

Erik Exe Christoffersen

## GENGANGERE SOM PERFORMANCE

Ibsen udviklede med nutidsdramaerne (1877-99) en dramaturgisk og scenisk realismekonvention, som absorberer tilskueren i fiktionsrummet, men samtidig er der en række dramaturgiske greb som så at sige modarbejder realismen: markante symboldannelser, gentagelser, kompositionelle greb og ikke mindst intertekstualitet. Det, at Ibsens dramaer citerer, gentager, spejler og kommenterer hinanden indirekte, skaber en selvrefleksivitet, som ganske vist var vanskelig at se for samtiden. Ibsen griber tilbage til tidligere tekster og genskriver, spejler og varierer: *Hedda Gabler* genskriver træk fra *Et dukkehjem* med en fundamental anden slutning og *Når vi døde vågner* genskriver *Brandt*. Tekster komplementerer hinanden, således som eksempelvis *Gengangere* lader tilskuerne se konsekvensen af, at fru Alving bliver i hjemmet, ligesom Hedda komplementerer Nora. Enkeltværkerne afprøver tydeligvis forskellige muligheder eller retninger, som tilsammen viser den ibsenske mangfoldighed. Der er tale om en spejling mellem værkerne og i de enkelte værker som i *Når vi døde vågner*, hvor skulpturen gentages i den dramatiske nutid. Det gælder faktisk ofte, at Ibsen i sine værker har et indre værk som reflekterer, gentager eller spejler helheden. Det skaber en form for indre teatralitet og performativitet som tendens i Ibsens værk. Ibsens personer kan ses som skuespillere og roller, som undertiden forlader deres kontekst og opsøger nye. Det skaber en metafikcionalitet. Marvin Carlson beskriver, hvorledes denne optik er aktuel i en tysk opsætning af *John Gabriel Borkman*. Gennem teksten har man fået introduceret et manuskript, som Foldal har skrevet, og som Foldal og Borkman diskuterer på en måde, som spejler Ibsens tekst:

Foldal. Å, det er et frygteligt sørgespil-

Borkman (nikker til ham). Næsten lige så frygteligt som dit synes jeg, når jeg tænker over det.

Foldal (troskyldigt). Ja mindst lige så frygteligt.

Borkman (Ler stille). Men fra en anden side betragtet, så er det virkeligt en slags komedie også.

Foldal. En komedie? Dette her? (HU bd. XIII s. 76) .

I slutningen sidder Ella og Borkman ifølge Carlson

On the bench high on the recently constructed mountain, the turntable slowly moves them far upstage, almost out of sight and of hearing, as their lines along with Ibsen's stage directions are taken over by old Foldal, who appears on a small side stage down right, reading the tragedy which is his life work. The tragedy he

is writing, never quoted by Ibsen, is thus conflated with John Gabriel Borkman itself, a daring and original concept (Marvin Carlson: *'Unser Ibsen'*. 2003. Ibsen.net 2005).

En sådan slutning tilskriver Ibsen et metafiktionelt greb, der som nævnt er manifest i flere af Ibsens dramaer. Denne udvikling kan beskrives som en udvikling fra referentiel realisme, som henviser til et virkelighedsunivers, til modernismens autonomi. Handlingen bliver i stigende grad en kunsthandling, som fungerer dynamisk i forhold til tilskuerne i kraft af en betydelig ubestemthed. Ibsen etablerer en række performative handlinger i fiktionen og kommer derved til at problematisere teatret som dagligdagens blændværk. Dette greb betyder imidlertid også, at spillet som sådant ekspliciteres, teatret opløser realismens usynliggørelse af sig selv og påpeger fremstillingen som greb. Effekten er, at Ibsen skaber en dramatik, som både absorberer tilskueren i fiktionens illusion og samtidig mærkværdiggør denne i en reflekterende distance. Ibsen omtaler meget sigende sine værker som »galskaber« og yndede en ubestemthed i henvendelsen som i de senere værker bliver en deformation af det narrative forløb og karaktererne med gentagelsen som strukturskabende, billedskabende og opløsende greb. Hos Ibsen bliver det dulgte noget som tilhører modernitetens vilkår, specielt i de senere værker, hvor der er tale om en gennemført teatralisering af figurer som Hedda, Hilde og Irene. De forener det kunstneriske, uskyldige, jomfruelige med forførende dæmoni. De er maskerede og skulpturelle, og maskeraden skjuler en drift, en galskab og poesi, en længsel og en angst. Det drejer sig om overgangen fra liv til død, ligesom »Opstandelses dag«. Det samme gør Heddas bogbrænding og selvmord som et kunstnerisk tableau. Hilde minder Solness om en glemt fortid. Fortiden er en erindringskonstruktion, som i lige så høj grad er en »drøm«, som det er virkelighed. Hilde er både en reel rolle og en fantasifigur i Solness' univers. Hun er en af Solness' levendegjorde indre djævle. Disse er 'skuespillere' og præget af det statuariske. Hilde udfører eksempelvis et danseagtigt partitur, hvor hun skiftevis fryser bevægelserne, lader blikket være indadvendt, taler som i søvne, med det glade tindrende udtryk eller det ubestemmelige udtryk i øjnene. Også Borkmann og Rubek er teatrale figurer med poseringer af tableauagtig karakter. Det er imidlertid også muligt med disse senere værker som baggrund at se samme tendenser i de tidlige stykker, hvor melankoliens 'tomme skuespil' og tilværelsens intethed fylder dagligstuen.

I og med at handlingsbegrebet i stigende grad bliver repræsentationelt og symbolsk, er det ikke mærkeligt, at kunsthandlingen bliver en del af den tematiske, retoriske og formelle handling. I *Når vi døde vågner* peger Ibsen på kunstens dobbeltkarakter som fiksérbillede, og kunstens tvetydighed fordrer et reflekterende publikum. Det tematiske og det indholdsmæssige væves sammen på en ny prismeagtig måde og det er som om »indholdismen« og det referentielle opløser

sig i sammenhæng med at oprindelsens essens viser sig at være tvetydig og gådefuld. Rollerne og dermed også dramaets forhistorie bliver i stigende grad tvetydig, hvilket forhindrer genkendelse og anagnorisis. Rollerne fremhæves som fiktioniserede og fortalte. De fremhæves som udsigelser gennem kunstiggørelse som gestuelle tableauer og bliver dermed mindre forståelige som psykologiske karakterer. Vi skal se, hvordan disse skulpturelle træk kan forstørres og gøres til genstand for iscenesættelse. I det følgende skal jeg beskrive nogle dramaturgiske overvejelser i relation til en iscenesættelse af *Gengangere* (Akademi for scenekunst 2006) ved instruktør Kirsten Dehlholm, kunstnerisk leder af Hotel Pro Forma.

## Hotel Pro Forma og den klassiske tekst

Hotel Pro Forma (1985) forsøger i enhver forestilling at redefinere teatret: Hvad er det for en viden, som kan repræsenteres? Hvordan organiseres processen? Hvordan bruges teksten i iscenesættelsen og af performerne? Udgangspunktet er tværmedialt. Det vil sige at værket ikke er bundet til en bestemt medialitet men blander billedkunst og teater med lyd- og rumkunst. Hotel Pro Forma må opfinde præcist begrænsende kunstgreb og en strategi for begrænsning af muligheder og det tilfældige. Ofte er der tale om regler fra billedkunsten og forskellige typer af performative iscenesættelser: tableau, skulptur, gestus, parade, ritual, format, synsvinkel, lyd og billede dissonans. Der benyttes både regler fra landskabsmaleriet og det modernistiske eller minimalistiske spil mellem rum og flade. Hotel Pro Forma udspringer af billedkunstens udvikling mod installationskunst, men vægter i nogle forestillinger det temporære, dramaturgien og teatraliseringen af tid.

Hotel Pro Forma lader teksten være en funktion af forestillingen, hvis betydning opstår i processen. Teksten sideordnes med skuespillernes handlinger, lys, musik og scenografi i en simultan mangfoldighed. I princippet fritager det teksten for en henvisende funktion og man kan koncentrere sig om at fremstille den ved at fremsige den på en særlig måde af børn, af skuespillere eller ikke-skuespillere, som sang, som billedprojektion, som tegnsprog eller som båndet tale. Dramaturgien kan beskrives som en sammenvævning af samtidige stemmer, der tilsammen udgør en konstruktion. Gentagelsen af teksten bliver ikke en symbolsk repræsentation, men en allegori, der ser teksten som en samling af tegn uden en substantiel reference til tekstens sandhed eller virkeligheden. De forskellige kunstformer blandes uden at reduceres til en ensartethed. Det betyder, at forestillingernes repræsentationskarakter er bevidst uigennemskuelig og med en spænding mellem det visuelle rum og tekstens indhold. De tekstforfattere, som Hotel Pro Forma har benyttet, er meget forskellige og har ofte ingen relation til teatret.

Hotel Pro Forma skaber en iscenesættelse af spillet og rummet og af iagttagel-

sesmåder. Scenen kan etableres hvor som helst, også på et traditionelt teater, hvor teaterrammen bliver en del af iscenesættelsen. Opførelsen er et skulpturelt objekt, som påvirker tilskuernes sanser i det tidsrum, forestillingen varer. Det fysiske rum med dybde, balance, proportioner, farver, tempo, rytme, spændinger og relationer skaber en orientering eller desorientering, som er baggrunden for tilskuerens kunstblik. I den forstand er disse forestillinger iagttagelsesmåder på virkeligheder. Fugleperspektivet, dybden, spejlbilledet og fordoblingen er sådanne synsmåder, som kan oversættes til konkrete formelle perspektiver. Det er koder, symboler eller psykiske strukturer, som udsættes for ny-iscenesættelse, hvor de konkretiseres således, at den fortolkende eller afkodende dimension hos tilskueren forrykkes og bliver en sensorisk oplevelse. Det er en kuratering, der udstiller og iscenesætter traditionernes sanselighed. Fraværet af normer giver netop mulighed for valget af en regelpoetik, og det er i den personlige holdning til valget, man kan tale om pathos. Pathos er traditionelt forbundet med det lidelsesfyldte, det indlevede, som opstår gennem narration og karaktertegning. Her er det imidlertid pathos som det rensede, indarbejdet i det enkeltstående, det unikkes autenticitetseffekt. Ved siden af denne pathos ligger der en selvrefleksion eller konstruktionsbevidsthed, som er medvirkende til at skabe distancen. Pathoseffekten ligger i det stramme, det disciplinerede, konceptuelle valg, som opnår karakter af noget enestående og noget ophøjet. *Pathos* opstår gennem konceptets forblændelse, genfortryllelse eller særliggørelse og skaber et blik på objekterne som tabt væren.

Hotel Pro Formas greb har vist sig virksomme i forhold til klassiske tekster, som opføres således, at de fiktive universer med proportioner, afstande, skalaforhold og dimensioner opløses. Den formelle præsentationsform åbner tekster og skaber en abstrakt, distanceret ramme, som gør nærværet og pathos mulig på nye måder. Eksempelvis lavede Kirsten Dehlholm i 1996 en arbejdsdemonstration på Afdeling for Dramaturgi, hvor *Mågen* af Tjekhov blev iscenesat i Århus Rådhus, i et rum hvor man fra balkoner kan se ned på gulvet. *Mågen* blev set i fugleperspektiv. Det var et optisk perspektiv på Tjekhov, som var med til at vriste ham fri af en naturalistisk og realistisk konvention, så stykket og figurerne blev set i forhold til et vekslende perspektiv. Det fugleperspektiv, som ofte forbindes med Tjekhovs særlige realistiske ironiske dramaturgi, blev her et konkret fysisk perspektiv på Tjekhovs tekst, som altså i bogstavelig forstand blev set fra oven, og opførelses-situationen blev hele tiden understreget i kraft af den vertikale optik.

I forbindelse med en anden workshop i 2002 blev der arbejdet med Ibsens *Gengangere*, og grebet var her den enkle formalisering af gangbaner (med maler-tape) for skuespillerne, som ikke måtte overskrides, og meget formelle instruktionsregler. Skuespillerne kunne skifte mellem at råbe, hviske og tale, eller de kunne skifte mellem at stå, gå og løbe. De skulle ikke tage hensyn til tekstens interkommunikation og derfor ikke se på hinanden, men udelukkende være i deres egen bane. Hermed elimineres underteksten, og der skabes rene plastiske

arrangementer, som dog rummer betydelige overraskelser og nye betydninger i forhold til synskonstruktioner i Ibsens tekst. Hotel Pro Formas metode demonstrerer muligheden af at dissekere og fragmentere teatrets elementer og genopføre teatrets repræsentationsformer i nye kontekster, som er reflekser, medrivende, pirrende og suggererende for blikket og høresansen i tilknytning til opførelseskunsten. Metoden kan kort sagt fungere som ramme for kunsttraditioner og dermed perspektivere fremtidens kunst, men også forandre fortolkningen af fortidens kunst. De ubestemtheder, tomrum eller undertekster, som alle kunstværker rummer, kan suge energi til sig og fyldes med nye betydninger, idet synsvinklen og udsigelsens form ændrer sig.

## Gengangere

*Gengangere. Et familiedrama i tre akter* (1881) er struktureret omkring Helene Alvings indvielse af et børneasyl til minde om manden, afdøde Kaptajn Alving. Sønnen Oswald er vendt hjem for at deltage, men også fordi han er syg, og fordi han er interesseret i stuepigen Regine. Derved kommer han som en genganger til at spejle faderen og dennes forhold til stuepigen Johanne, Regines mor. Også pastor Manders, som i ungdomsårene havde et kærlighedsforhold til Helene Alving inden hun blev gift og måske efter, er kommet til hjemmet for at deltage i indvielsen.

Tekstens plot, af næsten kriminalistisk tilsnit, er kun tilsyneladende hovedsagen. Det centrale er genkomsten af fortiden i nutiden som ny handling med bevidste eller ubevidste hensigter. De handlende personer bidrager til stadighed med aspekter og synsvinkler på fortiden, men der er ikke en alvidende fortæller. Alle mangler viden på grund af fortrængning eller informationer, de ikke har fået. Fru Alving ved ikke, at Oswald er døende. Oswald ved ikke, hvorfor han er syg, og da det endelig går op for ham, at han har arvet faderens sygdom, forekommer oprindelsen ham ligegyldig. Regine ved ikke, hvem hendes far er, eller at Oswald er syg. Manders benægter sin kærlighed til fru Alving og ved ikke, hvilket familieliv han overlod hende til, da han i sin tid tvang hende til at følge pligten over for ægteskabet. Engstrand kender tilsyneladende ikke Regines herkomst, selvom han naturligvis ved, at han ikke er hendes biologiske fader. Miskendelse, bedrag og fravær af liv trives på alle planer. Sandheden om fortiden og den døde kaptajn Alving er tvetydig, ligesom årsagen til branden er uopklaret. Fru Alving svigtede kærligheden til Manders ved at gifte sig, flygtede og blev sendt tilbage af Manders. Hun søgte at beskytte sønnen ved at sætte ham ud og skabte en forfalsket repræsentation af Kaptajn Alving. Det betød, at Regines sande herkomst måtte hemmeligholdes. Hun markerer radikale synspunkter samtidig med, at hun fremstiller Alvings handlinger som det afskyeligste. Hun ændrer fremstillingen således, at det nu hedder sig, at Alving var en livsglad mand

og benægter til det sidste Osvalds nedarvede sygdom. Disse fremstillinger har et gennemgående fravær af sandhed. På sin vis er det uvist, om hun og Manders var forelskede, og ret beset er pastor Manders en yderst tvivlsom 'elsker'; barnlig, forfængelig og angst for at miste en hårdt tilkæmpet position. Kaptajn Alving's sande karakter fortøner sig ligeledes som barnlig og ubehjælpelig. Fru Alving har skjult sig bag en række maskeringer, der én for én fjernes, og den sidste og måske vigtigste måske *moderrollen*, viser sig at være tvivlsom, da hun skal ofre moderskabet.

Fru Alving er som Peer Gynt et løg uden kerne. Osvald sygdom gør det muligt for hende at fastholde ham som et barn uden grænser og sprog og hun må »næsten velsigne din sygdom« (HU bd. IX s. 125). Spørgsmålet om skyld rettes imidlertid ikke mod en enkelt, alle fem personer er bedraget af illusionen om både friheden og lov og orden. Alle er *tombændede* og har mistet andel i livsglæden. Sandheden er en umulighed og loven baseret på tilfældighed og blændværk (de falske fædre). Det chokerende er at familiehjemmet er præget af lovens fravær. Loven har teatraliseret sig som en performativ proces betinget af talen og dødens genkomst (som Genfærdet i *Hamlet*). Det retoriske optræder i en dobbeltkonstruktion. Ibsen skaber et symbolunivers, men samtidig er der fokus på det retoriske som blændværk. Talemåder fordrejer virkeligheden og mulighederne for en virkelighedsforståelse. Fokus er denne miskendelse, som man finder både som tema og form i dramerne, og som spærrer for erkendelse som en skærm for virkeligheden. Det retoriske benyttes bevidst og ubevidst af personerne til at gennemføre deres handlinger eller undskylde manglende handlinger og på værkets retoriske plan gentages begreber og replikker, scener, figurer og objekter som spejlinger og dobbeltgængere. I *Gengangere* er det Osvald, som gentager faderen, ligesom Regine moderen. Manders gentager Engstrand, og fru Alving gentager sig selv i et forsøg på at vende tilbage til det »oprindelige« mor-barn symbiotiske forhold med en sproglig og psyko-fysisk opløsning til følge.

## Et performativt ritual

Ibsens tekst er stramt kodificeret. Det gælder replikker, gentagelser, entreer og exitter, bevægelserne i rummet. Scenerummet har dybde, bredde og højde med forgrund og mellemgrund (blomsterværelset) og baggrundens fjelde og med kammerherrens værelse ovenpå. Denne sammenhæng mellem tekst og scenisk konvention brydes i Dehlholms iscenesættelse med henblik på at frisætte teksten og skabe nye receptions muligheder, ikke blot som nye fortolkninger, men som perceptions muligheder. Det vil sige at de regler som instruktionen benytter skaber et nyt rum for teksten og teksten skulptureres i stedet for at gestaltes psykologisk. Reglerne har deres oprindelse i billedkunst, dans, arkitektur, skulpturkunst, rumkunst og hverken kan eller skal legitimeres hermeneutisk. Arrangementet er

primært visuelt og skulpturelt og benytter tekstens rum som oversættes gennem billedets konkrete konventioner: rammen, fladen, afstand og dybde, skygger og fordoblinger, perspektiv og fokus. Samtidig oversættes den fjerde vægskonventioner til rituelle gestus, som eksempelvis det rygvendte, at de ser eller ikke ser på hinanden. Miskendelsen og underteksten, tekstens retoriske gentagelsesstruktur, konkretiseres og formaliseres således at disse koder mærkværdiggøres eller ritualiseres, ligesom branden og solen ekspliciteres som lyssætning.

Alle personerne har deres dobbeltgænger undtagen Engstrand, som går på knæ som den falske Kristus, hvis spil til gengæld er det mest personlige. De to Manders er entydige og tvillingeagtige. Regine har både en fræk og en dydig side, Oswald en dæmonisk og en barnlig, og fru Alving er den mest tvetydige, idet den ene visker, og den anden taler højt.

Forløbet i forestillingen bevarer et narrativt forløb fokuseret omkring Oswald og rummer tekstens afdækning af fortiden. Samtidig er teksten beskåret og replikker gentages som ekkoer, undertiden som en form for disorientering, undertiden med en særlig ladning af replikken, eller teksten udtales neutralt uden at den fortolkes. De fleste sekvenser er fastlagte, men visser er improviserede. Udover at repræsentere tekstens karakterer fungerer personerne som lydcor, der gentager replikker og enkelte regibemærkninger.

1. akt bevæger personerne og dobbeltgængerne sig frem og tilbage i hver sine baner uden at se til siden. I forhold til tilskuerne veksler de således mellem nær og fjern. Rummet er åbent og afgrænset af lys. Performerne ser insisterende på tilskuerne, idet de går helt frem i forgrunden. En enkelt gang brydes skematikken. Alle performerne ser på Oswald ved Manders replik: »Da Oswald kom der i døren med pipen i munden, var det som jeg så hans far lyslevende«.

2. akt bevæger de sig i en firkant i den bagerste halvdel af scenen. Spillerne går rundt i firkantens yderbane og må ikke overhale hinanden, men må vende sig mod hinanden ind i mellem. Med rullegardinerne skabes der et nyt rum, idet de langsomt rulles ned af Regine. Der skabes således et rum i rummet. Enkelte gange brydes skematikken. Akten slutter med at rummet er lukket med gardinerne som farves dybrøde under branden.

3. akt foregår i den bagerste del af scenen, hvor de følger linjer på tværs af rummet. Oswald sidder allerede bag bagvæggen rullegardiner som skygger. Manders og Engstrand forsvinder ud af sidevæggen. Fru Alving forsvinder bag gardinerne i bagvæggen, mens Regine som den eneste bliver stående til sidst. Regine bliver på den måde udenfor »hulen« og citerer Oswalds replik: »Du kommer ikke ud og ingen kommer ind«. Hun signalerer ikke en »stor« frigørelse eller erkendelse, men en vilje til overlevelse.

Der er flere principper bag iscenesættelsen af *Gengangere*:

1. Intertekstualitet. Ibsens tekst er en overmaling af *Kong Ødipus* (Olav sættes ud som Ødipus og vender hjem til moderen efter faderens død) og *Hamlet*

(Hamlet vender hjem efter faderens død og forstyrres af faderens genfærd) og foregriber på mange måder *Slutspil*, hvor Clovs centrale replik som bekendt er »Nu går jeg« (og bliver stående) som et ekko af *Et dukkehjem* og dermed også et ekko af *Gengangere*, som jo i sig selv er et ekko af *Et dukkehjem*, hvor fru Alving i modsætning til Nora netop bliver. Intertekstualiteten understreger genkomsten også på et kunstnerisk plan af en tradition, som varieres og performes.

2. Platons skygger. I *Gengangere* er personerne som fanger i hjemmet. Tradition, sprog, normer er blændværkerne som spærrer for virkeligheden (solen). Personerne bliver adskilt fra solen som livsglæde, oplysning, indsigt og selvindsigt. Det peger på en fænomenologisk effekt og interaktionen mellem scene og tilskuer på det performative niveau. I slutningen står solen op og blænder tilskuerne. Ibsen har formodentlig tænkt det som en symbolsk effekt, men i nutidens teater kunne et kraftigt lys fra bagscenen blænde tilskuerne og konkretisere valgsituationen for den enkelte. Ibsen bryder det absorbtive til slut i dramaet og skaber en teatral henvendelse i og med, solen ser tilskuerne i øjnene, så de enten må blændes, se ned eller fastholde smerten. Tilskueren har som Platons frisatte fange mulighed for at vælge (jf Regine). Blændværket er et vilkår, som tilskueren kan erkende.

3. Gentagelser. Gentagelsesmotiver spiller en afgørende rolle i Ibsens tekst, hvor personerne gentager hinanden og sig selv i en uendelighed. Ekko princippet gælder både i forhold til enkeltreplikker, strukturelt og i forhold til gentagelsen af fortiden. Gentagelser er både symbolskabende og strukturerende for plottet, men har også en betydningsopløsende funktion som med »håndsrækningen« og »solen«. Begge begreber mister betydning og negeres i kraft af gentagelsen så universet tømmes delvis for betydning ligesom hos Beckett. Det, der bliver tilbage, er netop gentagelsens betydning.

4. Den springende dramaturgi. Dramaturgien hos Ibsen er ikke blot lineær og aristotelisk den bevæger sig også frem og tilbage, idet fortiden gentages og genspilles. Man kan naturligvis tale om en kronologisk fortælling, men plottet springer frem og tilbage og sætter tilskueren på prøve som detektiv og sporfinder. Tilskueren skal som en anden Sherlock Holmes løse gåden. I den forstand skaber teksten en aktiv relation til tilskueren og Dehlholms montage forsøger at eksplicite og styrke tilskuerens detektiviske tilbøjelighed ved at fragmentere teksten, gentage og spole frem og tilbage. Derved fremstår teksten som tekst løsrevet fra illusionsrummet. Skuespillerne performer teksten. Det vil sige, at de siger teksten som tekst, mens de går, står og sidder. At fremsige teksten bliver nærmest et udsigelsesritual. Det kunne minde om Tesmand og Thea Elvsteds forsøg på at samle fragmenterne bag Løvborgs manus i *Hedda Gabler*. De hverken kender eller forstår betydningen af værket, men selve handlingen at samle får en rituel, ekstatisk betydning på linje med Rubek og Irenes forsøg på en genopførelse af »Opstandelsens dag«.



## Gentagelsen som kompositionsteknik

Gentagelsesteknikken i Kirsten Dehlholms instruktion er som nævnt på ingen måde fremmed for Ibsen, og kan perspektivere og fremhæve dette greb, som gør Ibsen mere modernistisk end sædvanlig. I *Gengangere* veksler brugen af gentagelse fra teknisk virkemiddel til tematisk figur. Genkomsten er knyttet til forhistorien og drejer sig om at blive repræsenteret eller symboliseret for ikke at blive glemmt eller fortrængt fra historien. Repræsentation er både et tema og gentagelsens formelle form reflekterer repræsentationens mulighed eller umulighed. Gentagelsesstrukturen skærper tilskuerens opmærksomhed i forhold til en frigørelse og opløsning af binding til fortiden, men gentagelsen fungerer også som en betydningsopløsning inden for fiktionen (se Lis Møller 1999). Solen og ilden er eksempelvis sådanne genkomne symboler som både sammenfatter og opløser. Det vil sige, gentagelsen skaber en form for meningsløshed og fremmedgørelse, hvor frigørelsesperspektivet fortøner sig. Gentagelserne skaber en form for tomrum, hvor sprogligheden og det retoriske opløser sig og modstilles en sprogløs realitet som solopgangen i *Gengangere* (og lavineskredet i *Når vi døde vågner*). Ibsens symbolkonstruktion er med til at skabe betydning, men samtidig også med til at opløse betydningen som entydig. Dette understreges i og med handlingens klimaks (Osvalds opløsning) modstilles eller spejles i en modsat handling (solopgang). Samtidig findes der i værket en modstilling af kunsten som det nøgne, det essentielle, det rene liv over for kunsten som drøm, tvetydighed, projektion og forstillelse. Det forekommer at være en indre modsætning hos Ibsen. Snart er der tale om demaskering og afklædning, snart er den »nøgne« slutning en forførende maske, som kan betvivles, som alle andre former for maskeringer.

På et psykologisk plan kan man tale om gentagelsestvang, det traumatiske vender tilbage, og teksten afslører en binding i fortiden (se Østerud, 1997, 1998). Gentagelsen kan få karakter af en leg eller bemestring som Noras dans, der sammenkæder den helbredende handling i fortiden med et selvdestruktivt begær i nutiden. Gentagelsen skaber et mønster, som unddrager sig personernes intentionalitet og får karakter af noget dæmoniseret, noget »unheimlich«. Gentagelseslogikken er et mønster i legen som minder om seksualitetsangsten, dødsdriften og begæret efter det reelle, hvilket er begæret efter en mangel i det symbolske, men hvis realisering har subjektets opløsning som konsekvens. Opløsningen af subjektet og den symbolske orden er to sider af samme sag og efterlader en stemning af meningsløshed. Sluthandlingen får karakter af en tom automatisme, som hverken er meningsskabende eller frigørende, men som peger på det reelle som opløsningens dynamik. Det hænger sammen med Ibsens univers, som er præget af det faderløse og i symbolsk forstand det lovløse. Det meta-dramatiske moment skaber en grundlæggende tvivl med hensyn til det »autonome jeg«, oprindelsen, skylden og fortolkningen.

*Gengangere* og Ibsens nutidsdramaer handler om modernitetens tendentielle opløsning af traditioner, værdier og love, som både en positiv mulighed og en form for negativ destruktion af handlemuligheder. Ibsens værker reflekterer en udpræget tomhedsfølelse, en hjemløshed og en intethedsfølelse og dermed også en manglende mening eller helhed i livet. Der opstår en form for ustabilitet, manglende orden og forståelighed. En af de gentagne symboldannelse er sygdomsbilledet, smitten som trænger ind og opløser det organiske liv, fragmenterer og skaber angst, fejhed og resignation. Over for dette sygdomsramte univers, som også fremstilles som et fængsel, bliver det et spørgsmål om at søge og fremstille frihedens muligheder, eller måske nærmere at vise frihedens indre og ydre fjender. Som et gennemgående træk kan man sige, at det er i kunsten friheden lader sig realisere. Dog ikke ustraffet og ofte med galskaben og døden til følge.

Især i værker som *Når vi døde vågner* og *Bygmester Solness* er det et spørgsmål om at gentage fortidens kunstdrøm ved at gå ind i kunsten som et særligt utopisk sted. Ibsen understreger netop kunsthandlingen i begge værker ved at lade Hilde og Irene være kunst- eller drømmefigurer i mandens univers (selvom de også er realistiske personer) som Osvald til en vis grad er fru Alving's »drøm«. Irene peger tilbage på *Bygmester Solness* med sin sidste replik »Og så helt op til tårnets tinder, som lyser i solopgangen«. Solness' opstigning bliver en gentaget iscenesættelse af Hildes drøm, Rubek og Irene lever »Opstandelsens dag« og omskaber den i en ny lignelse, »i din lignelse, Irene« (HU bd. XIII s. 340), en slags epilog i forhold til skulpturen. Hedda, Borkmann, Solness, Rubek og Irene genskaber kunstens rum, de gør det umulige og gennemfører en absolut frigørelse i form af en teaterhandling, som forvandler scenen til et stykke i stykket og de øvrige personer til tilskuere. Hilde stammer fra *Fruen fra havet* og altså et andet stykke. Faktisk er der tale om et epistemologisk sammenbrud, idet to virkelighedsuniverser, som tilsyneladende er lige virkelige og autonome, altså her blendes. Det hænger ikke sammen, og det er ikke tilfældigt at både Hilde og Solness indrømmer, at de ikke finder sammenhæng i bøgerne (bd. XII, s. 76). Relationen mellem Hilde og Solness har en skabende karakter, hvor fortiden subjektiveres som allegori. Hilde er den dynamiske kunstneriske drivkraft, som er grundlaget for at bygmesteren kan skabe »luftslotte« i form af opstigningen som en teatral scene. Og luftslottet bliver netop et scenisk kunstværk:

Hilde: Jeg hører sang. En vældig sang! (råber i vild jubel og glæde.) Se, se! Nu svinger han med hatten! Han hilser herved! Å, så hils da op til ham igen! For nu, nu er det fuldbragt! (river det hvide sjal fra doktoren, vifter med det og skriger opad.) Hurra for bygmester Solness! ... (ligesom i stille, fortvivlet triumf.) Men helt til toppen kom han. Og jeg hørte harper i luften. (svinger sjalet opad og skriger i vild inderlighed.) Min, - min bygmester!« (XII, s. 123)

Dobbeltheden mellem den kunstneriske ramme og den religiøse parafrase er markant. Sjalet får karakter af ligklæde og dødseblem. Scenen har en markant reference til opstandelsen og Kristus død på korset (det er fuldbragt), som på en måde dementeres med faldet. Samtidig er det en form for selviscenesættelse og en overskridelse for Solness vedkommende, en realisering af det umulige, mens Hilde realiserer sin billeddrøm. Her er den ubestemmelighed, gådefuldhed og mystik, som præger figuren Hilde central. Ikke blot er virkelighedsreferencen ubestemt og tilhører et andet stykke, det er ikke muligt at vide om fortidshændelserne er noget hun opdiger eller som rent faktisk har fundet sted. Ibsen er også omhyggelig med i regibemærkningerne at påpege hendes ubestemmelige udtryk i øjnene, ligesom hendes ekstatiske oplevelse af slutningen grænser til at være billedsyner.

Bestræbelserne på at udtrykke sig, skabe kunst eller repræsentation er i værkerne forbundet med herkomst og frigørelse, sublimering af begæret efter liv. Det betyder at fiktionens problemstillinger, motiver og begærsforhold i forhold til livet overalt er forbundet med lignende problemer knyttet til repræsentation, begæret efter kunst, genkendelse og anerkendelse og nødvendigheden af at udtrykke sig for at blive sig selv. Karaktererne indgår i en retorisk gentagelses- og spejlingsstruktur, som dementerer et samlende enhedsligt subjekt. Subjektet er i stigende grad fragmenteret og usammenhængende, disharmonisk og spaltet, som teksten i sig selv er det. Hvem der taler, er på mange måder uklart, netop fordi der er noget »fordulgt bag al din tale«, som Rubek siger til Irene, og hun svarer »Hvad kan jeg gøre for det? Hvert ord, jeg siger dig, hviskes mig i øret.« ( bind XIII, s. 235). På et realistisk plan er Irene muligvis sindssyg, men samtidig er hun en retorisk figur, som må ses i sammenhæng med de øvrige og ikke mindst med hendes »skygge«, den tavse sortklædte diakonisse. Hun er også den levendegjorte statue, som Rubek drømte om. Hun ikke blot repræsenterer, men er den stivnede krop, som bevæger sig langsomt i demonstrative positioner med et blik, som intet synes at se. Hun skrider frem som en marmorstatue (som Hedda Gabler) og er i den forstand objektgjort af Rubeks kunstneriske deformation. Regiens detaljerede beskrivelse af Irene giver nærmest et billede af en Butoh-dansers slowmotionsagtige bevægelser. Det statuariske udtrykker en tidsløshed i forhold til karakterens ubestemmelige alder, som minder om Hilde. (Se Helland. 2000).

Irene er som figur på grænsen mellem en psykologiske karakter og en abstrakt »genganger«. Det er netop denne karakter af gengangere som artefakter og skulpturer i rummet, fremsigende tekst som hviskes i øret, med deres fordoblinger og tekstlige ekkoer, som karakteriserer Dehlholms gengangeriscenesættelse. Forestillingen er ikke opførelse af fiktion, men en rituel gentagelse af teksten, en »tilfældig« samling af teksten, efter at den er blevet brændt eller sønderrevet. Teksten bliver til som en mulighed i dette rum og fremsagt af disse performere uden hverken ironi eller pathos. Betydningen knytter sig både til tekstens genkomst i mørket, men også til performernes fremsigelse af teksten. Hvorfor denne

tekst, hvorfor her og nu, hvorfor Ibsen? Hvorfor disse performere, hvad betyder genopførelsen af Ibsens »galskaber«? Det kan ikke besvares entydigt, fordi det er en dobbeltbetydning, et fikserbillede, i stil med de billeder professor Rubek nævner i Ibsens sidste værk *Når vi døde vågner*.

**Erik Exe Christoffersen** (1951). Lektor, Institut for Æstetiske fag, Aarhus Universitet fra 1982. Har skrevet om Henrik Ibsen og Hotel Pro Forma i *Teaterhandlinger* (udkommer på forlaget Klim november 2006). Har desuden fungeret som dramaturg i forbindelsen med denne opsætning af *Gengangere*.

## Litteratur

Erik Østerud (red.): *Den optiske fordring*. Aarhus Universitetsforlag 1997.

Erik Østerud: *Theatrical and Narrative Space*. Aarhus Universitetsforlag 1998.

Lis Møller: *Gentagelse, genkomst og fordobling i Henrik Ibsens nutidsdramaer*. In: Ny Poetik nr. 9, 1999.

Frode Helland: *Melankoliens spill*. Universitetsforlaget 2000.

## Gengangere

Akademi for Scenekunst med tekst af Henrik Ibsen.

**Instruktion og koncept:** Kirsten Dehlholm/Hotel Pro Forma

**Lys:** Jesper Kongshaug

**Dramaturgi:** Erik Exe Christoffersen

**Kostymer:** Christina Peios

**Konsulent:** Torunn Kjølner

**Skuespillere:** Anders Høgli, Mads Pettersen, Solveig Mohn, Thea Fjørtoft, Niklas Westerberg, Kim Atle Hansen, Christina Nicolaisen, Mona Solhaug og Joao Pamplona.