da han forlader Hedda med pistolen i 3. akt, mimer han spottende sit selvmord op af glasvæggen, en afskedssalut, der betvivler skønheden ved et skud i tindingen. Hedda (Katharina Schüttler) ligner heller ikke nogen, vi har set før. Hun er yngre i sin fremtræden, end vi plejer at se hende. Mere en pige end en kvinde, en cool party girl, som hun betegnende er blevet kaldt (*Theater Heute*, nr. 12 dec. 2005) med sikker instinkt for manipulation, men tilsyneladende uden indestængte lidenskaber eller skjulte længsler. Hun bevæger sig rastløs i interiøret, ikke som protest mod selvvalgt indespærring, men snarere for at tage bestik af situationen og med Lolita-agtig charme opnå det, hun vil. Det er vanskeligt at forestille sig, at denne Hedda og denne Løvborg skulle have haft en lidenskabelig fortid sammen.

Her er vi ved et kardinalpunkt i Ostermeiers opsætning. Skuespillerne spiller ikke på undertekst, på afdækning af skjulte motiver, bevidste eller ubevidste, hverken fra fortiden eller fra øjeblikket. Tilsyneladende er der ingen subtil psykologisk analyse bag rollefremstillingerne, sådan som vi kender dem fra Ibsen-traditionen på scenen. I en dynamisk dialog uden 'huller' med plads til underforståelser, synes de at være, hvad de siger og hvad de gør. Hypernaturalistisk – som Lehmann formentlig ville kalde det – er de i den grad indforstået til stede i dette miljø, uden sprækker hverken i forhold til tilskueren eller det rum, der dog aftegner sig uden for drejescenen. De glider i deres farveløshed sammen med glas- og betonvæggene, på samme tid udstillet i deres mangel på formål med at være til stede. Heddas selvmordsscene understreger manende en sådan virkning. Trængt ud i det tilstødende rum af Theas og Tesmans notearbejde og Bracks kluntede tilnærmelser, skyder Hedda sig selv, uden at de tager sig af det. Scenen drejer og den døde Hedda blødende fra tindingen i en akavet, men ikke uskøn stilling og med blodstænk på væggen bliver synlig. Således drejer scenen flere gange - mens

de tre i stuen fortsat er uanfægtet - indtil den standser med den døde Hedda lige foran os. Et chokerende nyt dekorativt element i udstillingen, der samtidig er et tavst skrig af mangel på mening.

I det samlede koncept er det naturligvis en pointe, at alt føjer sig ind i denne åndløse materialisme. Som kritik af en livsstil i den højere middelklasse er forestillingen ætsende. Æstetisk set ville den være udialektisk, hvis ikke det var for en sprød visuel poesi i en løbende relativ selvstændig kommentar. I korte mellem-spil mellem akterne overblændes drejescenen af stills med sørgmodige gigantiske nærbilleder af Hedda eller billeder af Hedda forvildet i en skov, ledsaget musikalsk bl.a. af *The Beach Boys*. I disse intermezzi får vi en ide om en anden Hedda i en anden verden, som dog ikke synes at influere på personerne i det tv-vinklede livsstilunivers, hvorfra selvmordet er den nærmeste udvej.

En truende Zeitgeist

Også på Thalia teatret i Hamburg sker afheroiseringen af Hedda Gabler inden for prosceniets billedramme med Stephan Kimmigs opsætning fra 2004 (prem. 27. nov.), der atter er på repertoire i foråret 2006. Her er interiøret endnu mere bizart. Hedda (Susanne Wolff) selv kalder det neo-organisk i sin samtale med Brack (Werner Wölbern). Formentlig har scenografen Katja Hass lagt hende dette ord i munden. Hass har angiveligt tilstræbt et krigerisk, forskruet rum med inspiration i en neo-organisk arkitektur, der i det væsentlige er computeranimeret (*Thalia Theater*, program til »Hedda Gabler« 2004, s. 43-44). Frem for alt er det et nådesløst, hvidt rum. Loft og gulv er skåret igennem af enkelte lige skinner eller revner med bøjede rør, som personerne kan læne sig op ad for en stund. En enkelt bæk kan minde om et hvilested for mennesker. En skulpturagtig 'skrue' i midten gemmer Tesmans arkiv, mens en glasvæg på bagscenen fører ud til en vinterhave.

Rummet er helt åbenlyst Heddas fængsel. I de første 3 akter bærer hun sin trøje som en spændetrøje med hænderne på ryggen, mens hun under samtaler skridter rummet af langs revnerne som en indespærret. Under en sådan afskridtning tager hun to gange i løbet af forestillingen sine sko og støvler af og på igen – tilsyneladende helt umotiveret. Selv en så uanselig intim adfærd bliver her udstillet og mærkværdiggjort som handling, mens det derimod falder 'naturligt' ind i scenebilledet, at hun slæber rundt med sin målskive, en mandshøj dukke fra 2. til 4. akt. Hvad anbringer Hedda i dette frivillige fangenskab? Vi bemærker, at der i starten og mellem akterne højlydt tændes og slukkes to gange for det totale scenelys som om en særlig lysmester er på spil her med et varselsblink? Lad mig til en begyndelse kalde denne lysmester, der overvåger det forvredne rum for en Zeitgeist.

Ibsens tekst på Schaubühne var moderniseret med lette forkortelser. På Thaliateatret er der radikale beskæringer. Scenen med tante Julle og hendes hat er væk, dermed også den tesmanske kærlige omklamring. Mange af Heddas replikker er strøget og erstattet af tavshed. Vinløv er ikke et ord Thalias Hedda bruger og hun taler heller ikke om en død i skønhed. Bortfaldet er således to helt centrale udtryk for Heddas skønhedslængsel, der sammen med selvmordet har været stærke indicier for opfattelsen af Hedda som tragisk skikkelse. Ændringerne betyder folgeligt langt større jævnbyrdighed mellem Hedda og de andre, især Tesman (Felix Knopp). Endelig er vi blevet skånet for den underdanige tøffelhelte. Thalias Tesman er nok distræt, stolt af sit 'bytte', men på vagt over for Hedda, når hun forsøger at opnå noget. Han skiller sig ud fra traditionen og fra den oprindelig tekst på et væsentlig punkt. I slutningen af 4. akt, da det er afklaret at Løvborg er død og hans manuskript gået tabt, indtræffer i Ibsens plot det lille coup de théâtre eller melodramatiske trick, hvor Thea hokus pokus finder de små lapper i sin taske med Løvborgs diktater. Det kan arkivaren Tesman normalt ikke stå for og de begynder nu på deres rekonstruktion i et afsides rum, så Brack kan få lejlighed til at afsløre sagens rette sammenhæng for Hedda alene og gøre det klart, at han har hals- og håndsret over hende. Thalias Tesman hopper ikke på Ibsens kneb. Han reagerer slet ikke på Theas forslag, men bliver stående midt på scenen tavs, mens sandheden om Løvborgs død og pistolen kommer frem. Herefter forlader han scenen uden et ord og vender ikke tilbage. Ser han sin chance i Løvborgs død og manuskriptets endeligt? Løvborg (Hans Löw) og han er i deres umiddelbare fremtoning ikke så forskellige. De er kammerater og helt sikkert konkurrenter. Løvborg er den impulsive, nærværende og har ikke i denne udgave mistet sin aura, tilmed er han oprigtigt interesseret i Hedda. Det berømte – her håndskrevne - manuskript har han i en gammel mappe, som bliver skjult i Tesmans arkiv. På Schaubühne slår Hedda arrigt Løvborgs bærbare i stykker, mens hun snerrer: »Nu dræber jeg dit barn Thea«. Heller ikke denne dæmoniserede gestus tilstås Thalias Hedda. Hun tager Løvborgs taske med to fingre, bærer den ud og makulerer den. Hendes handling er en lakonisk og ironisk omvending af den rituelle tilintetgørelse af Theas barn. I slutningen af 3. akt, hvor Hedda giver Løvborg pistolen, sidder de længe tavse uden at se på hinanden med hver sin pistol. Hedda mumler noget uhørligt, Løvborg nikker hvorefter han rejser sig og går. De har formentlig indgået en slags stiltiende dødspagt om at slutte livsfesten, som Hedda senere taler om.

Hedda bliver ikke stor, fordi de andre er små. Vi genkender hende naturligvis som negativ, urimelig, manipulerende. Hendes hovedmotiv er fortsat at få magt over en menneskeskæbne, men med en vigtig tilføjelse. Hun vil også have magt over sig selv. Mod til at blive en anden, betror hun Thea i slutningen af 2. akt. Tydeligvis gør dette tilføjede motiv hende svagere, mere nysgerrig, mere impulsiv, mindre beregnende. Hedda bærer på en smerte og indesparrede følelser, der

aftegner sig som en grimasse af gråd og latter. Det er tiltagende smerte. Mens hun venter alene i mørket i begyndelsen af 4. akt, danser hun vildt som på liv og død, mere desperat end Nora, som Susanne Wolff også har spillet i Kimmigs regi i 2002. Da sandheden om Løvborgs død og hendes andel deri er afsløret, bliver hun ladt alene, både af Tesman og Brack. Hun har ingen at opføre sit selvmord for, som Ibsen i det mindste sikrede hende. Hedda vandrer rundt med sin maske af gråd og latter, tager langsomt pistolen frem og forsvinder off stage et øjeblik – kommer igen med en sandwich, som hun propper sig med. Knæler så og skyder sig i tindingen. Har Løvborgs ynkelige død profaneret deres pagt og fået hende til at travestere sit eget selvmord? Er det en sidste livsbekræftende gestus – eller instruktøren, der tilstår hende et sidste måltid? I hvert fald er det ingen frivillig heroisk død, men snarere en bitter tvangshandling.

Tilbage til forestillingens visuelle design. Rummet er ikke en bolig, men en tilstand. En postuleret overgribende mental tilstand, men i en forstenet depressiv og stivnet form. Ikke ulig performancekunstneren Robert Wilsons neo-mytiske scenebilleder. Det er ikke et rum, der appellerer til den psykologiske realismes facetterede karakterportræt. Hedda viser os helt tydeligt sin indespærring gennem sin adfærd og bærer sine tvetydige følelser udenpå som en maske vi ikke kan overse. Her spilles direkte ud og det gælder alle. Der skabes et særligt konfrontationsmønster gennem dialogen: Hedda over for Brack – Hedda / Løvborg – Løvborg / Thea – Tesman / Hedda. Et replikskifte kan starte lavmælt og i ro, så stiger det pludselig hidsigt mod et crescendo, tilsyneladende ikke motiveret i emnet i sig selv, for derefter at falde til ro igen. Det kan virke som om personerne uafvidende hjemses af underliggende aggressioner, der frigør sig fra rummets forsteninger rent øjeblikkeligt. Heller ikke i denne forestilling åbner spillet sig på noget tidspunkt hverken i forhold til tilskueren eller i stiliserende distancer til rollen. Selv om spillet psykologisk set er minimalistisk som på Schaubühne, er det dog anderledes ekspressivt med sin konfrontationsstil og de tavse melankolske øjeblikke. Forestillingen refererer tydeligt nok til et samfund, gennemsyret af konkurrenceånd og ekstrem individualisme med aggression og melankoli til følge. Samtidig er der i endnu højere grad end på Schaubühne tale om en visuel dimension uden for personernes univers, men analytisk forbundet med dette. Den overgribende visuelle metafor hænger apokalyptisk truende over den (uanfægtede) dramatiske aktion som et Robert Wilsonsk landskab »der venter på menneskets gradvise forsvinden« (Müller i Lehmann 1999, s. 136).

Ibsens *Hedda Gabler* kan stadig blive en spydspids i en samfundskritik på den tyske scene. I 70'erne var stykket i Peter Zadeks regi med til at udforme en kritisk realisme på scenen. I dag synes det at deltage kompetent i udformningen af en neorealisme, der ophæver dikotomien mellem en subjektiv visualisering af indre landskaber, som har hørt modernismen til og en klassisk realismes karakterstudie. Eller om man vil mellem et postdramatisk og et dramatisk teater.

Eros i kampzonen

De danske opsætninger har til forskel fra de tyske anbragt scenen blandt publikum. Hermed aktiveres nogle basale relationer i teatret. Den fysiske nærhed bliver påfaldende. Kroppens inerti, såvel som dens skjulte impulser og dynamiske energier trænger sig på i oplevelsen uden dog at dæmpe skuelysten. Det er ikke muligt momentant at skabe distance til scenehandlingen f.eks. gennem tableauets billedudskæring, tværtimod bliver (andre) tilskuere uundgåeligt en del af synsfeltet, hvorfra i rummet scenen end anskues. I Peter Langdals iscenesættelse på Betty Nansen (*Hedda*, prem. 3. marts 2006) er scenen bygget op som en arenascene med tilskuere hele vejen rundt. En firkantet platform med en spejlagtig overflade hæver sig midt i salen. Den er belyst nedefra og aftegner en mindre firkant midt i, der viser ned til virtuelle rum. En trappe til den ene side fører off-stage. I hver sit hjørne af denne arena står en hvid mondæn lænestol. Så enkel er den her, konsulinde Falks villa – nu præsenteret som renoveret ministervilla, på en gang skue- og kampplads. Den umiddelbare overraskelse i forestillingen er dens cross-casting. Ikke fordi kønsbytning på scenen er noget nyt fænomen, men her er det ikke skuespilleren, der leger et andet køn, men rollen, der skifter køn. Tante Julle er blevet til en jovial onkel Julle (Jesper Langberg)– Thea en elskværdig bøsse Theo Elvsted (Nicolai Kopernikus) og Tesman er konverteret til en lesbisk karrierekvindes Tesse (Paprika Steen), der synes at være oprigtigt fornøjet ved at forsørge Hedda (Sonja Richter), som på sin side er blevet træt af sine eventyr med mænd, specielt en. Med kønskiftet har Langdal lukket nogle erotiske sprækker hos Ibsen. Til gengæld åbner han andre på vid gab til kønnets frie udspil med sikker sans for arenascenens appeller til fysisk ageren. Det gælder relationerne mellem Hedda, Brack (Tom Jensen) og Løvborg (Shanti Roney). Også Betty Nansens Hedda er ung. Tøset, sjusket og halvt påklædt med tøj spredt rundt om gør hun sin entré, får Theo ned på alle fire så hun kan ride rundt på ryggen af ham. Men hun er ikke nogen cool party-girl og hun kan meget andet end ride ranke, lade sig falde om eller danse rundt med sine pistoler som var det legetøj. Hun har konstant frustrerede energiudladninger med udfald som en hysterisk, men også som en desperat ung kvinde, når hun i 2. akt skriger til Brack: »Jeg keder mig«. Først og fremmest indgår hun i erotiske aktiviteter, både med Brack og Løvborg. Brack har ikke andet end sex i hovedet. Ustandselt forsøger han at tage hende, forfra eller bagfra. Hedda både afparerer tilnærmelserne og går ind i spillet. Gentagne gange opfører de en rituel parringsleg på midten af scenen, som de begge to synes at have fornøjelse af. Stolene i ringhjørnerne indkredser banen i den intime fight. Der er en slags time out her i begyndelsen, når personerne sætter sig i dem, f. eks. for at tale sammen. Men stolene rykkes tættere på gennem akterne, hvorved de snævrer kampzonen ind og til sidst væltes de omkuld. Noget uafvendeligt er på færde. Det skyldes Løvborg. Han spiller direkte ud straks ved sin entre. Mens

han stirrer ufravendt på Hedda, løsner han bukserne og tager sit maskinskrevne manus frem og smider det på gulvet foran hende. Nok har Theo beåndet det som forventet, men manuskriptet er åbenbart også inspireret af andet end ånd og nu kaster han straks sine visioner ind som pant i et spil, der alene vedrører ham og Hedda. Det er et erotisk spil af en hel anden karakter end parringslegene med Brack. Tydeligst demonstreret i deres lidenskabelige nærkamp i slutningen af 3 akt, hvor også stolene inddrages da Løvborg fuld og desperat dukker op for at lede efter manuskriptet. Ligesom på Thaliateatret indgår Hedda og Løvborg en slags dødspagt til slut, idet de danser rundt med pistolerne sat for hinandens pande. Men hvad vi især bemærker i scenen er, at Hedda faktisk giver ham manus tilbage, men han afviser det og det spredes på gulvet. Det er unægtelig en afvigelse fra plottet, men tjener til at understrege den egentlige drivkraft i Langdals koncept. *En erotisk dødsrute*, er undertitlen på forestillingen. Løvborg og Hedda er eksponenter for en passioneret desperation, som tilsyneladende ikke kan andet end ødelægge dem begge.

Langdals iscenesættelse forudsætter tilskuere tæt ved ringside, dog uden opfordringer til direkte medvirken. Det er trods alt hverken en boksekamp eller et peepshow, vi overværer, men et stærkt og pågående udspil af en utilpasset, men også ganske uheroisk skæbne, akkompagneret af visuelle hieroglyfagtige formationer, som lyset danner i en slags væltet perspektiv på platformen. Ibsen var »en mester i at skildre længslen efter drifternes frie udfoldelse i sin kunst« siger Langdal i programmet (*Betty Nansen*, program »Hedda« s. 4). Alligevel er det som om vi får gentaget en velkendt romantisk dikotomi mellem den store urealisable passion om den så nok så meget forstås som drifternes frie udfoldelse og de trivielle parringslege og tilfældige kønsløse parforbindelser.

Når de døde er vågne

Anderledes står det til på scenen i Aalborg, både hvad tilskuersituationen og drifternes udfoldelse angår. Her er forestillingen iscenesat af Ibsen-instruktøren frem for nogen i Norden, norske Terje Mærli (prem. 28. jan. 2006), og er uden tvivl den mest dristige og konsekvente af de fire. Vi sidder i et totalt blåmalet rum, hævet amfiteatralsk til begge sider over en ret smal gulvscene i midten af salen. Der er et flygel med blomster i den ene ende, et bord med stearinlys, nok til at brænde et manuskript i, i den anden, nogle forsøvede grene hænger demonstrativt fra loftet ned over det hele. Til den ene side danner salens dør ud til gaden ind- og udgang, til den anden er scenen foruroligende uafsluttet, undtagen når f. eks. tante Julle (Joan Henningsen) med en gestus fortæller os: »Går til terrassedøren og trækker forhænget fra«. Til samme side sidder skuespillerne på stole blandt os, hvorfra de dukker op i fiktionen. Mens vi sætter os, spiller Hedda (Meike

Bahnsen) på flyglet og da tante Julle i første scene deponerer sin elegante paraply hos en tilfældig tilskuere kan vi tro der er lagt op til en godmodig interaktion mellem scenen og tilskuerne. Men vi er ikke til en soiré med hyggepianist men en match for viderekomne, ikke egentlig på liv og død, for den sondring synes ikke at være relevant. Allerede i de første to scener får vi deltagerne på banen. De præsenterer oplagt sig selv, enten når de går i spil: »Jørgen Tesman, stipendiat og kulturhistoriker« eller når de nævnes første gang i dialogen: »Eilert Løvborg: kultur- og fremtidsfilosof«. Det foretrukne våben i denne fight er ikke kropslige excesser som på Betty Nansen, men verbale giftpile. De sender deres ironiske eller sarkastiske replikker mod hinanden fra uventet hold på den næsten tomme gulvscene, hvor de samtidig appellerer til os i et blik eller en indsmigrende gestus. Det gælder især Tesman (Michael Brostrup), tante Julle og ikke mindst Hedda. En sådan spydig, temperamentsfuld og ærekær Tesman har vi næppe mødt før. Ironien korrumpere de kærlige relationer. Således afviser han tante Julles fremstrakte arme, mens hun på sin side tager et førergreb om Heddas nakke, mens hun hvæser: »Gud velsigne og bevare Hedda Tesman, for Jørgens skyld«. Hedda er anspændt på banen fra starten, vittig, spydig og aggressiv i stigende grad, mens hun deler sine gnistrende blikke mellem os og sine med- og modspillere. Men hun kan også skal det vise sig være dybt sårbar.

Således spilles 1. akt teatralt ud i en vittig lystspil-stil, hvor alle kan gå ud og ind af spillet og klappe muntert af tøflerne, da Tesman viser dem frem. Forestillingen fremtræder indtil da som et citat af *Hedda Gabler* med en tekst, der er en let moderniseret og forkortet version af Hundredeårsudgavens. Det er her vi som tilskuere bliver taget som gidsler i positiv forstand, fascineret fanget i den kølige distance mellem det, der siges og måden, det siges på. I ironien er subjektet negativt frit ifølge Kierkegaard, dens hensigt er ikke andet end ironien i sig selv. Negativiteten er en vedvarende trussel her, ligesom karikaturen heller ikke er langt væk. Men forestillingen holder balancen; den ændrer langsomt stil. I slutningen af første akt forlader tante Julle, Thea (Camilla Gjelstrup), Løvborg (Jens Gotthelf) og Brack (Bue Wandahl) rummet og kommer herefter ind og går ud som de skal af døren til den ene side og 'bagevejen' til den anden. En ny alvor slår igennem og der skabes åbninger i sarkasmen. En af disse åbninger er Thea. Fri af ironiens svøbe træder hun frem som en levende indtagende, androgyn skikkelse, der tiltrækker både Hedda og Tesman. Hun giver oprejsning til det galleri af ydmyge Thea tossehoveder, som vi har mødt gennem tiden, også i de aktuelle tyske eksempler. I slutningen af 2. akt, da de er ladt alene af mændene, tvinger Hedda Thea i et kys og udkrænger rasende sin jalousi i det, så betages hun og falder et øjeblik fortvivlet på knæ foran Thea. Theas indflydelse på Tesman er mere varig. Et spørgsmål trænger sig på fra starten. Elsker denne Tesman overhovedet Hedda? Forestillingen giver ikke noget svar på hans kyniske kærlighed til hende, men i hans forkrampede glædessammenbrud ved Heddas falske tilståelse: »Jeg

gjorde det for din skyld«om manuskriptet, hun netop har brændt, forstår vi, at relationen til Hedda kunne have været oprigtig og kærlighedsfuld. Hvis den blev gengældt! Med Thea er det anderledes. Han har blik for hende fra hendes første entré, og da de i slutscenen går tavse, men indforståede rundt i deres lyskegle med hendes noter til Løvborgs tabte værk, har Tesman aflagt sarkasmen.

En hel central blotlæggelse sker naturligtvis i Heddas forhold til Løvborg. Heller ikke han tager del i spydighederne i starten. Hedda har kysset ham spontant i punchscenen, men driver sit spil med ham og Thea suverænt onskabsfuldt, som ventet. Da han overmåde fordrucken og rasende tumler ind af døren i slutningen af 3. akt, starter den afgørende scene mellem de tre som en nådesløs kampscene. Løvborg slynger brutalt Thea fra sig, styrter brølende efter Hedda, der smidigt undviger. Herefter klapper han, prøver afmægtigt at få publikum med, idet han fremstammer »Papirerne – nuvel da – papirerne, dem har jeg revet i tusinde stykker...«. Med et arrigt udfald mod Thea:» Det er livsmodet og livstrodsen, som hun har knækket i mig« jager han den fortvivlede kammerat af banen og Hedda gør klar til slutrunden i kampen om at få fingrene i en menneskeskæbne. Også hun klapper publikum op med sine replikker, mens hun sniger sig katteagtigt ind på Løvborg. Så indtræffer vendingen og en sprække åbnes situationelt på vid gab for Heddass sårbarhed, men også for vores som tilskuere. Tæt på hinanden løsner Løvborg famlende Heddass dragt, men uden at kunne røre hende, mens hun står stivnet, afventende. Intet sker. Hun giver ham så pistolen og da han lidt efter tumler ud med den, lader han døren til gaden uden for teatret stå åben, mens Hedda står med sit bare bryst og stirrer efter ham. Den dør, som indtil nu blot har været ind- og udgang, åbner for en fuldstændig tilfældig og hel indifferent virkelighed, og netop derfor virker den så truende. Hvad venter derude: friheden, døden eller det, der er værre skandalen eller fiktionens ophør? Grænsen for teatrets virkelighed, som vi alle indenfor er fanget i, trækkes brutalt op. Den åbne dør aktiverer momentant teatret som en provokerende begivenhed for alle involverede – en ustabil sfære af simultane muligheder og afsløringer.

Startede forestillingen i en vittig Noel Coward – komediestil slutter den snarere i Sartres helvede. Den døde Løvborg er nu melankolsk og velsoigneret til stede i periferien under Bracks forhør af Hedda, og tante Julle smiler triumferende ved udsigten til at få Thea og Tesman i sit hus. Hedda skyder sig som hun skal, går herefter i et skarpt skrålæs under en skærende musik over scenegulvet, standser så brat, mens de andre udbryder i kor: »Sådan noget gør man da ikke«. Ikke engang døden kan gøre en forskel. Kongenialt fordyber denne *Hedda Gabler* opsætning sig i undertekstens forgreninger af selvhad, kynisme, fortvivelse og kærlighedshunger.

Afsluttende

Alle fire forestillinger har tydeligvis integreret væsentlige stiltræk fra Lehmanns postdramatiske teater i sine nyfortolkninger uden at vige afgørende fra Ibsens masterplot. At de tyske eksempler skaber deres visuelle og spilmæssige fornyelser inden for Regie-theatrets (instruktørteatrets) rammer med et klart samfundskritisk mål, er vel ikke overraskende i forhold til en tysk tradition. De danske opsætninger derimod henter underteksten i dramaet frem i scenisk klartekst i et nærgående og - tillige i Aalborg - udfordrende samspil med tilskuerne. Den ene i et frodigt, men frustreret scenemiljø. I den anden er alle, tilskuere såvel som karakterer, intelligent tilfangetaget i en blå isbox. Der kan være en klar pointe i at rendyrke et perspektiv på dramaet som f.eks. Ostermeier gør det på Schaubühne, men det er alligevel *gåden* Hedda Gabler, der fascinerer os. Errol Durbach giver et bud på vores vedvarende interesse i dramaet, når han fremhæver det 'ubestemmelige' ved Hedda-skikkelsen i stedet for at betragte hende enten som heltinde, antiheltinde eller uhyre (2001, s. 95-106). Tvetydigheden er en vigtig kvalitet ved *Hedda Gabler*. I scenisk øjemed er det ubestemmelige som vi har set ikke alene knyttet til Hedda-karakteren, men til dramaet i sin helhed i en aktuel udfordrende kontekst.

Elin Andersen, lektor ved Institut for Æstetiske fag, afd. for Dramaturgi, har skrevet om Ibsen bl.a. i bogen *Den bristende uskyld*, Reitzels forlag, 1986 og i antologien *Den optiske fordring* (red.) Erik Østerud, Aarhus Universitetsforlag 1997. Blandt de seneste udgivelser er *Kroppens sublime tale* Aarhus Universitetsforlag, 2004.

Litteratur

Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater* (Verlag der autoren, Frankfurt am Main, 1999)

Durbach, Errol: »'Sligt Noget'. Den astigmatiske stilen i Ibsens *Hedda Gabler*« i Rekdal, Anne Marie (red.) *Et skjær av uvilkaarlig skjønnehet. Om Henrik Ibsens Hedda Gabler* (LNU, Oslo, 2001)

Noter

- 1 Blandt de vigtigste fortalere for Hedda som tragisk personlighed er Henrik Jæger i sin anmeldelse fra 1891, Else Høst med sin doktorafhandling *Hedda Gabler* 1958 og Helge Rønning i *Ord & Bild* 1973.



Hedda (Betty Nansen Teatret, 2005)
Sonja Richter
Foto: Signe Vilstrup