



# Portrættet

Klaus Hoffmeyer | Den teatrale uforfærdethed

Foto: Jakob Boserup, Reumertprisen 2008

# Den teatrale uforfærdethed

## Et portræt af instruktøren Klaus Hoffmeyer

Af Janicke Branth

*Teatret skal være svar på en drift, der er lige så stærk som sult*

Instruktøren Klaus Hoffmeyer (f. 1938) er ofte blevet omtalt som noget af en enegænger for ikke at sige enspænder i dansk teater. Fra første færd var han ikke i tvivl om, hvad han ønskede for dansk teater: han ville knytte teatret tættere til den avantgarde, der var på vej i europæisk teater i starten af 60'erne, og som i virkeligheden havde været på vej i fransk teater siden 20'erne. Han ønskede en ny lydhørhed overfor absurde og ikke-psykologiske udtryksformer, et mere sanseligt og billeddannende teater.

Da Hoffmeyer debuterede på Studenterscenen<sup>1</sup> i 1961, var dansk teater præget af store instruktørnavne som Sam Besekow, John Price og Edvin Tiemroth. Deres mange kvaliteter ufortalt – var de ikke iscenesættere, Klaus Hoffmeyer med sine anti-naturalistiske projekter kunne eller ville stille sig på skuldrene af. Nok var de ikke rene naturalister, men alle var de kommet af en fra-skuespiller-til-instruktør tradition, som dannede skole i en bestemt retning. Det Kongelige Teater var præget af en skuespillerdominans, som næsten kun fandtes tilsvarende på Comédie Française og af psykologisk realisme. *"Det er ikke nok, at man har hjerne, uddannelse og boglig viden"* - skrev Henning Moritzen i en berømt og berygtet kronik i Politiken i 1984 - *"Den, der kan lave et psykologisk gennemtænkt arrangement til skuespilleren, har løst mindst 90 pct. af sin opgave. Resten sørger skuespillerens evne og menneskelige egenskaber for"*<sup>2</sup>.

De mindre scener eksisterede næsten ikke. Det kulturradikale miljø omkring Poul Henningsen og Kjeld Abell, der prægede mellemkrigstiden, blev videreført og fornyet af Klaus Rifbjerg, Erik Knudsen og Jesper Jensen de få steder, det lod sig gøre. Her gjorde man grin med *"kunsten at kunne"*, satte gris på gafflen, vendte sig imod det borgerlige teater og byggede videre på en lang revytradition i dansk teater. Dermed blev de fortrøp for det politiske teater i 70'erne.

Den psykologisk-naturalistiske teatertradition og den ironisk-satiriske komedie/revy-tradition var de to hovedspor i 60'erne. Det var lidt af et benspænd for en ung intellektuel europæer som i 1958 havde haft sit første lammende møde med Antonin Artauds manifest *Le Théâtre et son double* og med det absurde teater i Paris. Men der eksisterede et alternativt miljø omkring Studenterscenen i København, hvor nye instruktører som Palle Skibelund og Palle Kjærulff-Schmidt havde godt fat i mere ekstreme og legende spillemåder. Klaus Hoffmeyer fulgte med fra sidelinjen, mens han oversatte stykker af Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire og ikke mindst Eugène Ionesco, som han arbejdede vedholdende på at komme til at iscenesætte.

Det var Hoffmeyers fortjeneste at få oversat og udgivet et af det 20. århundredes mest betydningsfulde skrifter, Artauds manifest *Det dobbelte teater* i 1967<sup>3</sup>. Manifestet er gennemsyret af et opgør med den europæiske teatertradition og bygger på den grundforestilling, at teatret ikke skal være en fortolkning af noget andet, en casu en dramatisk tekst. Givne tekster - også de store klassikere -

1) Med Apollinaires *Tiresias' bryster*. Det var fire år før han i 1965 blev mag.art. i sml. litteraturhistorie

2) Politiken 11/9 - 1984 Henning Moritzen *Det*

*er synd for skuespillerne*

3) I Frankrig udkom manifestet allerede i 1938

skal kun være én blandt mange impulser til en forestilling, som bygges op, direkte fysisk, på den tomme scene. Teksten er ikke hellig.

### Mødet med Ørnsbo

Ser man på dette radikale opgør med det repræsentative teater, er det ikke umiddelbart oplagt, hvad Hoffmeyer tog med sig fra Artaud. Og dog; de tekster, han ville iscenesætte, lå langt fra den logocentrerede norm. I 1966 fik han lejlighed til at instruere Jess Ørnsbos famøse, ikke-opførte debutstykke *Dværgen, der blev væk* på Studenterscenen. Her fandt han en dansk dramatiker i slægt med det absurde teater og med en sanselig, ikke-psykologisk omgang med sproget. Ørnsbos dialoger

*springer alle mellemregninger over og går lige til sagen, replikkerne kommer fra dybet af kæften eller derunder og alt håb lades ude i de mellem menneskelige relationer med udsøgt perfektion<sup>4</sup>.*

Med Ørnsbos fabulerende og groteske dramatik som afsæt kunne Hoffmeyer splintre naturalismen og skabe det sanselige og billeddannende teater, han stræbte efter. Hans iscenesættelse af *Livet i Danmark* (1980), *Mayonnaise* (1988) og *De forkerte* (1990) hører til de mest markante opførelser af dansk dramatik i 80'erne. Ørnsbos stykker udspiller sig ofte indenfor rammerne af en familie men i en sproglig og følelsesmæssig form, der kan artikulere alt fra incest og vold til fortæring, afføring og pludselige glimt af dyb kærlighed. I dette familierum kunne Ørnsbo og Hoffmeyer sammen undersøge eksistensen og afsøge grænser.

Et af Ørnsbos mest eksplicit politiske stykker *Livet i Danmark*, er en art science fiktion drama, der beskriver en gruppe danskere, der er så udgrænsede af et fremtidssamfund, at de

kun lige akkurat er i stand til at tale nogle få brokker dansk. Ikke desto mindre hyres de til at genopføre udvalgte afsnit af den hedengangne gamle tv-serie *Huset på Christianshavn* 'live' på et museum for det nu engelsksprogede danske publikum. Ørnsbo selv forklarer projektet sådan:

*Hele forsøget med at skuespillerne skal finde deres rolle og fastlægge en stil er ensbetydende med, om de kan blive tilpasset systemet og godtages af dette. Derfor er en stilistisk fadæse det samme som en politisk forbrydelse og derfor bliver den manglende evne hos skuespillerne til at finde deres roller da også årsag til deres endelige politiske likvidering<sup>5</sup>.*

På Aarhus Teaters store scene skabte Hoffmeyer et paranoidt univers omkring de stakkels 'skuespillere', som kæmper for at realisere den stil, der skal give dem adgangsbillet til at overleve. Men det var ikke kun politisk teater på baggrund af vores dengang relativt nye medlemskab af EF. Nedenunder var det et teateræstetisk opgør med institutionsteatret formet som en vildt grotesk spejlvending af *Tusind og en nats eventyr*, her forvandlet til tragisk farce. "Emma", "Larsen", "Fru Olsen", "Clausen" osv. er absurde karakterskabeloner, de afmægtige 'skuespillere' må kæmpe med og det lykkes dem aldrig at få rollerne til at hænge sammen under de daglige forestillinger. Den konstante kontrol, de daglige øvelser og de indbyrdes konflikter gør 'skuespillerne' angste for hinanden, for de besøgende og for ikke at kunne leve op til instruktøren 'Stanislavskij's' iscenesættelse. På den måde udpeges en 'destruktiv' teaterkonvention.

Ørnsbo og Hoffmeyers forhold til dansk teater gik op i en højere enhed i denne forestilling, og når den ikke blev bedre modtaget, skyldtes

4) Jess Ørnsbo 8 *Ulige Spil – Grynt fra 90'erne*. Teaterforlaget Scala 1998 p. 9

5) *Livet i Danmark – en samtidsvirkelighed* – Aarhus Teaters program 7/3 1981

det måske den vanskelige balance mellem stykkets to fiktive planer, 'skuespillernes' isolerede rum og deres iscenesatte rum. Mens 'Stanislavskij' som rigid indpisker styrer rundt med sine 'skuespillere', invaderer de mange 'museumsgæster' (overdanmark) hensynsløst den scene, hvor de kæmper for at spille deres "roller". Kun efter 'lukketid' oplever vi dem alene i en håbløs kamp med sig selv og hinanden. Den store fortælling kom til at tage noget af kraften fra den centrale fortælling om de utilpassede og utilpasselige.

I de senere stykker, *Mayonnaise* (1988) og *De forkerte* (1990) fik dette underdanmark til gengæld hele scenen.

### I stedet for det politiske teater

Man kan spørge sig selv, hvordan det lykkedes Klaus Hoffmeyer med et så eksplicit kunstnerisk projekt at overleve 70'erne, hvor det politiske teater satte dagsordenen? I hvert fald ikke ved at nærme sig den politiske dramatik. Han blev medlem af Tv-teatrets dramaturgiat (1966-72) og delte ledelsen af Jomfru Ane Teatret i Aalborg (1970-73) med Knud Dittmer. I samarbejde med Boldhusteatret skabte han en legendarisk iscenesættelse af Fernando Arrabals stykke *Og de gav blomsterne håndjern* på (1970). Arrabals manifest om det paniske teater og hans fejring af forbindelsen mellem det hellige og det blasfemiske lå ganske tæt på Artaud. Handlingen foregår i et af Francos middelalderlige fængsler og beskriver tre fangers lidelser og drømme. Arrabal provokerer her ved at illustrere, at fangernes fantasier er langt mere vitale end det liv, frie mennesker lever. Med fangernes nøgne og grænseoverskridende spil (i spillet) trods den politiske tvang, blev Hoffmeyers iscenesættelse et indlæg til fordel for drømmen.

På tv-teatret fik han mulighed for at skabe flere eksperimentelle produktioner, som Sten Kaaløs *Ikke et ord om Harald* (1970) og Jonas (1970), Ebbe Kløvedal Reich *Dimensionspigen* (1970) og *Hashtræet* af Jess Ørnsbo (1973).

Alle forestillinger der førte til seerstorm på DR. Da han i de følgende år iscenesatte dramatik af Sven Holm, Line Knutzon, Suzanne Brøgger og Carl van Webber befæstede han sit ry for at give dansk dramatik en fremtrædende plads. Og det ry levede han til fulde op til, da han i 1996 blev valgt til ny skuespilchef på Det Kongelige Teater, og lagde ud med en sæson med syv danske urpremierer.

Kun tilsyneladende gik Hoffmeyer i det politiske teaters tjeneste, da han i 1979 kom til at instruere et af Brechts mest politiske stykker, *Den hellige Johanna fra Slagtehallerne* på Aarhus Teaters store scene. Hoffmeyer ændrede titlen til *Miraklet i Kødbyen* og lagde afstand til dets didaktiske oplysningsprojekt. Han var jo ikke interesseret i det politiske teaters løsningsmodeller, men vendte blikket mod det middelalderlige helgenspil, som rumsterer under overfladen. Han fandt en tidlig version af teksten, hvor Vorherre optræder som karakter, inkluderede denne figur og udfoldede det iboende helgenspil med talekor og sange fremført af mere end 30 skuespillere og statister, seks musikere i orkestergraven og ny-orkestreret musik (af Fini Høstrup). Scenografen Dan Nemteanu skabte et katedralagtigt slagterum af hvide fliser, hvor skuespillerne kunne spille både frontalt og dialogisk, intimt og kor-båret. "*Hoffmeyer kan med stor træfsikkerhed få en detalje til at stå lysende i rummet, skønt det er befolket med et halvt hundrede mennesker*" – skrev Politikens anmelder<sup>6</sup> med henvisning til den ekspressive form.

### Ny udenlandsk dramatik

Klaus Hoffmeyers valg af ny udenlandsk dramatik har også været med fokus på sanseligt billeddannende tekster: Rainer Werner Fassbinder *Affaldet, byen og døden*, (1987) Bernhard-Marie Koltès *Roberto Zucco* (1991) og tre stykker af Howard Barker. Hans "*katastrofiske teater*", der vil gen-installere det

6) Robert Naur "*Mellem himmel og helvede – et mesterværk på Aarhus Teater*" 4.2. 1979



tragiske i teatret, og som både undsiger det politiske teaters rationelle løsningsmodeller og det naturalistiske teaters iboende oplysningsprojekt, passede godt til Hoffmeyer. Hans opsætninger på de små scener forløste Barkers dramatik bedst.

I sin første Barker-opsætning *Possibilities (I tilfælde af DKT 1994)* valgte Hoffmeyer og hans scenograf Steffen Aarving at presse katastroferne helt frem på forscenen, hvad enten det handlede om tortur, krig eller brutale overfald. Bødler og ofre blev trængt op mod en mur, så ikke kun de - men også publikum - blev fanget i et rum uden udveje. ”For Barker drejer det sig om konfrontation, ikke om forståelse, indlevelse eller forløsning”<sup>7</sup> som en anmelder skrev.

Hoffmeyer oversatte og instruerede i 2008 Barkers *12 møder med et vidunderbarn*, på Odense Teater med den debuterende Peter Plaugborg i hovedrollen. Teksten tematiserer ’overgreb’ som ”den første lov for menneskelig adfærd”. I et næsten nøgent rum på Værkstedsscenen fyldte Plaugborg alene med sin fysik det meste af det lille teaterrum. Med overvældende sceniske nærvær gestaltede han en overstimuleret 12 års dreng, der samtidig er en hårdnakket romantiker på 70. Glem sociologi: ”jeg blev født i en vejgrøft og opfostret i en kloak”<sup>8</sup> gentager drengen Kysster jævnligt med ironisk reference til engelsk teaters dyrkelse af arbejderklassen. Glem psykologi: drengen Kysster taler med en 70’års erfaring og lader alt håb om protagonistens udvikling ude. Hans møder fører ikke frem til nogen forandring, men beskriver tilstande af overgreb, fra vold til medlidenhed. Og værst af alt er medlidenhed<sup>9</sup>. Hvert enkelt møde er rettet mod at beskrive dette oldingebarns umulige kærlighed og ubærlige smerte.

Stykkets arketypiske karakterer lægger ikke

op til et psykologisk realistisk spil. Handlingen foregår i spring og uden kausal logik. Hoffmeyer valgte en spillestil, der gav skuespillerne plads til at udfolde deres teatrale kunnen uden at læne sig op ad virkeligheden. Han undgik overflødige bevægelser i sin instruktion. Gestik og bevægelser var stramt, næsten koreografisk holdt i et rent, minimalistisk rum næsten uden møbler og rekvisitter. Hele kataloget af overgreb i de menneskelige relationer blev udfoldet ’up front’ og fastholdt publikums øjne og sanser, uden at give dem mulighed for at undslippe det lille Værkstedsteaters lukkede rum. Den stramme dialog var præget af musikalsk rytme og metaforiske billeder, der unddrog sig enhver trivial samtale diskurs.

*Det der redder Barker, synes jeg, på denne og andre målstreger, er hans sprog. Det forførende og ofte overrumplende sprog, som løfter hans figurer og deres overskridelser i et udsyn, som vi lokkes til at dele. Og i rækkevidden og i klangen af det sprog bliver vi ikke taget i skole, tværtimod, vi trækkes med ind i en mytologiseret verden. Tværs igennem larm og spil. For mig er det et ondt, vrængende og dybt romantisk stykke*<sup>10</sup>

### Værktro og teksttro

Det ville have været nærliggende, hvis Hoffmeyer havde ladet sig inspirere af Artaud til at reducere tekstens betydning i klassikeropsætninger, som man ofte så det i 90’ernes europæiske teater. Men det gjorde han ikke. Nok protesterede han som Artaud mod teater, der kun vil ”belyse karakterer” og ”løse konflikter”, men i stedet for at negligere teksten opsøgte han tværtimod de klassikere, der var i besiddelse af en poetisk kraft langt ud over det hverdagslige. Der kunne han arbejde

7) Monna Dithmer Politiken 24.03.94

8) Howard Barker, *12 møder med et vidunderbarn* p.1

9) Howard Barker, *12 møder med et vidunderbarn* p.3

10) Mail til Janicke Branth 27.03.2008

med sprogets musikalske og performative potentiale og fremhæve intonationer, frem for blot intentioner.

Når det gælder Hoffmeyers forhold til klassikerne, har det ikke handlet om at prøve kræfter med teater- og litteraturhistoriens kanon. Tværtimod ville han banke de forfædre op ad jorden, som han mente var blevet skrinlagt af teaterchefer og akademikere i hellig alliance. Målet var at finde frem til fortrængte og udgrænsede klassikere, som rummer den patos, teatret var blevet støvsuget for siden Brandes' dage (Kaj Munk undtaget). Det første valg faldt på *Hugo von Rheinberg* fra 1813, som ikke var blevet spillet siden 1828, og som litteraturhistorikere siden havde lagt i graven med bemærkninger om "natsiden" af Oehlenschlägers talent og smag<sup>11</sup>. Hoffmeyer havde dyrket denne natside hos Oehlenschläger allerede under litteraturstudierne i 60'erne, og da han i midten af 70'erne (1976) fik mulighed for at instruere tragedien på Aarhus Teaters studioscene, omdøbte han den til *Hugo på bjerget* med tydelig reference til Holbergs mest populære værk.

Under sine forberedelser faldt han over et enkelt afgørende ord i stykket: "mellemtung"<sup>12</sup>. I teksten står der "*En mellemtung af kærlighed og venskab / af afstand og for stor fortrolighed?*", og han undrede sig over, hvordan et ord som "mellemtung" så nøgternt kunne dukke op i sådan en guldalder tekst? "I løbet af nogle få øjeblikke skete den række koblinger inde i hovedet, som danner anlægget til en forestilling. Resten af stykket læste jeg hurtigt, begreb alting i lyset af dette ene, u-romantiske ord".

Læsningen gjorde det tydeligt, hvordan stykkets tema kunne spejle hans egen tid og vidner om lang og vedholdende læsning af Oehlenschlägers forfatterskab. En anden

inspiration kom fra Truffauts film *Jules og Jim*, der også skildrer en menage à trois. Forestillingen gik rent ind hos både publikum og anmeldere:

*I intimteatrets elipsedisponerede scene går han helt tæt på teksten, folder den ud, holder den frem, løfter den op. Og miraklet sker: vi kvæles ikke i floskler, vi dør ikke af grin (men ler ad det komiske) og vi bliver ikke våde om fødderne af sentimentaliteten. Grunden til, at det lykkes, er Hoffmeyers teatrale uforfærdethed" – skrev Flemming Behrendt i sin anmeldelse<sup>13</sup>*

Det var denne sans for sproget og Hoffmeyers teatrale uforfærdethed, der senere førte til endnu en forestilling, der vidner om hans kendskab til Oehlenschlägers teater under den litterære overflade. Klogt og ikke overraskende blev *Kjartan og Gudrun* bearbejdet sammen med Peter Laugesen i 1993. Med stor præcision blev sproget revitaliseret, så det eksploderede i øregangene på tilskuerne og gav skuespillerne det afsæt, der sendte dem ud over kanten på samme måde som en tekst af Shakespeare. Vi ville have været bedre til at spille Shakespeare her i landet, hvis vi havde holdt Oehlenschläger-traditionen levende, hævder Klaus Hoffmeyer. Han forveksler ikke scenisk nærvær med autenticitet og afskyr talen om, at skuespillerne skal 'gøre teksten til deres egen'.

*Gu skal de ej, hvis det er Shakespeare. Det er ikke deres egen tekst. Det er Shakespeares, og det må man gerne høre.<sup>14</sup>*

Opdatering af klassiske tekster til samtidens visuelle koder for at gøre dem dagligdags tilgængelige har ikke været interessant for Hoffmeyer. Men det skal ikke forstås sådan, at

11) Jf FJ. Billeskov Jansen *Danmarks Digtekunst* bind 3 p. 94

12) *Til Adam Oehlenschläger 1779-1979* Red. Svend Christiansen og Poul Ingerslev-Jensen Kbh 1979 p. 112-13

13) Weekendavisen 24.04.76

14) Interview med Janicke Branth 11/10 2013

han er advokat for teksttro opførelser. Den slags loyale opsætninger skaber som regel mentale barrierer, der skygger for tekstens oprindelige afsæt: ”*Man spiller teksten ind i et slags ædelt tomrum, som udelukker enhver provokation, fordi den simpelthen udelukker nutiden*”<sup>15</sup> Nej, det var et anderledes krævende projekt, Hoffmeyer satte op for sig selv: at revitalisere fx Oehlenschlägers diskurs, afdække værkets ’fysiske aggressionsmuligheder’ og dermed realisere stykkets dramatiske potentiale. Det projekt er naturligvis ikke lykkedes hver gang.<sup>16</sup>

Oehlenschläger er en ”friluftsdigter”, hævdede Hoffmeyer og sammenlignede ham med den naturalistiske del af Ibsens og Strindbergs<sup>17</sup> forfatterskab. Her eksisterer naturen kun som et ’udenfor’, og deres rum begrænses til nære psykologiske relationer. ”*Personligt vil jeg sige, at teater uden forbindelse med mystik, uden forbindelse med universet, det interesserer mig dybest set ikke*”<sup>18</sup>. Hvad der lykkedes ham i *Kjartan og Gudrun*, sammen med scenografen Birgitte Mellentin og lysdesigner Jesper Kongshaug, er ikke nogen selvfølge. Det malede landskab med en vældig bølge, et storslået åbent rum omkring det islandske par, der forelsker sig på tværs af modsætningen mellem kristendom og hedenskab, var med til at forløse Oehlenschlägers erotiske vision. Men nu havde Hoffmeyer også fem års arbejde med Wagner i bagagen.

### Mytologisk teater

Allerede i starten af 80’erne blev Klaus Hoffmeyer af Den Jyske Operas leder Francesco Cristofoli opfordret til at stå for den første danske opsætning af Wagners operacyklus

*Nibelungens ring* siden 1912. Han havde tidligere iscenesat et par operaer, som heller ikke var hverdagskost: Karl Aage Rasmussens opera *Jefta* 1977 på Den Jyske Opera og hans kammeropera *Majakovskij* ved Numus festivalen i 1981. Og på TV Sven Erik Werners *Formynderne* 1980 efter Villy Sørensens novelle. Cristofoli ville have en instruktør, som kunne forstå musik ”og læse noder”. At blive valgt til at iscenesætte en sådan engangsfestival var enormt selv for en instruktør, der kunne forestille sig at iscenesætte en hel by som optakt til en forestilling<sup>19</sup>

Det må have været helt afgørende for Hoffmeyer at skabe et rum til denne iscenesættelse, som kunne rumme værkets mytologiske dimensioner og samtidig kommunikere hele det musikalske, dramatiske og åndelige univers til et moderne publikum. Opsætningen skulle *ikke* være fuld af ’intertekstuelle’ referencer til andre, tidligere opsætninger. Den skulle kunne fungere overfor et helt nyt publikum. Hoffmeyer og scenografen Lars Juhl tog udgangspunkt i myter om verdens skabelse og blev enige om at skabe et tiliset tundralandskab som ramme om forestillingen. Når Hoffmeyer valgte at lade Wotan være ’iscenesætter’ af *Valkyrien* og *Siegfried* (*Ringens* 2. og 3. del), var det *ikke* for at skabe postmoderne metateater men et resultat af hans læsning af Wagners intention med figuren. I hans iscenesættelse og Lars Waages gestaltning af figuren blev Wotan en drømmer fra 1800-tallets begyndelse, der tror sig i stand til at frisætte andre – sine børn – for at realisere sit eget projekt, en instruktør af et verdensteater, som han til sidst opgiver og vender ryggen til. Hoffmeyer og Juhl lod især *Valkyrien* udspille sig i det arketypiske tundralandskab, dog med antydning af teater i teatret omkring Hundings bolig. Wotan bygger senere, i operaens slutning, en regulær scene op omkring Brünnhilde, inden han fratager hende

15) *Fortiden for tiden – Genbrugskultur og kulturgrenbrug i dag*. Arkitektskolens forlag 2007 p. 144

16) Som eksempler kan nævnes Shakespeares *Antonius og Cleopatra* (DKT.2001) og Molières *Don Juan* (DKT 2003).

17) Det Kongelige Teaters program til *Kjartan og Gudrun* p.10

18) Mette Nybo *Magiske øjeblikke* p. 120

19) *Den Jyske Opera* 40 år p. 11

guddommelighed og lægger hende til hvile bag en ring af ild. I *Siegfried*, der beskriver eventyret om helten, Wotans Übermarionette, fortsætter Wotans teater i et Caspar David Friedrich-agtigt romantisk landskab. Først da Siegfried har splintret Wotans spyd, kan han bryde igennem fortæppet til Wotans teater med billedet af den sovende Brünnhilde, og finde hende liggende midt på en næsten tom scene, midt i verden. Teatret er væk. Langt fra gudernes verden starter *Ragnarok* i de mægtige Gibichungers hal, og det er en *indendørs* verden i det tyske borgerskabs gründerzeit. Rummet har nu lukket sig over operaens karakterer, og kontakten til det guddommelige er afskåret. Først i sidste akt åbner rummet sig igen, men Wotan anes kun til sidst - som et imposant og stivnet billede på bagvæggen - umiddelbart før Brünnhilde antænder Siegfrieds (og sit eget) ligbål.

Altså ingen af de opdateringer, som ud fra et artaudsk perspektiv ville afskære værkets rituelle og metafysiske rødder, men en opførelse frigjort fra den nordiske mytologis klicheer. Til gengæld fandt Hoffmeyer en anden måde at skabe nærhed til det mytologiske stof: gennem en psykologisk instruktion af sangerne. Hvad han hyppigt havde forsøgt at omgå på teatret kom nu i spil: De skuespilteknisk begrænsede sangere fik et *psykologisk gennemtænkt arrangement*, der ikke skulle fungere som modvægt til operaens musikalske patos men give den krop og dramatisk situation.

Hoffmeyers musikalske iscenesættelse gjorde ingen forsøg på at reducere patos, men han tillod sig enkelte steder at reagere på humoristisk-ironiske elementer i værket – navnlig i *Rhinguldet*. Det kom fx til udtryk i en Loke på skateboard, en smuk, nøgen, ung mand som guldet i floden, en Wotan med rejsekuffert, osv. Disse kontrapunktiske og skæve træk gjorde flere anmeldere reserverede overfor opsætningens overordnede kvaliteter. Først ved genopsætningen i 90'erne fik de for alvor øjnene op for helheden i stedet for at forarges over detaljen.

I 1996 kunne alle fejre den samlede opførelse af den seksten timer lange operacyklus som den usædvanlige éngangsfestival, den var. Nu blev der talt om "kompromisløshed", "særlig udstråling" og "Kunst med stort K". Hoffmeyers iscenesættelser af Wagners operaer fortjener en selvstændig artikel.

### Spil om demokratiet

Set i lyset af denne Wagneropførelse blev Hoffmeyers iscenesættelse af første og sidste del af <sup>20</sup> *Rød Orest*, (2009) gendigtet af Jokum Rohde, i grunden et mærkeligt, atypisk og ikke specielt vellykket projekt. Hoffmeyer gik her ind i en modernisering ud fra den forudsætning, at spiller man Aischylos *Orestien* i dag, vil den ikke kunne blive samme fejring af demokratiet, som den i sin tid var i Athen. Men her blev afstanden mellem instruktørens og dramatikerens vision for stor og opsætningen et kompromis.

I 2012 sagde Hoffmeyer så ja til igen at instruere Holberg, som han ikke havde rørt ved siden *Den vægelsindede* på tv-teatret i 1978. Ikke alene skulle det være et stykke af Holberg, men også det mest kendte, kanonværket par excellence, *Jeppe på Bjerget*! Var han blevet konform på sine ældre dage? Eller var det endnu et udtryk for hans uforudsigelighed?

Den meget roste opsætning på Odense Teater demonstrerede til fulde, hvor grundig og præcis en tekstlæser Hoffmeyer er. Det var ikke oplysningsforfatteren Holberg, han fokuserede på, men dramatikeren Holberg, der satte sin egen oplysningstid i spil med sin viden om menneskets irrationelle kræfter. Hoffmeyer slog ned på baronens indædte jagt på 'den gode historie'<sup>21</sup>. Han holder sig ikke tilbage for at gøre en lidt selvmedlidende, dvask, velformuleret men snøvlende fæstebonde

20) På Odense Teater. Jens August Wille stod for instruktionen af trilogiens anden del.

21) Den fortolkning af Holberg fremlæste Bent Holm i starten af 90'erne og lagde til grund for Asger Bonfils' opsætning af stykket på Aarhus Teater i 1993



til genstand for sin eventyrlyst. Det er ikke kun Jepes fuldskab, der ødelægger hans liv. Baronens kyniske legesyge forvandler i lige så høj grad Jepes trældom til et absurd mareridt, blot for underholdningens skyld. Birgitte Mellentin skabte en scenografi til Odense Teaters store scene, hvor guldaldermaleriets klassiske bondeidyl gradvis blev trukket til side, indtil Jeppe i opsætningens sidste scene står alene tilbage i et tomt landskab ved en vej, der fortaber sig i horisonten af en bølgende dansk kornmark. Uden at redigere væsentligt i teksten, (" *man skal passe på med at rette Holbergs sprog ud, så mister det sin kerne*") uden at opdatere eller modernisere landede Jeppe i et beckett'sk univers. Holbergs antidemokratiske epilog var ikke noget issue her, de klassiske lazzinumre som Jepes forsøg på at overtale sine egne ben, hans opvågner i sengen og udfaldet mod baronens folk blev holdt helt stramt og underspillet. Hoffmeyer var med sin *Jeppe* tilbage ved udgangspunktet, en absurd verden<sup>22</sup>.

### Teatret og sulten

Da jeg, i forbindelse med dette portræt, interviewede Klaus Hoffmeyer<sup>23</sup> sluttede han med at læse de første to afsnit af Artauds *Det dobbelte teater* højt for mig: "*Sådan skal teatret være* – kommenterede han – *Det skal være svar på en drift, der er ligeså stærk som sult. Ellers lad dog være med at lave det*". Derfor finder man ham heller ikke bænket i et teater, der tager temaer op for at diskutere dem med publikum. "*Hvis teatret anbringer sig et sted, som virkeligheden allerede har overgået, hvad skal vi så gå derind for?*"<sup>24</sup> – spørger han med reference til Christian Lollikes *Manifest 2083* – *teatrets berettigelse er, at DET vover det ekstreme*".

I Christian Lollikes teater er kunsten ikke reserveret et særligt rum i samfundet,

et væsentligt *andet*. Og dér går Hoffmeyers grænse. I den forstand står han fast ved kunstens autonomi.

Det, Lollike fokuserer på i *Manifest 2083*, er en konkret højreradikalisme, der lurar lige under velfærdsstatens overflade, og som den 22. juli 2011 eksploderede i synet på os og vores virkelighedsopfattelse her og nu. Overfor denne type scenisk dokumentarisme melder Hoffmeyer pas og foretrækker Jokum Rodes abstrakt-filosofiske staten 'an sich', med den blanding af Platons Staten, Kants Königsberg og en abstrakt velfærdsstat, der kredses om i *Pinocchios Aske*. Hoffmeyer instruerede hans stykke på Odense Teater i 2005 og understøtter i interviewet sin fascination af både det og *Manson*<sup>25</sup> – han tilføjer: "*sammenlignet med dem er Lollike den rene uskyldssengel*". Med andre ord, hellere en 'nedadførende transcendens'<sup>26</sup> end slet ingen.

Teatret må i Hoffmeyers optik være et enestående rum, der kan fungere anderledes eller ligefrem modsat andre. Ellers er der ingen grund til at opsøge det, hverken for kunstnere og eller tilskuere.

---

### Janicke Branth

Dramaturg, cand. phil. Tidligere rektor for Dramatikeruddannelsen (1998- 2010) og tidligere chefdramaturg på Aarhus Teater (1979 – 1998), nu underviser på Odense Teaters Skuespillerskole SMKS, dramaturgisk konsulent på Teatret Svalegangen, medlem af Reumertjuryen og Peripetis redaktion.

---

22) Se i øvrigt Ida Krøgholts anmeldelse i Peripeti nr. 18

23) 11.10. 2013 interview med Janicke Branth

24) Samme interview

25) Premiere på DKT i 2011

26) Begrebet findes udfoldet hos Birgitte Hessellaa *Det dramatiske gennembrud* Gyldendal 2009. p.162