

Tab eller gevinst?

Fra Borberg og Schyberg til Me Lund og Per Theil:
Nedslag i skiftende tiders anmeldelser af Henrik Ibsens *Gengangere*.

Af Janicke Branth og Birgitte Hesselaa

Af og til hævdes det, at dagbladenes teateranmeldelser er udtryk for et historisk forfald. At teaterkritikken i gamle dage (uspecificeret) var fagligt bedre funderet, mere dybdeborende, mere analytisk, og mindre subjektivt-ekspressiv end i dag. Det er et faktum, at for eksempel de to store hovedskikkelser i nyere dansk teaterkritik, Svend Borberg (1888-1947) og Frederik Schyberg (1905-50) skrev væsentligt *længere*. Det samme gælder til dels også den følgende generation, Anne-Katrine Gudme (1934-71) og Jens Kistrup (1925-2003). Men skrev de også mere analytisk, mindre ”spjætagtig” for nu at citere dramatikerens Jokum Rohde i Rundbordssamtalen i dette temanummer? Havde de en større ambition om at være en dialogpartner for teatret og kunstnerne? Og endelig: var der tidligere et større rum omkring den enkelte forestilling, et større perspektiv, teaterpolitisk, kulturpolitisk, en anden vilje til at være ”en stemme i tiden”?

Det er spørgsmål af den art, der har været styrende for analysen af teateranmeldelser af Svend Borberg, Frederik Schyberg, Anne-Katrine Gudme, Jens Kistrup, Me Lund (f. 1962) og Per Theil (f. 1960), der reflekteres over i det følgende. Vi har taget udgangspunkt i en klassikeropsætning, og valgt at koncentrere undersøgelsen om anmeldelser af Ibsens *Gengangere*. Materialet gør det let at følge diskussionen både om skiftende tolkninger af teksten og om selve repertoirevalget: Er teksten overhovedet relevant? Er tolkningen?

Der er altså tale om et diakront dyk ned i *Genganger*-anmeldelser over en periode på små hundrede år. Vi foretager stikprøver, nærlæser og forsøger på den måde at supplere

de mere overordnede teoretiske betragtninger i dette nummer af Peripeti.

SVEND BORBERG OG FREDERIK SCHYBERG

Af Birgitte Hesselaa

Svend Borberg: Gengangere på Betty Nansen-Teatret. 1925 Ekstrabladet 5.1.1925.

Længde ca. 5.200 enheder.

Svend Borberg indleder sin anmeldelse med konklusionen: ”Sæsonens hidtil største Teaterbegivenhed blev utvivlsomt Betty Nansen-Teatrets opførelse af Henrik Ibsens *Gengangere* i Lørdags.” Værdidommen indleder og afslutter som en ramme, og slutningen giver igen den autoritative vurdering: ”Enhver, der overhovedet interesserer sig for dansk Skuespilkunst, maa se *Gengangere* paa Betty Nansen-Teatret.” Spørger man hvorfor, er svaret ganske klart: Med *tolkningen* af denne Ibsen-klassiker, er vi kommet helt bort fra Ibsen, som vi kender ham, fortidens Ibsen, født af ”de ørkesløse Bourgeoisi-diskussioners, *Sofa-Tidens Atmosfære*” og får i stedet åbnet op for den egentlige kerne i Ibsens skuespil: dramaet som ”Skæbnetragedie”.

At tolke en klassiker. Anmelderen som autoritet

Med stor selvfølelse og selvfølghed fremtræder Borberg som autoritativ læser af *teksten*. Handlingen forudsættes bekendt, den implicite læser tilhører tydeligt det dannede borgerskab, som også forudsættes at kende til forældelsesproblemerne i det berømte skuespil - som Borberg ser dem. Det er problemer, der

er indbyggede i ”den infame ukunstneriske Atmosfære, hvori det blev født og i høj Grad vandt Ry”. Nu, næsten 45 år efter stykkets fremkomst, kan det ikke skjules: det er en problematisk tekst. Ansvar er næppe Ibsens, men *tiden* med al dens sociale og etiske ”Problemdigtning”, alle de ”ørkesløse Bourgeoisidiskussioners” og hele ”Sofa-Tidens Atmosfære”. Man forstår ikke, ”hvordan Firsernes og Halvfemsernes Mennesker har kunnet trække Vejret i denne Luft, men de livligste maa have aanded ved Gæller.”

Kulturkampens arena er tydelig: *Imod* det moderne gennembruds krav om en kunst, der er samfundsvendt og problemdebatterende, *imod* kunsten som part i en (forældet) moraldiskussion. Alt det, som Betty Nansen-Teatrets opførelse er blevet renset for og løftet fri af.

Gengangere blev da ikke længere et ”dristigt” Stykke om en Sygdom, hvis naturlige Navn ingen virkelig Dame for en 30-40 Aar siden burde vide, ikke et Stykke dramatiseret Venerologi og Arvelighedslære, heller ikke noget om, ”hvorvidt det kan tænkes, at” eller hvorvidt en Kvinde bør forlade sin Ægtemand, naar han er Bundraadden, men Kammerherre, eller ”hvorvidt en Moder bør osv., osv.”

For et teater frigjort fra det lokale og begrænsede, en kunst, der, som her, finder ind til det tidløse og læser *Gengangere* på en gang som moderne skæbnetragedie og tidløs tilværelsestolkning: og ”Skæbnen undgaar ingen. Knusende falder dens Kølle, naar den skal falde (...)”. Ifølge Borberg er det netop her, Betty Nansen har forstået at blotlægge ”det Ibsens’ske Dramas bankende Hjerte” og genindsætte det på dets ”naturlige Plads” på en måde, så man aldrig synes at have *set* dette stykke før.

Borberg grunder sine autoritative udsagn på viden: han kender *teksten*, han kan

vurdere *tekstredigeringen*, han kender tekstens *opførelshistorie* i Danmark og kan referere til tidligere tiders tolkninger og opførelser (se nedenfor). Ikke at det kun er faktuel viden og saglighed, autoriteten hviler på. Der er også tale om en højst subjektiv autoritet, Borberg har autoritet som Borberg, slet og ret – og som sådan i sin egen ret. I en senere anmeldelse af Borberg, da *Gengangere* nyopsættes i 1942, formuleres det direkte. Her advarer han læseren om, at hans position er ikke objektiv, og at han kæmper for et bestemt teatersyn. Han mener noget og giver udtryk for det med stort vingefang og med den bedre videndes ret:

For ikke at vildføre mine Læsere bør jeg nok lægge Kortene paa Bordet og aabent bekende, at Ibsens smaaborgerlige Stykker er mig en Kilde til bestandig Fortrædelighed. Naar man snart i en Menneskealder har kæmpet for at overbevise sine Landsmænd om, at Realismen er en Blindgyde for Teatret, hvis egentlige Felt er Fantasiens, saa har man ogsaa mange Gange mødt Indvendingen: Jamen, Ibsen da? Er han ikke Dramatiker? Og haft Besvær med at forklare, at det Mesterskab, hvormed han kan skabe en stor Tragedie af Hverdagmennesker, netop gør ham til en af de store Undtagelser, der ikke kan afsvække Reglen.

Også i 1925-anmeldelsen er der det større *rum* omkring anmeldelsen, som nu og da efterlyses i moderne avis-kritik i form af det ideologiske opgør med det naturalistiske teater og med ideen om teatret som en stemme i tidens moral- og problemdebat. Her er viljen til at være en stemme i tiden.

Skuespillerne. Perspektiv og rum

I mindre målestok er der også *rum* omkring Borbergs vurdering af skuespillerpræstationerne, som betyder, at

perspektivet bliver større end præstationerne i den aktuelle forestilling. Anmeldelsen giver både et udblik til de skuespillere, som tidligere har fremstillet hovedrollerne, og den giver også en vurdering af, hvordan den aktuelle forestilling kan ses i forhold til skuespillernes tidligere roller og faglige udvikling. Betty Nansens fru Alving bliver sammenlignet med Betty Hennings "fremragende", (Det Kongelige Teaters opførelse fra 1903 med flere senere genoptagelser), men også vurderet i forhold til Betty Nansens eget tidligere arbejde: "med større Menneskelighed, med saa umiddelbart gribende Hjerter har Betty Nansen aldrig spillet".

I forbindelse med Henrik Bentzons Osvald omtales flere forgængere i rollen, mens Bentzon særligt roses for hele den udvikling, figuren gennemlever for øjnene af os fra en tilsyneladende sund ung mand til det endelige sammenbrud: "Bentzon lod Forvandlingen ske for vore Øjne, Kalkpudset faldt af Ruinen, saa ramlede de sidste Rester, og der var kun Støv tilbage."

Dialogen med teaterverdenen (teaterledere, instruktører) er underforstået, men tydelig i Borbergs interesse for, at den enkelte skuespiller får de rigtige udviklingsmuligheder, og kritikeren kan endda rådgive om, hvilke roller, en given skuespiller burde få tilbudt: "Bentzon er nu en af vore største Skuespillere. Og om han stadig faar Lov at følge sin naturlige Udviklingslinje, vil han kunne forny det klassiske. Han vil kunne spille Ødipus."

Alle tre dele: sammenligningen med tidligere fremstillere, placering af skuespillerens præstation i forhold til tidligere roller og endelig blikket for den enkeltes potentiale og udviklingsmuligheder hører til sjældenhederne i den moderne teateranmeldelse, jfr. Rundbordssamtalen i dette nummer.

Atypisk for Borberg er der ingen omtale af scenografi, lys og lyd.

Det performative og det autoritative.

Vi får: Vurdering af *teksten*, vurdering af *fortolkningen* af den, *skuespillerne* vurderet *i forhold til egne og andres tidligere præstationer*, og vi får anmelderens *tydelige teaterpolitiske positionering*. Historieløst og spjætagtigt er det ikke. Er det også en anmeldelse, der er mere saglig og stærkere analytisk funderet end en typisk moderne dagbladsanmeldelse?

Typisk for tiden fremstår anmelderen som en autoritet, et fagligt velfunderet teater- og litteraturmenneske, hvis navn borger for kvalitet. Men der er det særlige ved Borbergs måde at bruge denne autoritative stemme på, at han på én gang udnytter den og leger med den, krydser ind over den med en anden stemme, som er ekspressiv, fræk og moderne. Stilen er performativ, argumentationsformen er fundamentalt subjektiv, og Borberg fanger sin læser ved at være netop dét med overdrivelser, humor, satire og et næsten vellystigt storforbrug af metaforer.

Anmeldelsens grundlæggende præmis hviler på en metafor, der henter en særlig aura af videnskabelighed fra fysiologiens og medicinens verden: Betty Nansen har "som en virtuos kirurg" "resolut" skåret alt det borgerligt sofa-diskuterende og indelukkede bort for at vise os "det Ibsens'ske Dramas levende Hjerter og genindsætte det paa dets naturlige Plads". En metafor, der nok ikke tåler mere nærgående granskning, men som, læst for pålydende, giver autoritet til det synspunkt, at denne tolkning af Ibsen ikke alene er rigtigere (end Brandes' og det moderne gennembruds) men også er det ud fra love, der er lige så grundlæggende som naturlove, og lige så indlysende som dem, der bestemmer et hjertes rette placering.

Metaforikken udfolder sig også, hvor den ideologiske ladning er af mindre betydning: "de ørkesløse Bourgeoisidiskussioners, *Sofa-Tidens* Atmosfære, som er lige saa klæg og klæbrig som Butterdejg i Kafé Fløjl." Eller: "Snedker Engstrand, der er af en saa grov Skinhellighed, at "Fanden brække mig" og "Halleluja" hopper

som lige fede Skrubtudser ud af Munden paa ham.”

Der går en lige linje fra Borbergs subjektivt performative stil til moderne anmeldere som Anne Middelboe og Monna Dithmer.

Og konklusionen? Rummet omkring anmeldelsen er stort: i det kunstpolitiske statement, i den historiske placering af tekst og tolkning, og i omtalen af skuespillerne, hvis præstationer ses i større sammenhæng. Dertil er der en udtalt vilje til at være dialogpartner for teaterverdenen. Det er derimod ikke helt let at argumentere for, at anmeldelsen også er et forbilledligt eksempel på en kritik, der er mere analytisk dybtgående, mere sagligt funderet end den moderne avis-anmeldelse.

Hos Frederik Schyberg (1905-50), den anden af de to store, historiske anmelderskikkelser i dansk teater er billedet næsten omvendt. Ikke tilfældigt blev Borberg og Schyberg modpoler i mellemkrigstiden og de første krigsårs danske teaterkritik.¹

Frederik Schyberg: Henrik Ibsen: Gengangere på Det Kongelige Teater, 1942. Politiken 30.1. 1942.

Længde ca. 11.200 enheder.

Frederik Schybergs anmeldelse af *Gengangere* (1942) er materialets længste med cirka 11.200 enheder. (Til sammenligning: Borbergs på o. 5.200, Gudme o. 5.850, Kistrup o. 7,450). Omfanget er snarere karakteristisk for en tidsskriftartikel end for en dagbladsanmeldelse. Det samme gælder anmeldelsens anslag, dens disposition, dens referenceramme, hele rummet omkring anmeldelsen og, ikke mindst, dens implicitte læser. En læser, som kan fremlæses allerede af de første linjer:

1) Om Svend Borbergs teaterkritik, hans dramatik og forfatterskab i øvrigt se: Birgitte Hesselaa "Ekspressionisme og moderne teaterkritik – Svend Borberg". I: Dansk litteraturs historie bind 4, 1920-1960. Gyldendal, 2006.

Dervar i sin Tid to Hovedindvendinger, man kunde rette mod Det kgl. Teaters gamle, berømte og gennem mange Aar prøvede Opførelse af Ibsens "Gengangere". Den første gjaldt Stuen, eller rettere Salonen, hvori Dramaet foregik.

Herefter følger en kritisk analyse af scenografen (22 linjer i bogudgaven), før Schyberg er fremme ved, den anden hovedindvending mod Det Kongelige teaters tidligere opførelse, nemlig "den Fremstilling af Parret Fru Alving – Pastor Manders, som fru Hennings og Jerndorff engang skabte og efterhaanden gjorde sakrosankt". Først da Schyberg har gjort rede for denne anden mangel ved den tidligere opførelse, vender han sig mod den aktuelle opførelse, hvor Bodil Ipsen og Poul Reumert fremstiller parret Alving/Manders. Vi er nu 1 ½ bogside inde i anmeldelsen.

Svend Borbergs anmeldelse var moderne derved, at den behandlede forestillingen som nyhed, vurderingen, det centrale er i sig selv en nyhed, og bliver placeret først, ligesom den afslutter anmeldelsen som en ramme, som hovedreglen er i dag. Omvendt signalerer Schyberg hverken modernitet eller aktualitet.

Teksten som autoritet. Klassikeren i egen ret.

Schyberg føler intet behov for at nytolke eller skære i teksten for "finde ind til det bankende hjerte" og komme af med en forældet naturalisme. Når han kritiserer teatrets genbrugte scenografi, kritiserer han den tværtimod for at mangle naturalistisk lokalkolorit:

Den Stue kunde være baade dansk og fransk og italiensk og tysk. Men "Gengangere" er et meget norsk stykke. Det udspilles i en vestnorsk Fjordby, hvor det altid regner, og hvor Fjeldet hænger knugende over Smaabyens Mennesker, som en tung Skæbne, de ikke kan løbe fra.

"Gengangere" er også et Stykke, der handler om et Provinsbysamfund, med den moralske Forraadnelse, saadanne Samfund kan rumme. Ibsen kontrasterer Provinsbyens snævre, bigotte Mentalitet, Graavejret, den moralske Formørkelse hjemme – med Lyset ud fra den store Verden, en Livsglæde, en Udfoldelse fjernt fra de graa Stuer, som Provinsbyens unge Mennesker higer imod. Stuen skal fortælle om alt det, frie Mennesker helst flygter fra. Den skal endelig fortælle noget om Familien Alvings særlige Skæbne. I den Stue er Menneskeskæbner blevet lagt øde. Huset er klamt af den evige Regn og muggent af den Luft, hvori Mennesker gaar til som Blomster, der visner, fordi de ikke bliver passet.

Kun når det gælder pastor Manders figur, medgiver Schyberg, at det tidsbundne kan være et problem: "Figurens Stilling i moderne Opførelser af "Gengangere" er blevet vanskeliggjort ved, at Pastor Manders, som ved Stykkets Fremkomst jo i Virkeligheden stod som Repræsentant for Meninger "alle" havde, i Dag er Talsmand for Synspunkter, ingen mere har. Hvad der ved Aarhundredskiftet var dristig Satire af Ibsen, kan i dag risikere at komme til at virke som næsten utrolig Farce (...)". Men det tidsbundne er mindre vigtigt, hvis figuren tolkes, som det den er: en tragisk skikkelse. Og hvis det gøres forståeligt, at dette er manden, den eneste mand, Helene Alving har elsket. Netop dette er, hvad der sker nu med Poul Reumerts fremstilling:

Fornemt undgik han ethvert Skær af færlig Komik, selv hvor Situationerne indbyder dertil, og fastholdt i alle Scener Figurens Særpræg og bitre Mening. Reumerts Pastor Manders er den første rigtige i dansk Teater. Præstationen vil engang blive regnet blandt hans

ypperste. Glimrende fremhævede og placerede han i sammenhængen den for hans Figur afgørende Replik: "Hvad Ret har vi Mennesker til Lykken? Nej, vi skal gøre vor Pligt, Frue."

Og Glimt af Fortidens Erotik, fornægtet, men aldrig glemt, klang virkelig som Toner af en gammel Sang et enkelt uforglemmeligt Øjeblik mellem denne Pastor Manders og denne Fru Alving.

Uden nogen reservationer er teksten højeste autoritet. Ikke tilfældigt er det et af Schybergs eneste kritikpunkter mod Bodil Ipsens fru Alving, at "der er Ting i Henrik Ibsens Tekst, hun paa betegnende Maade strider for at undgaa, at komme udenom, Ting, der er hende for tydelige eller for traditionelle. Hun hvisker dem, eller hun sløjfer dem. Baade Replikken "Gengangere! Parret fra Blomsterværelset gaar igen" ved første Akts Slutning, og det to Gange gentagne "Dette bæres ikke" i hendes sidste Replik blev borte som Utæneligheder i denne fru Alvings Mund. Det er paa en vis Maade kunstnerisk fint og psykologisk inciterende. Men er det helt rigtigt? Dog, Totalindtrykket var varmt og stort."²

Hvor Svend Borberg distancerer sig kraftigt fra alt det i teksten, han oplever som forældet, hævder Schyberg modsat, at teksten er hinsides forældelse. Den er, "med sine tre mesterligt opbyggede Akter, sin gradvise opklaring af en indre Historie, der bibringer Tilskuerne Chok på Chok (...) et Stykke Teater, der ikke har sat et Gran til af sin moralske Slagkraft eller af sin sceniske Effektivitet. Det vil aldrig forældes, saa længe der er Mødre og Sønner og Fordomme til."

2) I forhold til en moderne anmeldelse er det påfaldende, at hverken instruktør eller scenograf er nævnt, til trods for, at Schybergs anmeldelse har en meget afgørende kritik af scenografien. Forestillingen var iscenesat af Thorkild Roose, scenograf var Ove Chr. Pedersen.

I dialog med teatret – ikke med tiden.

Det er et strengt teaterfagligt rum, Schyberg indplacerer forestillingen i. Skuespillerpræstationerne sættes i forhold til tidligere udøvere: Bodil Ipsens fru Alving ses i forhold til Betty Hennings og Betty Nansens. Poul Reumert i forhold til Jerndoff Ebbe Rodes Osvald i forhold til Robert Schybergs.

Om Ebbe Rodes Osvald hedder det: "Ebbe Rode naaede gennem sine Bestræbelser paa at spille Rollen som "en Karakter" nogle gange at gøre Figuren ligefrem usympatisk – og er han ikke begyndt at spille Komædie, d.v.s. at "tage Ture" uden indre Valuta i Følelse for de Ture, han tager?"

Hos Schyberg hører det med til anmelderens ressort at følge den enkelte skuespillers udvikling, ja, endda at rådgive, når det gælder rollebesætningen. Om Regine (spillet af Guri Richter): "Havde det ikke været interessant at vove Anna Borg paa den Rolle? Man er dog Skuespiller for at spille Roller, ogsaa andre Roller end de banalt selvfølgelige."

Set fra skuespillernes og teaterledelsens synspunkt kan anmeldelsen måske tjene som eksempel på, hvad mange efterlyser i dag: en teaterkritik, der tager sin rolle som dialogpartner for teatret alvorligt.

Sprogligt og stilistisk er Schybergs anmeldelse et eksempel på klassisk, akademisk normalprosa med vægt på logisk argumentation. Metaforbruget er meget behersket. "Spjætagtig" er anmeldelsen langt fra, og der er ikke brug for at argumentere via sproglig performativitet. "Rummet" er litterært og teaterfagligt. Men ikke stort. Teatrets dialog med verden udenfor er ikke et tema.

ANNE-KATRINE GUDME OG JENS KISTRUP

Af Birgitte Hesselaar

Anne-Katrine Gudme: "Kongeligt spøgeri". Henrik Ibsen: Gengangere. Det Kongelige Teater, 1969. Information 2.10.1969.

Længde ca. 5.850 enheder.

Aktualitet, et reflekteret og relevant forhold til samtiden og til verden udenfor er til gengæld det overordnede vurderingskriterium i Anne-Katrine Gudmes (1934-71) anmeldelse af *Gengangere* på Det Kongelige Teater i 1969. Den begynder sådan:

Vi er alle sammen gengangere har det lydt fra scenen gentagne gange. Og der er jo så sandt, som det er sagt, fortiden går stadig igen i nutiden, forældre i deres børn, om ikke på helt den håndfaste måde som Ibsen og lægevidenskaben dengang troede. Det er en af de fremmedgørende ting ved "Gengangere" at selve dets tragiske konsekvens bygger på en forældet sandhed. Her på det centrale sted må man se bort fra i stedet for at se. Skønt hele den dramatiske proces går ud på at gøre os seende.

Det er vel netop dette med at se eller ikke se der er rykket i centrum, nu hvor viktoriansk sædelighed og puritanske pligtbegreber har magre kår. Determinismen i dag hedder ikke syfilis og kun sjældent kadavermoral, men så meget klarere blindhed. Fejhedens blindhed, der hellere klarer sig med livsløgne og udhulede idealer end tager livtag med sandheden. Der hellere skyder sig ind under hvad der er lov og orden og offentlig mening end tager personligt standpunkt. Den blindhed der forhindrer mennesker i at tage magten over deres egen tilværelse og gør dem til en slags åndelige mordere, der både har deres eget og andres liv på samvittigheden. Gengangere handler kort sagt om fremmedgjorte mennesker. Det kunne være et moderne stykke.

Vi er 40 år efter Borbergs anmeldelse af Betty Nansen-Teatrets *Gengangere* og mere end 25 år efter Schybergs af Det Kongelige Teaters fra

1942.

Anne-Katrine Gudme placerer sig i en interessant mellemposition imellem de to. På den ene side har hun, ligesom Svend Borberg, et klart blik for, at der er en form for problemdebat og arvelighedslære i teksten, som tiden er løbet fra, og at den udgør et problem. På den anden side er løsningen på det tidsbundne ikke (som hos Borberg) at fjerne enhver henvisning til "tid" og i stedet søge ind til det store, tidløse skæbnedrama. Tværtimod. For Gudme er problemet, at tekstens pletvise forældelse i dag kan komme til at spærre for Ibsens ønske om at tale ind i sin egen tid. En loyal tolkning må respektere denne intention og derfra finde ind til den "nutidige kerne" i teksten, og lade Ibsen genvinde sin aktualitet.

En sådan nutidig kerne er der: det handler om ikke at turde se, om blindhed, ufrihed og angst, om det moderne menneskes fremmedgørelse. Men teatret skal ville det.

Det vil teatret ikke. "Her gælder det klassikerne for klassikernes skyld, her er Ibsen Ibsen og dermed basta."

Diskussionen om tidløshed contra/ eller forældelse afvikles hurtigt. Gudme forudsætter til gengæld, at teatrets opgave er at se, hvordan teksten kan blive vedkommende netop i kraft af dens modernitet, og hun giver næsten en instruktørs bud på en tolkning, som kunne være styrende for hele opsætningen.

Den indre sammenhæng. Skuespillet

Gudme gennemgår omhyggeligt de enkelte skuespillerpræstationer. Vurderingskriteriet er som Schybergs: Den indre, psykologiske sammenhæng i figuren – eller manglen på samme. Således i analysen af Bodil Kjers fru Alving. Figures anlæg er overbevisende, hedder det: vi ser hende stærk, værdig, drænet for koketteri under det tilbagestrøgne hår, kun blodgjort, da Oswald dukker op: "Det er ikke bare den gensidige erotiske tiltrækning, der fremgår af de stadige øjekast, hændernes legen over sofaryggen. Men en intens åndelig

solidaritet med en søn, hvis meninger om moralsk frihed udtrykker netop den erkendelse, hun har kæmpet sig frem til."

Men, da figures skal stå sin prøve i det afsluttende sammenbrud, bliver det klart, at Bodil Kjers fremstilling ikke holder. Vi får en detaljeret beskrivelse manglende indre dækning og af en skuespillers søgen tilflugt i teatraliske manerer, spillemæssige floskler og ren udvendighed:

En stærk personlighed skal her forvandles om ikke nødvendigvis nedbrydes for vore øjne. Men Bodil Kjer kapper simpelthen forbindelsen til sin tidligere figur og tyer i slutscenerne med Oswald til den standardiserede teaterfortvivlelse, vi så ofte har set hende fremstille for på scenen: De opspilede øjne, det besværede åndedræt, hænderne der famler blindt og hektisk hen over sønnen, som efter det sidste halmstrå. Og dette teatraliske spilfægteri gennemføres til den bitre ende, hvor hun styrter nedbrudt sammen over sønnens knæ.

Kan man finde en så nærgående kritik i en avis anmeldelse i dag?

Også Ebbe Rodes pastor Manders kritiseres for figurtolkning, som mangler indre sammenhæng. Mindre plads får Peter Steens Oswald, Lotte Hornes Regine og Asbjørn Andersens Engstrand.

Afslutningsvis kan man konstatere, at i forhold til Borberg og Schyberg repræsenterer Anne-Katrine Gudme tydeligt en ny anmeldergeneration, og at en form for teaterhistorik er slut: Skuespillernes fortolkning af de store, klassiske roller bliver ikke mere genstand for en sammenlignende vurdering med inddragelse af tidligere store skuespillerpræstationer i de samme roller. Til gengæld bugner skuespillerkarakteristikkerne af fysik og visualitet, af *sete* detaljer: Bodil Kjers kropsholdning, ansigtets nøgenhed,

håret, øjekastene, hændernes legen over en sofaryg. Ebbe Rodes Manders, hos hvem den ”mindste handling og bevægelse udtrykker svaghed, angst for at støde på sandheden”, og som karakteriseres igennem den *sete* brug af en *rekvisit*: ”sød er Ebbe Rode især i det lille glimt, hvor han sidder og pudser sine briller: en mand der er hjemme, i havn, lige så tryk og tilpas hos den myndige fru Alving, som en dreng hos sin mor. En trykthed der øjeblikkelig revner, når det erotiske i forholdet melder sig.”

Vi er på vej mod en teaterkritik, hvor *forestillingsanalysen* kommer til at spille en stadig større rolle.

Instruktøren (Ole Brandstrup) og scenografen (Guy Krogh) nævnes ikke, det er ”teatret”, som har ansvaret for en bevidstløs omgang med klassikerne, mens Anne-Katrine Gudme fremstår som en anmelder, hvis dagsorden det er at være en dialogpartner for teatret. De sidste linjer genoptager anmeldelsens hovedtema:

Hvad handler denne forestilling om? Ikke om de gengangere der stadig spøger rundt om i lande og folk, hvisker bag avisernes og politikernes floskler og fjernstyrrer vores hænder når vi handler. Højt om de gengangere der trives i ly af Det Kongelige kulisser og for hvem teatret er forvaltning af den tradition, Ibsen satte ild til med sit stykke. ”

Jens Kistrup: ”Åbent hus hos fru Alving.” *Henrik Ibsen: Gengangere. Det Kongelige Teater, 1969. Berlingske Tidende 2.10.1969*
Omfang ca.7450 enheder.

Den samme opsætning af *Gengangere* anmeldes af Jens Kistrup (1925-2003) i *Berlingske Tidende* den 2.10.1969 i en anmeldelse, som på mange måder udgør en modpol til Gudmes. Spørgsmålet om tekstens eventuelle forældelse og om et behov for en nytolkning berøres ikke. Fortolkningsstriden om det tidløse over for det tidsbundne i Ibsens stykke, om skæbnetragedie

og/eller samfundskritik, synes ikke at være relevant. Til gengæld tager Kistrup afsæt i den scenografi, som Anne-Katrine Gudme slet ikke nævner. Kistrup indleder anmeldelsen sådan:

Da solen til sidst brød igennem den ”åbne” dekoration, var det, som om tusindsole blev tændt—eneksploderende hvidglødende atombombe midt i det mørke, regntunge norske fjeld- og fjordlandskab, dommen over en menneskehed, der aldrig har kunnet befri sig for sin arvesynd.

Tolkningen af det afsluttende scenebillede uddybes i det følgende:

Det er den bittert ironiske pointe i ”Gengangere” at fru Alving nok er en heltinde, men en heltinde der tager fejl – sådan som menneskene så ofte har taget fejl, når de troede at have kastet alle illusioner over bord og at have indrettet verden efter deres eget hoved. Om denne selvbedrageriske frihed er det, ”Gengangere” til syvende og sidst handler, og det er muligt at iscenesætter Ole Brandstrup ved den store soleksplosion til slut har villet vise, at vi i dag står i samme situation.

Er det en læsning af dramaet, som Kistrup selv er enig i? Er det også hans tolkning af *Gengangere*, at der er tale om en tidløs, almenmenneskelig tragedie? Svend Borberg læste teksten som et udsagn om menneskets grundvilkår, om mennesket som offer for en blind skæbne. Toningen er lidt anderledes her, hvor Jens Kistrup tolker det udsagn, der udtrykkes i det afsluttende scenebillede: det er *frihedstanken* (Oplysningen? Brandes? Kulturradikalismen?) som leder mennesket på afveje og indhyller det i en selvbedragerisk tro på sin egen frihed. Spørgsmålet er, om det er en læsning, han tilslutter sig eller tager afstand fra, eller om han alene forsøger at give

en neutral fremstilling af den intention, man måske - kan læse ud af scenografien?

Når man som læser kan have problemer med at lokalisere Kistrups egen holdning til denne tolkning af det afsluttende billede, skyldes det, at han benytter sig af parafrase. Parafrazen er et ræsonneret, tolkende referat, som indeholder den refererendes egen forståelse og en bearbejdning af det, der refereres. Formen slører skellet imellem en neutral beskrivelse af det sceniske *udtryk* på den ene side og anmelderens tolkende *indtryk* på den anden.

Hvis idealet er den klare, objektive fremstilling med tydeligt skel imellem beskrivelse og vurdering, er parafrasen ikke anvendelig.

I analysen af fru Alvings figur anvendes igen parafrase:

Hun er en oprører. Men hun er ikke oprører nok.

(...) Hun besejres af den sygdom, som var sønnens arvelod efter sin far, og som for Ibsen bliver dommen over hendes trods alt forfejlede liv. Dommen over den frihed, som var en falsk og indbildt frihed. Dommen over de idealer som hun med al sin moralske styrke og intellektuelle overlegenhed kapitulerede for, da hun valgte at blive hos sin mand i stedet for at bryde ud af sit ulykkelige ægteskab og følge den mand, hun elskede.

Der er tale om en påfaldende fejllæsning, for fru Alving forsøgte jo netop at bryde ud af ægteskabet, at gøre oprør. En fejllæsning, der er så meget mere påfaldende på baggrund af første akts ophedede diskussion imellem Manders og fru Alving om, hvad der skete den fatale nat, da hun ville bryde ud af sit ulykkelige ægteskab og flygtede til Manders, som afviste hende og sendte hende tilbage. Nu forsvarer Manders sit standpunkt fra dengang og dermed det menneskesyn og de

snævre moralske normer, som er de egentlige angrebsmål for Ibsens samtidskritik.

Kistrups fejllæsning viser hen til et fortolkningsrum, man måske kunne kalde *a room of his own*. Den betyder, at der reelt intet bliver tilbage af teksten som udtryk for Ibsens radikale samtids- og samfundskritik. Det falder godt i tråd Kistrups tolkning af scenografien som udtryk for et tidløst udsagn.

Anmeldelsens udstrakte brug af parafrase giver mindelser om det litterære essay. Kistrup anvender særligt dette stilistiske greb i forbindelse med mere abstrakte ideer og udsagn, både dem man kan udlæse af teksten og af forestillingen og udsagn, der står for hans egen regning. Har man fulgt Jens Kistrup som teateranmelder, genkender man hans forkærlighed for *idéen eller udsagnet som skitse*, den-ikke absolutte, ikke-endeegyldigt-forpligtende tolkning, ofte formuleret som et spørgsmål: Kunne det forholde sig sådan? Eller måske snarere sådan? Eller som en (næsten) antitetisk modstilling: Sådan er det! Eller måske ikke? Der er tale om en form, som på en gang er åben og inviterer til samtale med læseren, men samtidig lukker sig om sig selv, fordi samtalepartneren er så svær at lokalisere. Uden at forfalde til motivforskning, kunne man få den tanke, at den slørede lokalisérbarhed, når det kommer til stykket, også er et udtryk for et manglende engagement i det idemæssige, det holdningsmæssige, evt. det filosofiske eller politiske niveau i teksten og forestillingen, herunder det aktuelle, samtidskritiske potentiale. Er det et felt, som *egentlig* interesserer? Svaret kan kun blive Kistrupsk: Måske. Måske ikke.

Scenografi og skuespil – den indre sammenhæng

Der er med en helt anden præcision og lokalisérbarhed, Kistrup vurderer skuespillerpræstationerne, scenografien og, som her, den manglende overensstemmelse imellem scenografi og skuespil:

[Scenografien] berøvede miljøet karakteren af noget begrænset og indelukket, men det berøvede også spillet den koncentration og frem for alt den intimitet, som den konsekvent neddampede og anti-melodramatiske iscenesættelse ellers sigtede imod. Der opstod et til tider skærende misforhold mellem iscenesættelsens ydre ramme og dens "indre" intentioner – det forrådte ikke ligefrem stykket, men det fik det til at skrumpes ind.

At der er dette misforhold imellem scenografien og den valgte spillestil nævnes først, forklarende, i vurderingen af Bodil Kjers præstation. Så uddybes kritikken:

Der var noget næsten mandhaftigt over hendes udseende: tilbageskrabet hår, et kunstigt klingende dybt stemmeleje, en sagligt statuarisk holdning. Men det intellektuelle format manglede.

Denne fru Alving var ikke sine omgivelser naturligt overlegen en skarpere hjerne, et hurtigt og vittigere hoved. Hvor var i det hele taget humoren henne? Hvor var den endnu ungdommelige kvindelige charme, som bl.a. de senere års bedste danske fru Alving, Berthe Quistgaard, spillede rollens første scener på? Hvor var den ubeldsvangre selvrådighedens ånd, som pastor Manders taler om?

Bodil Kjer vekslede mellem det nøgterne og det elegante. Det smertefuldt sorgbetyngede i hendes tonefald gjorde indtryk, men den Bodil Ibsens'ske rædsel over sønnens sygdom virkede besynderligt udvendig, næsten et nummer.

Som skuespillerfaglig og teaterhistorisk autoritet vurderer han præstationen på

baggrund af tidligere fremstillere ("de senere års bedste danske fru Alving") for at afslutte med en meget kritisk konklusion:

Hun reproducerede tragediens forløb dygtigt og loyalt. Men hun levedejorde den ikke. Og hun fornyede den slet ikke. Bare hun dog for en gangs skyld ville lade hævningerne falde og spille ud. Ellers har dette repetitionskursus i Bodil Ipsens gamle repertoire ingen mening.

Kistrup og Gudme er på linje: Bodil Kjer slår ikke til, fremstillingen mangler indre dækning. Men forskellene er iøjnefaldende: Kistrup diagnosticerer et psykologisk problem: *hævningerne*, som i det hele taget er et problem for skuespilleren "Bare hun dog for en gangs skyld ville lade hævningerne falde" (min fremhævnings). Og med stor autoritet overskrider han grænserne for det strengt teaterfaglige til fordel for en *personlighedsanalyse* af skuespilleren bag rollen. At det er et udtryk for en opsøgt frustration fremgår af det lille "Bare hun dog..." (Min fremhævnings).

På den ene side går anmeldelsen meget tæt på hovedrolleskuespilleren. På den anden side slet ikke, for hos Kistrup får vi intet af den bugnende række af *sete* og konkrete detaljer, som Gudme byggede sin vurdering på. Det er kun i forbindelse med scenografien, det visuelle inddrages - indlejret i en kæde af ironiske metaforer:

(...) En krydsning mellem en banegård, en lade og hall'en på en herregård, domineret af et lige så hæsligt som brutalt trappearrangement og med et forholdsvis frit udsyn til de grå klipper, træer og drivende skyer udenfor. I disse uhyggelige og monumentale omgivelser blev den Ibsens'ske

helvedesmaskine så sat i gang, roligt og ildevarslende tikkende indtil den endelige altødelæggende eksplosion.

I anmeldelsens sidste linjer, bekender Kistrup kulør i den gamle strid om skæbnedrama kontra samtidskritik på en måde, der åbner for begge dele, dog med tydelig pil mod skæbnedramaet:

Stykket er større, mere forførende og eviggyldigt, end man oplever det i denne let moderniserede miniature-udgave. Bag dagligstuedramatikeren Ibsen skjulte sig både en klassisk skæbne-tragiker og en revolutionær anarkist. Han havde søgt tilflugt i kammerherre Alvings asyl. Da det brændte, og solen endelig eksploderede, var det for sent at kalde ham til live. Aftenen sluttede med et udråbstegn. En tankestreg havde passet bedre.

Kistrup anfægter ikke Det Kongelige Teaters repertoirevalg, ”Bodil Ipsens gamle repertoire” nu spillet af Bodil Kjer. Han kritiserer det manglende format og den manglende fornyelse. Og det er *skuespilleren*, der er nøglen til den fornyelse, han efterlyser.

ME LUND OG PER THEIL

Af Janicke Branth

Det som umiddelbart slår en ved læsning af de to anmeldelser ved årtusindskiftet, er deres reducerede fokus på Ibsens tekst. Det er ikke overraskende i en samtid, hvor teaterteksten i det hele taget spiller en mindre rolle i teatret, og hvor instruktøren har indtaget scenen. Derfor finder man heller ikke nu behov for at informere om handlingen i *Gengangere*. Man finder heller ikke i disse anmeldelser en diskussion af det tidløse over for det tidsbundne, skæbnetragedie overfor samfundskritik. Stykket indgår nu i den kanon af klassikere, der med jævne rum

opføres og som sådan er dets relevans ikke noget issue. Spørgsmålet er ikke ”hvorfors spille *Gengangere* i dag?” men ”*hvordan* skal vi spille Ibsen i dag?” Hvor radikal kan/skal man tillade sig at være? Debatten om klassikerfortolkningen er i fuld gang.

Me Lund: Det Kongelige Teater, ”Modernisering og tvivl” Berlingske Tidende 16.12.1999
Længde 711 ord /ca. 4460 anslag.

Me Lunds (f.1962) anmeldelse ser ikke bort fra teksten, når hun beskriver den norske instruktør, Terje Mærlis instruktørgreb, men der refereres ikke til teksten for at diskutere, hvorfor vi skal spille *Gengangere* i dag. Nok ridser hun temaerne op, men overordnet er fokus på instruktionen, og det vil her sige instruktørens modernisering. Er den gennemført? Lykkes hans greb? Allerede i første afsnit zoomes ind på hovedkarakteren Fru Alvings moderne træk:

I centrum (-) står en meget frigjort fru Alving. Med en skrævende gang ikke just i cowboystøvler, så i ruskindsstøvletter af moderne snit og med rødflammende strithår og hænderne dybt begravet i sin løsthængende T-shirtkjole har Ghita Nørbys Helene Alving helt afgjort oplevet kvindeoprøret – og selv om hun ikke selv har brændt bh'er og afsunget slagsange på en ølejr, har hun i hvert fald læst om det og sympatiseret på afstand fra sit evigtregnende fængsel langt deroppe i den norske provins.

En præcis beskrivelse af både karakterens sympatiserende, men distancerede interesse for kvindeoprøret, og af det miljø, hun lever i. Så følger den antitetiske konstatering af, at ”Teksten siger ganske vist noget andet”, nemlig at fru Alving ikke er frigjort på *den* måde.

Lund antyder en modsætning mellem tekst og instruktionen, som senere uddybes. Deraf anmeldelsens overskrift *Modernisering og tvivl*. Er der tale om en fuldgyltig modernisering, eller er forestillingen i tvivl om sit eget projekt? Ganske vist – nævner hun – er Ibsens hovedtemaer ”kønsroller og frihedsdrømme”, ”familiens løgne og fortælsler”, men ”emanciperet i vor tids *skravende* forstand var hun (fru Alving) næppe” (min fremhævelse). Hvor moderne kan man fremstille fru Alving, hvis karakteren skal være overbevisende? Her anes altså en analytisk fordring om indre sammenhæng.

Opsætning uden indre sammenhæng

Den fordring giver anledning til at antage, at instruktøren selv må være i tvivl om sit moderniseringsprojekt: på det visuelle plan fordi Oswald og Manders ikke har tilsvarende moderne kostumer men mere ligner noget fra 1900 tallets begyndelse. På teksthøjniveau fordi den nye oversættelse (Thomas Bredsdorff), nok har givet stykket en moderne sprogdragt, men alligevel er det ikke helt dækkende: ”hvor opdateret den end er, bevæger (den) sig ad kanaler, der ligesom er for trange til denne frit flagrende kvinde” (jf. at fru Alving her er ”korsetløs”).

På den måde, mener Lund, kommer fru Alving ”tolkningsmæssigt” til at stå isoleret. Og det har konsekvenser: det bliver det svært at få ”de dramatiske høvlspåner til at fænge”. Når Me Lund så konkluderer, at forestillingens anslag er for svagt og efterlyser langt større radikalitet i instruktørens greb, bliver man nysgerrig. Efterlyser hun et instruktørgreb, som helt opløser den indre sammenhæng? Eller vil hun gerne se en moderne nyopsætning, der forpligter sig på en ny indre sammenhæng skabt af instruktøren? Det svarer anmeldelsen kun delvist på: det kan både gøres ”traditionelt naturalistisk eller ekspressivt eksperimenterende”, men det kunne i begge tilfælde have gjort forestillingen

”mere dynamisk”. Det er altså forestillingens energiniveau, det er galt med i starten. Den ’fænger’ ikke, men i hvilken forstand har *det* noget med instruktørens moderniseringsprojekt at gøre?

Skuespillerne skaber en indre liv i forestillingen

Disse forbehold forhindrer dog ikke Me Lund i at anerkende skuespillernes evne til at skabe liv i forestillingen, og det i en sådan grad, at hun kalder sine indledende forbehold ”ydre anstødssten (som) efterhånden viger for et indre drama, der lever flot i og omkring Ghita Nørbys fru Alving”. Efter et par korte og sansede karakteristikker af Olaf Johannesen (som Oswald) og Sofie Gråbøl (som Regine) zoomer anmeldelsen igen ind på et afgørende moment, nu i forestillingens slutning. Hun fokuserer på en tematisk pointe, der gestaltes *kropsligt fysisk*: momentet følger lige efter Oswald har aftunget sin mor et løfte om ”den sidste håndsrækning”.

Da mors og søns læber mødes hårdt og længe for at besegle pagten, er det ikke udtryk for kærtægn, heller ikke alene for en ulykkelig mors erkendelse af at have forfejlet sine mål. Det er håndgemæng med selve skabnen og forestillingens stærkeste billede på den tilværelsens lovmæssighed, der nok lader os gribe ud efter friheden som en vidunderlig drøm, uden nogensinde at lade os favne den i realiteten.”(Min fremhævelse.)

Forestillingens ”stærkeste billede”, skriver anmelderen, men er det en læsning af forestillingens projekt? Ikke umiddelbart? Mere nærliggende er det anmelderens tolkning, udsprunget af spillet mellem Johannesen og Ghita Nørby. En fysisk kropslig gestus som billede på forestillingens tematiske utopi. Den ellers så argumenterende anmeldelse giver her læseren sit bud på en personlig oplevelse af forestillingen, og det må være den slutsekvens,

der får Lund til at konkludere, at ”Det brænder til slut”. For den mere indviende læser hentyder det ikke til det brændende asyl men til spillet imellem karaktererne, efter at asylet *er* brændt ned.

Man kunne altså tro at spillet skaber *den* indre sammenhæng i forestillingen, som ikke lykkes via modernisering? Men med beskrivelsen af de andre karakterer, Reenberges pastor Manders og Ole Ernsts snedker Engstrand, viser det sig, at det heller ikke holder. Hvor underholdende og præcist Reenberg end skildrer Manders som et ”livsskyende forvokset barn”, der trækker i *hykleriets nødbremse*”, når han bliver presset, (der er flere af den slags præcise sproglige kommentarer hos Me Lund) så gør denne tegning af figuren det ”svært at tro på”, at fru Alving nogensinde skulle have drømt om at forlade sin mand for hans skyld. Altså igen en mangel på konsistens i instruktørens greb.

Teaterpolitisk konklusion

Det er så på den baggrund, Me Lund kan konkludere, at denne *Gengangere* hverken er en ”homogen eller skelsættende moderne forestilling”. Her er det bemærkelsesværdigt, at Me Lund kun omtaler kostumerne og stort set ikke nævner scenografien, som var ret påfaldende ved at vende op og ned på Stårekassens scene/sal relation. Hun nøjes med at konstatere, at det er en ”ret uinspireret udestue-scenografi” og begrundet sin smagsdom med, at den er ”kalkeret over” fra det norske Nationalteaters tre år tidligere gæstespil med samme instruktør. Men vi får ikke noget at vide om, hvorvidt den også spænder ben for forestillingens moderniseringsprojekt/ homogenitet eller ej.

Først til allersidst hører vi, at den skaber en ”demonstrativ intimitet med både publikum og skuespillere”, og at den ”råber på bedre faciliteter for skuespillet”. Med dette sidste udsagn appellerer Lund direkte til politikerne om at gøre noget ved nationalscenens stærkt begrænsede arbejdsforhold.

Rummet omkring anmeldelsen

I beskrivelsen af skuespillerpræstationer og den flade dramaturgiske bue henvender anmeldelsen sig til avisens almindelige læsere. Men samtidig synes den at have en mere teaterkyndig implicit læser, som interesserer sig for ”de ydre anstødssten”, og forestillingens moderniseringsprojekt. Ja. Det ligner det næsten en henvendelse til instruktøren selv, når hun omtaler hans formodede indre tvivl.

Der perspektiveres ikke til andre opsætninger eller til stykkets relevans for publikum i 1999. Kun kulturpolitisk inddrages et større rum i anmeldelsen. Som anmelder trækker Me Lund her på sin dramaturgiske autoritet. Hendes teatersyn her handler mere om dramaturgisk håndværk og hun gør på den måde sagligt rede for sin kritik, mens det mere personlige kommer til orde i sproglige formuleringer.

Den dramaturgiske saglighed er til gengæld helt ude af billedet, da Per Theil elleve år senere anmelder en ny opsætning af stykket på Det Kongelige Teater, nu i det nye skuespilhus på Kvæsthusbroen. Det er også materialets korteste anmeldelse.

Per Theil: ”Værsgo: Henrik Ibsen med hele svineriet”. Det Kongelige Teater. Politiken 11.12.2011

Længde 705 ord /ca. anslag 4.350.

”Hos Ibsen er der altid sket noget i fortiden, som ikke er så godt. Det handler alle hans stykker sådan set om”. Sådan indleder Per Theil sin anmeldelse af den tyske gæsteinstruktør, Michael Thalheimers iscenesættelse af *Gengangere* i december 2011. Denne uimponerede og uakademiske måde er karakteristisk for hans øvrige referencer til Ibsens stykke ”en tragedie om en søn, der arver ikke bare farens karakter, men også hans kønssygdom. Det sidste, ved vi i dag, er ikke muligt. Men lige meget!” Der er med andre ord ikke lagt op til en analytisk diskuterende anmeldelse, der vil undersøge stykkets plot,

genre eller karaktertegnning på tekstniveau. Der tales på et underholdende og læserinkluderende niveau.

På det beskrivende plan er Per Theil til gengæld detaljeret, næsten malende i sine formuleringer:

Nicolas Bro står med en af faderens gamle cigarer og sutter lidt på den. Det særlige er måden, han står på: Hivende efter vejret og næsten helt foroverbøjet – sært løs i ryggen (-) Prustende, svedende, vildt sindssygt langsomt, tager Nicolas Bro sin jakke på; det føles som en evighed. På scenen og i salen er der død stille.

Her indfanger han iscenesættelsens og skuespillerens kropssprog og gestik i et præcist billede, som optakt til sine kommentarer til instruktionen.

Hvor godt er instruktørgrebet?

”Hvordan skal vi spille Ibsen i dag? ”, lyder et af hans retoriske spørgsmål. Svaret kommer indirekte via en reference til en tidligere, tysk opsætning af *Gengangere*, hvor man havde valgt ”at spille på *overteksten*”. Her mener Theil nok *underteksten*, for når fru Alving i den omtalte tyske version ”gik direkte i seng med sin elskede søn”, kan det kun være fordi, man har spillet på *underteksten*, altså udfoldet det fortrængte i spillet. Og noget af det samme finder Theil hos Thalheimer.

”Hvor radikalt går Thalheimer til værks?” – spørger Theil og svarer, ”Så tilpas meget (-) at ingen er i tvivl. Incesten spøger overalt”. Deri består altså radikaliteten. Og man må forstå det sådan, at Thalheimer også, ifølge Theil, trækker tekstens dulgte antydning af incest (*underteksten*) helt frem i lyset (*overteksten*), netop gennem kroppens tale: ”Noget ser vi, andet er tekstligt så betonet, at svineriet står lysende klart”, jf. anmeldelsens overskrift: ”*Værsgo: Henrik Ibsen med hele svineriet*”, der spiller på den dobbelte betydning af begrebet

”svineriet”, som i dag også kan have en positiv valeur: alt det tilhører eller udstyr man kan forestille sig i en bestemt sammenhæng.

Set i hele anmeldelsens perspektiv betyder det, at vi med denne opsætning ikke alene får Ibsens tekst men også et kropsligt fysisk spil på *underteksten*: ”Og der er godt med kys mellem mor og søn. Og eftersom vi også må formode, at fru Alving har været i seng med pastor Manders (-) så er der en pæn mulighed for, at alle (hvis man virkelig vil se spøgelse) er ramt af fortiden i mere end en forstand”.

Men hvad er Per Theils egen holdning til den tolkning, han læser frem i forestillingen? Tilslutter han sig det indlæste fokus på incest i en sådan grad, at han ikke har behov for at referere til den som en tolkning? Det holdes ikke op mod nogen læsning af Ibsens egen tekst. Der *kunne* for eksempel være reflekteret over, at fru Alvings erkendelsesrejse glider i baggrunden overfor Osvalds, og hvilken betydning, det har for forestillingens udsagn? Ligger en argumentation af den art for langt fra den moderne type anmeldelse, som Per Theil tilsyneladende abonnerer på her?

Modsat de fleste af sine kolleger, virker Theil ikke synderligt optaget af forestillingens markante scenografi, som fik vældig stor opmærksomhed i de øvrige dagbladsanmeldelser. Hos Theil læser vi kun, at Nicolas bro fortæller barndomshistorien ”på forscenen, *badet i sort silende regn*”, og at der senere er tale om ”hjemmets *mørke – ren dødsgang*” (mine fremhævelser). Mere sparsomt kan så bemærkelsesværdig en scenografi næppe beskrives. Man fristes man til at tro, at Per Theil bevidst *vælger* at se bort fra forestillingens ekspressive formsprog i scenografi, lys og lyd og i stedet for hellere vil fokusere på skuespillerne præstationer?

Sproglige forbehold

”ALT DET FRÆKKE - (skrevet med CapsLock min tilføjelse.) - hos Ibsen sker som bekendt i *underteksten*”. Anmeldelsen rummer en del

sproglige vendinger, der understreger den fortrolige og uakademiske tone. Når Osvald står med sin fars cigar og langsomt prustende trækker sin jakke på, kommenterer anmelderen ”Det er også stærk tobak, det her”. Er det udtryk for distance? Skal læseren så alligevel ikke tage Per Theil på ordet? Når instruktøren er så berømt for at kunne ”trykke en god krop ud af en skuespiller”, skal det forstås som en anerkendelse af stilen: ”her går stort set alle over scenen med fortiden som en klods om benet”? Eller lægges der igen afstand, ”Gengangeri som gangart”? Det afslører han for så vidt ikke. Da skuespillerne til sidst ”tager papirposer med glade barneansigter på hovedet”, - melder Per Theil dog klart ud, ”de poser er det rene knald i låget”. Som læser kan man godt blive i tvivl. Hvor positiv er anmelderen i virkeligheden? Trækker han i land overfor det radikale greb?

Det sidste visuelle moment, Theil trækker frem i anmeldelsen gælder spillerne, og her mærkes ingen forbehold: ”Der er Edvard Munch i Nikolas Bros sygeligt brændende, bønfoldende blik. Kirsten Olesen med (-) *sit* suggererende blik – der ser og taler gennem tid og rum om alt det overleverede (-), vi ikke kan blive kvit” og så konkluderer Theil ”For satan, hvor er det godt. Og Ibsen lever!”

Anmelderens dobbelte position

Prøver anmelderen her at *forføre* avisens/ anmeldelsens læsere til at gå ind og se en forestilling, hvor man nemt kunne føle sig fremmedgjort af en form, der ikke alene vil være fremmed for det publikum, der er så opdraget med psykologisk realisme, men også vil virke *intellektuelt* udfordrende på dem?

Man kan ikke kalde Theils anmeldelse ”forbrugervejledning” (jf. enquetes i nærværende nummer) for avisens læsere. Dertil står der for meget mellem linjerne, der er uafgørligt. Men han gør sig heller ikke til fageksperten, der henvender til peers eller en udvalgt skare dannede læsere. Den hverdagsagtige form kunne ligne, at han

bevidst underspiller sin rolle som anmelder på landets store kulturavis? I så fald kunne man sige, at Theil i *denne* anmeldelse iscenesætter sig selv i en dobbelt position: på den ene side som uimponeret skribent på den førende kulturavis, der ikke behøver at intellektualisere, men i let ironiserende vendinger kan skrive anerkendende og kritisk om den internationale gæsteinstruktørs værk. Og på den anden side som lyn-skarp anmelder, der kan se tværs igennem formen ind til forestillingens driftslag - og vel at mærke i et sprog, der taler til driftslaget.

Tab eller gevinst?

I det foregående har vi nærlæst en række anmeldelser af *Gengangere* fra Svend Borberg til Per Theil. Vi har ladet os inspirere at Rundbordssamtalen i dette temanummer til at undersøge udsagn som: Er teateranmeldelserne blevet mere overfladiske og ”spjættagte” i dag, end de var tidligere? Er der blevet mere anmelderi og mindre analytisk kritik? Er anmeldelsens ”rum” blevet mindre? Har anmelderne i dag færre ambitioner om at være dialogpartnere for teatret?

Det er en højst uvidenskabelig undersøgelse, og man kan naturligvis ikke konkludere med sikkerhed ud fra så lille et materiale. Man kunne endda hævde, at de spørgsmål, vi her stiller til materialet også får indflydelse på vores svar. Men der tegner sig trods alt konturerne af en udvikling. Hos Borberg, Schyberg, Gudme og Kistrup mærker man en udtalt vilje til at være dialogpartner for teatret. Ambitionen kan være bredt teaterpolitisk som hos Borberg og Gudme, eller den kan rette sig mere specifikt mod skuespilleranalyse og skuespillerudvikling. Et tema, man finder hos alle fire, men især hos Schyberg. Udgangspunktet er i alle tilfælde selve Ibsens tekst. Hvordan forholder forestillingen sig til teksten? Er repertoirevalget relevant? Er opsætningen? Endnu mærkes der ingen tvivl om, at avisanmelderen deler referenceramme med læseren, og at det kan være

en del af anmelderens opgave at reflektere over forestillingens placering i forhold til en større verden og et større idémæssigt fortolkningsrum. Særligt hos Borberg og Gudme er den ambition fremtrædende, mens den i de valgte anmeldelser af Schyberg og Kistrup er næsten fraværende.

Med Anne-Katrine Gudmes anmeldelse fra 1969 er en ny anmeldertype på vej. Skuespillerpræstationerne ses ikke længere i forhold til forgængeres fortolkninger af de samme roller og vurderes ikke på en skuespiller-historisk baggrund. Til gengæld bugner anmeldelsen af *sete* detaljer, iagttagelser af gestus, mimik og kropslighed, af *visualitet*. Forestillingsanalysen er på vej, side om side med en analyse af forestillingen som tekststolkning.

Fysik, visualitet og *sete* detaljer fylder meget i 90er-anmeldelserne hos Me Lund og Per Theil. Forestillingsanalysen eller bare forestillings*beskrivelsen* er nu dominerende, og nærmest filmisk kan der zoomes ind på afgørende billeder i forestillingen. Forholdet til *teksten* er ændret afgørende: en vurdering af teksten eller af dens relevans, finder man ikke. Ligesom anmelderne ikke positionerer sig ud fra et tydeligt kunstsyn. Rummet omkring anmeldelsen bliver mindre og teatrets dialog med verden udenfor synes at være blevet afløst af et subjektivt tema: Hvad vil forestillingen mig? Hvad vil den anmelderen?

Er der her tale om en generel tendens? Hvis det er tilfældet, så er det ikke kun de nye medier eller avisernes faldende oplagstal, som vanskeliggør den fælles samtale. Den subjektivt fokuserede anmeldelse vil i sig selv reducere udbyttet af samtalen om teater og teaterkunst i den fælles offentlighed.

Litteratur

Svend Borberg ”Aabenbaringsens Sted”. Teaterkritik i udvalg ved Per Lykke. Multivers 2012.

Frederik Schyberg ”Teatret i Krig (1939-1948)”. Gyldendalske Boghandel, Nyt Nordisk Forlag 1949.

Knud Arne Jürgensen ”Teatrets fortællinger”, *Jens Kistrups teaterkritik. En antologi*. Syddansk

Universitetsforlag 2013 p. 262-264.

Anne-Katrine Gudme ”Det rene teater”, redaktion Johannes Møllehave, Rhodos 1972.

Janicke Branth

Dramaturg cand.phil., tidl. rektor for Dramatikeruddannelsen, underviser på DDSKS Odense. Medlem af censorkorps for Teatervidenskab KU, Dramaturgi AU, Performance-design RUC. Medlem af Peripetis redaktion og redaktør af Peripetis teateranmeldelser.

Birgitte Hesselaa

Cand.phil., dramaturg og kurator. Underviser og studieleder ved Folkeuniversitetet i København. Medlem af universiteternes centrale censorkorps for Dansk og Teatervidenskab/dramaturgi. Medlem af Peripetis redaktion. Forfatter til en række artikler og bøger om ny dansk dramatik, bl.a. *Det dramatiske gennembrud. Om nybruddet i dansk dramatik fra 1990'erne til i dag*. Gyldendal, 2009.
