



Adresse Fossveien 24
0551 Oslo
Norge

Telefon (+47) 22 99 55 00

Post Postboks 6853
St. Olavs plass
N-0130

Faktura Postboks 386
Alnabru
0614 Oslo

Org.no. 977027233
Giro 8276 0100265

Jonas Corell Petersen
La Lidingane Byrje

MFA Regi
Teaterhøgskolen 2010

KHIODA
Kunsthøgskolen i Oslo,
Digitalt Arkiv

www.khioda.no
khioda@khio.no

Publikasjoner som arkiveres/publiseres i KHIODA reguleres av Lov om opphavsrett til åndsverk.

Opphavsmannen beholder opphavsretten til materialet i KHIODA, men gir brukerne tillatelse til å sitere fra verket, samt videreformidle det til andre, i henhold til åndsverkslovens regler. En forutsetning er at navn på utgiver og opphavsmann angis.

Kommersiell bruk av verket er ikke tillatt uten etter skriftlig avtale med opphavsmannen.

La Lidingarne Byrje

Masteropgave Teaterhøgskolen/KHiO Regi

Høst 2010

I forbindelse med opsætningen af "*Unge Werthers Lidingar*", premiere 10. sep. på Det Norske Teatret i Oslo.

Af

Jonas Corell Petersen

Indholdsfortegnelse

1.	Introduktion	s. 1
2.	Analyse	s. 3
3.	Mit Udgangspunkt	s. 8
4.	Virkemidler	s. 12
5.	Genren	s. 16
6.	Skuespilleren i rummet	s. 20
7.	Skuespilleren og rollen	s. 25
8.	Reception	s. 28
9.	Konklusion	s. 29
10.	Genopsætning	s. 30
11.	Litteraturliste/referanser	s. 32

1. Introduktion

Introduktion

I denne opgave vil jeg præsentere nogen af de forudsætninger og overvejelser der har dannet grundlaget for forestillingen "*Unge Werthers Lidingar*", der spiller på Det Norske Teatret fra d. 10. September 2010. Det er også et forsøg på at formulere nogen af de tanker, som driver min lyst og interesse for at arbejde som teaterinstruktør. Jeg har valgt at fokusere på det jeg har kaldt *live-fornemmelsen*, og med dette udgangspunkt vil jeg gennem min analyse af teksten, et teoretisk materiale, og med henvisninger til samtidige forestillinger, undersøge hvordan forestillingen placerer sig i en historisk og samtidig kontekst. Til sidst vil jeg prøve at formulere nogen af de perspektiver der interesserer mig i et videre arbejde med forestillingen.

Holdet bag

Forestillingen er skabt af:

Jonas Corell Petersen: Instruktør

Nia Damerell : Scenograf

Gaute Tønder: Komponist / musikalsk leder

Skuespillere:

Werther: Torbjørn Eriksen

Lotte: Marie Blokhus

Albert: Tobias Santelmann

Jeg har tidligere samarbejdet med Nia Damerell og Gaute Tønder i produktioner på KHiO. Alle medvirkende er mellem 25 og 32 år gamle. Alle tre skuespillere er uddannet på KHiO, og har gennem metoden for fysiske handlinger et erfaringsgrundlag med at improvisere. Udover at de personlige egenskaber og talent må ligge til rette for at spille rollerne må skuespillerne også have en improvisatorisk fornemmelse, evne og

forståelse for teatret. Castingen har foregået som en forhandlingsproces med teaterchef Vidar Sandem, og jeg er meget tilfreds med samarbejdet med skuespillerne. Med en sammensætning af et forholdsvis lille hold med tre skuespillere, en scenograf og en komponist, har det været muligt at skabe en god atmosfære at arbejde i, en lille enhed i et større teater.

Det tekstlige udgangspunkt

Ungdomsromanen av Johann Wolfgang von Goethes *Die Leiden des Jungen Werthers*, *Unge Werthers lidingar*, er et af de store og retningsgivende værk i verdenslitteraturen, og er måske den første bestselleren i litteraturhistorien. Den unge Werther gjorde Goethe berømt og blev et symbol på oprøret mod oplysningstidens rene fornuft.

Dramatiseringen

Dramatisering er lavet til en opsætning af Jan Bosse på Maxim Gorki Theater, 2006 og er lavet i samarbejde med dramaturgen Andrea Koschwitz. Jeg har derudover lavet nogle forandringer - byttet om på tekststykker, lagt tekst til fra romanen *Unge Werthers lidelser*, udvidet nogen scener og indarbejdet tekst improviseret af skuespillerne. Jeg oplever dramatiseringen som levende og med en klar dramatisk struktur. Teksten er oversat til nynorsk af Edvard Hoem. Jeg har lagt til forskellige sange, der er oversat til nynorsk af Torbjørn Eriksen. En af de største grunde til at vælge denne tekst og bearbejdelse, er at det var muligt at besætte alle roller godt. Da jeg ledte efter materiale til min masterforestilling var kriterierne således:

- At finde et materiale der berører mig emotionelt og interlektuelt. Noget jeg føler berører min forståelse af verden og mig selv i verden. Bredden findes i det personlige.
- at finde et materiale det gav mening at sætte op på 8 uger - hvilket for min del udelukkede fx. at skabe alt fra bunden.
- Et materiale der kunne gøres med få skuespillere - det er lettere at få 3 skuespillere man gerne vil have end 10.

2. Analyse

Grundlæggende foreslåede omstændighed:

Fra Goethes tale på Shakespeares navnedag 1771

"Opp, mine herrer! Driv med trompeter alle edle sjeler ut av den såkalte gode smaks Elysium, der de søvndrukne bare er halve i kjedsommelig tussmørke, ikke har lidenskaber i hjertet og ingen marg i bena; og fordi de ikk er trette nok til å hvile og likevel er for dovne til å være virksomme, driver de rundt og gjesper bort sitt skyggeliv mellom myrter og laurbærbusker. "

Fra Roland Barthes "Fragmenter av kjærlighetens språk" (gengivet i programmet til forestillingen)

Omverdenen stiller to alternativer; Å lykkedes eller å mislykkedes, å seire eller å lide nederlag. Jeg protesterer ut fra en annen logikk: Jeg er samtidig og motsetningsfullt lykkelig og ulykkelig: å lykkes eller mislykkes, å seire eller å lide nederlag har for mig kun tilfeldig og forbigående mening (noe som ikke hindrer mine plager i å være voldsomme). Det som døvt og egenrådig driver meg er slett ikke taktisk: jeg aksepterer og jeg bejaer, hinsides sant og usant, hinsides fremgang eller fiasco; jeg unnflyr all målrettethet, jeg lever på lykke og fromme. Den forelskede tale kommer til meg som i et terningkast. Ur eventyret som jeg trekkes inn i kommer jeg verken som vinner eller taper; Jeg er tragisk.

I denne verden er der ikke rum for store handlinger. Alt fanget i en middelmådig sovs. Werther er flygtet fra middelmådig kærlighed og et middelmådigt job. En paralel til et norsk socialdemokratisk, altomfavnende og bedøvende samfund på olie og trygd. Et samfund hvor vi tager hensyn i trafikken, hvor der dør en nordmand hver dag, vi tager hensyn til naturen imens vi ser den dø. Vi itale- og iscenesætter hensyn til kvinder og mænd og børn og kriminelle finansfolk så vi er ved at drukne i

hensyn. Alle disse hensyn gør at det bliver vanskeligt at stikke ud, at det er vanskeligt at rykke væggene, at skabe rum for større handlinger. I stedet enes alle om at søge tryghed. Der står tryghed på bagsiden af velfærdsmedaljen.

I denne verden forsøger mennesker at realisere sig selv (men uden at risikere alt for meget). Der er høje krav til sikkerhed og komfort, og samtidig høje krav til at præstere og opnå store resultater der i hvert fald skal indeholde: den (gerne flere i løbet af et liv) store kærlighed, og et unikt arbejdsliv der ikke kunne være gennemført af nogen andre. Werther leder efter et stort projekt. Et projekt der kan brænde det bedøvende vatlag som om kranser ham. Han har indset at der ikke bliver skabt noget - at han ikke kommer til at mærke hverken kærligheden, Gud, universet, vinden og vandet, hvis ikke han skubber til de vægge der spærrer ham inde. Han har erkendt at der må være noget mere. Verden i ham selv og omkring ham må være større. Han må alene være målestok for hvad der er rigtigt. Alt omkring ham er begrænsende. Han leder efter noget der kan åbne ham, gøre ham i stand til at opleve de afgrundsdybe dybder, og kilometerhøje højder som han fornemmer findes inde i ham.

Han møder Lotte. Ved hendes hjælp bliver han i stand til at opleve livet og kærligheden så intenst at der ikke findes nogen sammenligning. Det er en forelskelse der er så stærk at den springer grænserne for at være en forelskelse. Så stærkt at både han, Albert og publikum bliver bjergtaget, og vil skribe: JEG VIL OGSÅ OPLEVE VERDEN SÅDAN!, eller som Albert siger i slutningen af forestillingen: "Jeg ser at jeg ikke kan blive så lykkelig som det han var". Samtidig som vi fascineres af kærlighedens grænseløse potentiale ser vi også hvad der sker, når vi oplever at vi finder os selv i mødet med en anden - men bliver så selvoptaget at alle andre forsvinder.

Indledende Hændelse:

Flugt fra fortidens problemer

Werthers mål: Overbevise sig selv og resten af verden om sin lykke. Varer indtil 10. maj.

Gennemgående kamp:

Kampen for Lottes lykke

Lotte forløser Werther. Hvis Lotte eksisterer i verden er livet værd at leve.

Drivende omstændighed:

Troen på mulighederne for Lottes potentiale.

Mulighederne for Werthers lykke, og dermed lykke for hele verden eksisterer. Hvis man mister den tro er der ikke noget at leve for.

Begyndene hændelse:

Mødet med det guddommelige brødkærende væsen.

Der sker noget nyt. Werther har ledt længe efter noget til at åbne hans sjæl med. Her findes der et potentiale som han *må* holde fast i.

Centrale hændelse:

Lottes valg

Hun vælger Albert. Den stærke åndelige forbindelse mellem Lotte og Werther gør Lotte ulykkelig. Og da Lottes lykke - uanset hvor i verden - er vigtigste for Werther, rejser han væk.

Afsluttende hændelse:

Genoplivelsesforsøg

Werther kan ikke holde sig væk fra Lotte og vender tilbage efter at have forsøgt at leve et liv som alle andre. Han finder hende udslukket. Den åndelige forbindelse som de havde er borte, hun har mistet sit totalt fordomsløse syn på verden, har mistet sin uskyld. Og når hun tilbyder sig til ham bærer hun ikke længere livskraften og løftet om en anderledes og sorgfri måde at eksistere på med sig. Det er som en forelsket der begynder et forhold, og dermed har startet nedtællingen til forelskelsen forsvinder. Hun har valgt. Valget af Albert som ægtemand har dræbt verden som et mentalt og fysisk rum med uanede muligheder.

Vigtigste Hændelse:

Begravelsestale

Werthers død har vækket sider hos Albert han ikke var klar over tidligere. Selvom han ikke elsker så stærkt som Werther er hans kærlighed og frygten og sorgen over at miste den ligeså stærkt.

Overordnede opgave:

"*Unge Werthers Lidelser*" har i min opsætning har været et forsøg på at kommunikere en følelsesmæssigt kraft. En umiddelbar oplevelse af nuhed, en følelsesmæssig og interlektuel diskussion af kærlighedens potentiale på godt og ondt. Jeg mærker i mig selv, og oplever at der i verden omkring mig, findes et ønske og behov for at forbinde os til noget større. Med Guds, filosofiens og de store fortællingers død på flerårig afstand, holder vi fast i ideen om den frelsende kærlighed, den romantiske kærlighed, den eneste ene, et menneske som, i mangel af en Gud, kan forløse os.

Kapitalismen og stigende velfærd kan meget, men noget åndeligt og metafysisk potentiale besidder den ikke. Derfor fascinerer Werther mig som en person jeg beundrer for hans risikovillighed og grænsesprængende tro på kærligheden som forløser. Jeg identificerer mig, og mærker at jeg er fanget i et paradoks: *å seire eller å lide nederlag har for mig kun tilfældig og forbigående mening (noe som ikke hindrer mine plager i å være voldsomme)*. Hvis det er kærligheden i sig selv jeg søger, får objektet for denne kærlighed mindre betydning, og dermed bliver kærligheden et egoistisk projekt. Noget der strider imod hele kærlighedens væsen og styrke. Og hvad er så kærlighed?.

Jeg skifter mellem at være Lotte: fanget mellem ønsket om tryghed og grænsesprængende kærlighed. Albert, der konsekvent og vedvarende insisterer på at lykke i hverdagen og det lange forudsigbare perspektiv er bærer af kærligheden. Og Werther, der må føle og mærke universet og kærligheden i sig, for at kunne tro på at verden er god; for at kunne eksistere i verden. Det som alle har til fælles er, at de er overbeviste om at kærligheden er en grundforudsætning for at være i verden. Kærlighed er en grundforudsætning, for at vi skal kunne tro på at verden er god. Hvis man tager udgangspunkt i dette, spørger Werther ikke bare "hvad er et menneskehjerte?", men "hvad er kærlighed?" En opfordring og udfordring til følelsesmæssig rensagelse og refleksion, der gælder for alle tre karakterer, publikum og verden: Hvad er kærlighed for dig? Hvordan fylder jeg mit liv med kærlighed uden at blive ulykkelig?

3. Mit udgangspunkt

Live - fornemmelse

Jeg oplever tit prøver og improvisationer som mere interessante end den endelige forestilling. I improvisationerne i begyndelsen af prøveforløb (med så gode skuespillere som jeg har arbejdet med denne gang) *skabes* der for alvor i nuet. De overasker sig selv, hinanden og mig undervejs, og kommer frem til ting som ingen af os kunne have forestillet os. Når disse ideer/mise-en-scener/principper skal prøves igen og igen sker det ofte at de dør, bliver gentaget automatisk. Et af spørgsmålene der melder sig er om, og i hvor høj grad, det er muligt at være reelt i dialog med en anden skuespiller, et andet menneske, hvis alle etaper af denne dialog er forudbestemt til mindste detalje. Jo mere velkendt og jo flere gange en følelsesmæssig proces bliver gentaget jo fastere, og mere uafhængig af påvirkninger udefra skabes den. Når jeg sammen med skuespillerne skaber forløb og diskuterer deres processer, så er de intuitivt afhængige af at der sker bestemte ting, at de kun kan reagere sådan hvis den anden skuespiller reagerer på en bestemt måde, kun sådan kan de skabe en reel psykologisk proces hos dem selv. Når vi så har prøvet scenen mange gange, sker det at de ikke længere trænger det indput udefra, som var essentielt for i udgangspunktet at kunne spille en kortere eller længere del af forestillingen. Fordi forløbet, mise-en-scenen, processen, er blevet så integreret i deres krop behøver de nu, intuitivt at være i mindre grad af dialog end under prøverne. Når jeg kan mærke dette som publikum involverer og engagerer jeg mig mindre i skuespillerne og de roller de spiller - jeg distancerer mig på samme måde som skuespillerne fra stoffet.

Mit mål har været at skabe en forestilling hvor *live-fornemmelsen* er en vigtig del af oplevelsen. Jeg vil lave forestillinger der opleves som levende, og i stadig forandring fra aften til aften, så den enkelte forestilling opleves som unik for publikum. Jeg har forsøgt at tilrettelægge en struktur der tillader en frihed for skuespillerne til at improvisere indenfor forestillingens rammer. Disse rammer er så justeret i forhold til

hvor store udsving skuespillerne har følt de kan stå for på scenen. Eller sagt på en anden måde - jeg har justeret rammerne efter hvor store udsving jeg mener forestillingen, med den struktur, de skuespillere og lys, lyd og teknikere som er til rådighed, kan rumme. Målet er ikke improvisation i sig selv, men det at skuespillerne hele tiden oplever at de selv eller de andre kan gøre noget nyt, som de så er tvunget til at forholde sig til. Målet er altså at skabe en struktur, nogen aftaler imellem skuespillerne og mig, som hjælper/tvinger skuespillerne til at reagere på hinanden og eksistere i et reelt rum her og nu, når forestillingen spiller. Hvis skuespillerne hele tiden enten gør noget nyt, eller eksisterer i en tilstand af parathed og åbenhed for det der sker omkring dem, bliver de tvunget til at være tilstede i nuet.

En sådan struktur kræver et mod fra skuespillerne. Der vil utvivlsomt være forløb der fungerer godt den ene aften og dårligt den næste. Derfor kræver det mod fra alle der medvirker til at kaste sig ud i forestillingen uden angst for, om de laver fejl, eller forstyrrer vigtige elementer i forestillingen. Det er i fejlene det spontane opstår, og hvor publikums interesse skærpes. Det er gennem det ufuldstændige og foranderlige at publikum inviteres til at møde de mennesker der står på scenen. Det er gennem skuespillernes accept af og kærlighed til fejl og forandringer, at publikum oplever live-fornemmelsen ved at se en teaterforestilling¹.

Angst

I udgangspunktet er teatret fyldt med angst. Publikum er angste for ikke at forstå det der foregår og fremstå som dumme efter forestillingen eller for at kede sig. Instruktøren er angst for ikke at være god nok, og kan

¹ Der findes selvfølgelig flere måder at forstærke *live-fornemmelsen* på, end de som jeg har valgt at fokusere på. Kendthedsfaktoren er også en vej til at forstærke *live-fornemmelsen* (som dog ikke har været så stærkt tilstede i *Werther*). Når Liv Ullman eller Bob Dylan står på scenen opleves det som en 'event' i sig selv, som en unik oplevelse, og det at man som tilskuer befinder sig i samme rum, og at det foregår her og nu bliver forstærket. Det samme er tilfældet når nogen viser ekstreme færdigheder som i f.eks. cirkus, eller når når Christoph Schlingenschief brugte dværge, mongoler, spastikere i sine opsætninger.

skjule sig bag forfatteren (forfatteren gemmer sig bag mediet, eller er død.) Scenografen kan gemme sig bag instruktøren og den tekniske afdeling. Skuespillerne har flere muligheder: de kan gemme sig bag Instruktøren, teksten, medspillerne eller scenografien, et dårligt arbejdsmiljø osv. Skuespillere er, qva deres fag, eksperter i angst².

Med al en latente angst der gemmer sig i hjerterne og hjernene til de medvirkende, er det en forudsætning at alle anderkender at angsten eksisterer, og at der i prøverummet skabes et angstfrit rum. Her kan skuespillerne afprøve uforståelige og uforklarlige ting, ligesom instruktøren kan prøve ufærdige ideer, og spontane indfald ud uden at nogen parter frygter den andens dom.

Werther vil transcendere følelsesmæssige og erkendelsesmæssige grænser - han vil have kontakt med kernen af kærlighed, Gud, Naturen; alt der er større end ham selv. For at kunne give udtryk for dette gennem mise-en-scener, og for at Torbjørn skulle blive i stand til at give dette et personligt udtryk har det været altafgørende at skabe et rum hvor så meget som muligt er tilladt.

Teatret er altid i proces, i udvikling. Et sted hvor skuespillerne aktivt handler. Handlinger er i modsætning til et produkt, eller et værk konstant i proces³. Dette stemmer godt overens med min opfattelse af at stilstand ikke eksisterer i teatret. Prøver går enten bedre eller dårligere, og det samme gør forestillinger. Hvis det ikke bliver bedre bliver det dårligere. For at holde sig i udvikling som skuespiller må man investere sig selv i det man gør. Kun hvis skuespilleren ubevidst leder efter risiko, leder efter øjeblikke hvor de privat investerer sig selv, deres krop, deres psyke, kan man være heldig at skabe øjeblikke der rykker ved verden. Hvad enten det manifesterer sig som raseri, latter, fysisk voldsomme ting eller stilhed i krop og sjæl, sker det i en proces, hvor man frigør sig fra tanken om et resultat.⁴

² Stemann

³ Lehmann, s. 104

⁴ Eтчells, s. 28, 29

En måde, eller taktik, for at tvinge sig selv ud i noget uvist, er en stærk nok tro på processen, og det organiske i den. Den er ufærdig, fuld af fejl og tilfældigheder. En accept og kærlighed til fejlene, i kombination med en vilje til at investere sig selv privat og professionelt må til for at det overhovedet skal være muligt at ændre noget. Når det ikke er nogen mulighed at stå stille må man acceptere bevægelsen, processen, og lade sig drive af en understrøm af muligheder og potentiale. Drivkraften må være at den proces jeg vælger at være en del af her og nu, kan ændre mig som udøver og dig som vidne. En proces hvor der findes en underliggende strøm, en tro, på at det der sker her og nu giver mening: det jeg som kunstner investerer, har en effekt på resten af verden.

4. Virkemidler

Scenografi

Publikum skal have en fornemmelse af at være i samme rum som skuespillerne, og forstå at de som betragtere har en vigtig rolle i forestillingen. To af skuespillerne dele vafler ud, og bede publikum om at slukke deres mobiltelefoner. Det kunstige græs som dækker scenen dækker går således også helt til publikumsindgangen.

Den oprindelige ide til scenografien var at dække hele den åbne scene med ca. 40 cm CO2 røg, der lægger sig tæt på gulvet, og virvles op i søjler når skuespillerne bevæger sig i det. Derudover skulle der bruges normal scenerøg i nogen scener. Det eneste scenografiske element udover røgen var laftehytten. Vi havde ialt 4 røgprøver før sommerferien (under de første 3 ugers prøver). Da det af tekniske grunde, og fordi for mange teknikere skulle lære sig at afvikle denne røg, besluttede jeg og Nia at forkaste denne ide i sommerpausen. Dette betød også at en del genremæssige betingelser ændrede sig. Med røgideen kunne der eksistere en del rekvisitter og musikinstrumenter skjult under røgen, og tages op og lægges ned i skjul igen.

Ideen med at dække scenen med kunstigt græs (det var en del af denne ide også at beklæde siderne i blackboxen med det kunstige græs) var en videreførelse af tanken bag at bruge en übernorsk hytte. Vi ville skabe en verden hvor skuespillerne kunne kommentere og lege. En kunstig messe-agtig verden af en meget lille norsk bjælkehytte, friskbagte vafler, 2 dimensionelle træer, ski-flyvning og kunstig græs. Den lille landsby som Werther tager hen til, bliver helt konkret et sted der er for lille for mennesker der tænker og føler stort. Størelsesforholdet mellem skuespillerne og scenografien gør også den glidende overgang mellem rolle og skuespiller enklere at forstå.

Scenografien har også haft en del at sige for instrumenteringen - guitar, orgel og harmonika passer umiddelbart til den norske setting. De tre pianoer skaber et nyt rum og et nyt lydbillede - vi har bevæget os ud

(eller ind?) og væk fra hytten, det trygge, græsbløde og vaffelduftende. På samme måde virker lysstofrøret også i den del, hvor Werther forsøger at skabe sig et normalt, grünerløkka middelklasseliv med job og cafe-latte.

Kontrasten i materialer og skiftet i lysretning og kvalitet, skaber et nyt rum omkring Werther. Dette rum skaber sammen med hans kostumeskift også en distance mellem ham og Lotte og Albert. Han ser dem på afstand (eller tænker på dem) mens han er borte, og de gør det samme i forhold til ham. Den eneste reminiscens af livet i landsbyen, tæt på fjell og natur er en kvikk-lunch.

Jeg og Nia har valgt at understrege Werthers store og dramatiske udvikling gennem store kostumeskift: Fra normalt norskt varmt, fornuftigt og behageligt og godt egnet til at gå i naturen - tøj, til total nøgenhed i lykkerus, til en stjålet morgenkåbe i samme farve som udgangen, med rindende teaterblod i panden, og en stigende fysisk og psykisk udmattelse - til Grünerløkka embedsmand med solbriller. For til sidst at vende tilbage til udgangspunktet: Lusekofte og et desperat ønske om at genopvække glæden og lykken der var engang. Men nu er der ikke længere lys i lysstofrøret eller nogen der vil bade i vaffelrøre. *"Eg kjenner meg som ein avdød fyrste som får vende tilbake til eit utbrent og øydelagt slott, som han eingong bygde i sine beste år og utstyrte med alle slags herlege dommens gåver."*, som Werther siger. Alberts kostume er likt hele forestillingen. Som en mellemting mellem en normal 30 årig fra Oslo, eller et hvilket som helst andet sted i Norge træder, han ikke udenfor normerne. Lottes afslappede, ikke pyntede tøj og ikke-sminkede ansigt giver et præg af naturlighed og et indtryk af at hun hverken er beregnende eller kan reduceres til objekt for Albert og Werthers kærlighed. Hun bærer sin nøgenhed lige under den advarsels-orange fleeejakke.

Lyset er af flere forskellige grunde holdt forholdsvis simpelt. Lyskilderne er for en stor dels vedkommende synlige. Vi har forsøgt at give publikum en fornemmelse af hvor lyset kommer fra, et ønske om at synliggøre konstruktionen af en verden. Skuespillerne manipulerer aktivt

lyset - Torbjørn/Werther får lysmanden til at slukke alt lys, suffløren bruger en lommelygte, Tobias/Albert bærer et lysstofrør ind. På den måde bliver lyset en del af en samlet teatral virkelighed, som skuespillerne manipulerer åbent med. I det meste af forestillingen er der lys på publikum fra de lysstofrør som hænger over dem.

Musik

Musikken er udviklet i et samarbejde med Gaute Tønder, mig og skuespillerne. I de første par ugers prøver havde vi 20 instrumenter i prøvelokalet og spillede 1-2 nye sange hver dag, på forskellige instrumenter. Sangene var forslag fra skuespillerne, Gaute og mig. Jeg havde en ide om hvor der skulle være sange i stykket, og var inden prøvestart klar over at Lou Reeds "Pale Blue eyes" og Moldy Peaches "Anyone else but you" skulle være i forestillingen.

Gennem forskellig improvisering nærmede vi os et musikalsk udtryk, som også blev drøftet i forhold til musikinstrumenternes visualitet. Udover musikken som spilles live er der enkelte klange og et kort musikalsk intermezzo (skrevet og indspillet af Gaute) for tre pianoer. Det spilles mens Albert og Lotte ryder "skoven", og lægger træerne i pæn orden. Musikalsk peger det frem mod versionen af U2's "One/EIN!" omarrangeret for 3 pianoer i slutningen af forestillingen. Både intermezzoet og "EIN!" består altså af overlappende pianoer, der veksler mellem harmoni og disharmoni.

Jeg og Gaute blev undervejs i prøveprocessen enige om at bruge Mogwais "Mogwai fear Satan" når Werther og Lotte bader i vaffelrøre. For at give denne scene en egen kvalitet valgte vi at sætte som regel at der ikke skulle bruges præindspillet lyd eller musik før denne scene. Brugen af kendte sange - "Anyone else but you", "Pale Blue Eyes" og "One" er valgt på grund af deres musikalske og emotionelle værdi, men også for at skabe en parallel til vores måde at bearbejde kærlighed og kærlighedssorg: når (kærlighed og) ordene slipper op trykker vi play, og fylder os med musikalske minder, stemninger og tekst der udtrykker vores tilstand.

Jeg valgte at oversætte teksterne til nynorsk, som en del af en taktik for at gøre sangene "nye" for publikum, og give dem en ny egenart. Det at skuespillerne spiller mange instrumenter og er meget musikalske gav store muligheder for igennem hele processen at udvikle både den præindspillede og live musik der blev spillet under forestillingen. Det at Lotte og Albert spiller musik når Werther er alene, og således kommenterer (fx. når de spiller "Glade jul" mens Werther hidser sig mere og mere op) scenen, har også hjulpet skuespillerne til at finde en tilstedeværelse mellem rolle og skuespiller.

5. Genren

Scenografien og musikken har været tilgængelig i en stor del af prøverne. Man kan sige at etableringen af rammerne for en teatermaskine har skabt arbejdspladsen for skuespillerne. En stor del af prøvetiden har handlet om at finde det rigtige forhold til publikum, og til hverandre på scenen. En stor del har altså handlet om at finde genren.

Vi har arbejdet med improvisation på flere måder. Nogen hændelser har været ret klare og tydelige, og det har været let og umiddelbart at improvisere over dem. Det gælder f. eks. hændelsen hvor Werther forsøger at overbevise alle om Lottes guddommelige potentiale. Her tager han blandt andet noget dej, og forsøger at overbevise publikum om Lottes guddommelige potentiale. Da forholdet til publikum har været noget af det vanskeligste at løse for skuespillerne og mig, blev det tydeligt for mig i processen, at mål der inkluderer et aktivt forhold til publikum var det mest givtige, og jeg har såvidt muligt forsøgt at formulere målene sådan.

I andre dele har vi arbejdet med andre improvisationsmåder. I dele hvor musikken spillede en stor del rolle, har den improvisatoriske tilgang haft at gøre med musiske tilgange - jamsessions, hvor forskellige instrumenter har været tilgængelig undervejs, og vi har kunne forsøge med forskellig instrumentering. Derudover har vi arbejdet med strammere forløb. "EIN" er f. eks. musikalsk meget udfordrende, og må spilles meget præcist, for at de tre pianoer fungerer sammen.

Efter Alberts tale om 'Den romantiske kærlighed', forsøger alle tre at tage skylden/få tilgivelse fra publikum/de andre roller, for at alt er endt i ulykke. Denne scene har også en strammere mise-en-scene end de fleste andre dele af forestillingen. Her handler improvisationen mere om at justere et indre liv, i forhold til de andre skuespillere. De befinder sig konkret i en ulykkelig trekant, og alt efter hvordan forestillingen har udspillet sig, og hvordan deres private dagsform er, trykker tårene sig på i større eller mindre grad for den enkelte. Skuespillerne må justere sig på den måde at hvis en lader tårene flyde frit, må de andre holde igen, blive

sur og aggressiv, eller på en anden måde kontrastere, eller udvide spektret af det som udtrykkes. Det er først efter at have spillet mange forestillinger at skuespillerne turde udfordre mise-en-scenerne i disse scener.

Det er mit indtryk at de dele af forestillingen som kræver højest indre rytme, også er de dele som er vanskeligst at improvisere frit over for skuespillerne. Skuespillerne er bange for ikke at nå langt nok i deres proces, i deres indre liv. Det er mit indtryk at de først efter ca. 2 ugers forestillinger var godt nok kendt med disse processer til at slappe af i situationen, samtidig med at være fyldt af voldsomme følelser. De få gange hvor de har forholdt sig direkte til publikum, mens de har haft en meget høj indre rytme er det mit indtryk at den følelsesmæssige virkning på publikum har været større end ellers. Når Marie/Lotte afbryder sine tanker om hvad hun ville gøre hvis Albert døde, nyste en publikummer, og hun sagde prosit, før hun fortsatte. Dette tydelige spontane forhold til publikum gør at live-fornemmelsen forstærkes, og at publikum involverer sig stærkere følelsesmæssigt i karakterene.

Tilstedeværelse og repræsentation

Lehmann skriver at et aspekt ved postdramatisk teater er et større fokus på tilstedeværelse end repræsentation, en delt oplevelse (med publikum) mere end en kommunikeret oplevelse, mere proces end produkt, mere energifulde impulser end information⁵. Hvad der er postdramatisk teater eller ikke er det, er for mig ikke så interessant, men nogen af de elementer som han fremhæver her mener jeg overlapper med nogen af de elementer, som jeg har været interesseret i for at opnå en live-fornemmelse. Ved at Tobias og Marie deler vafler ud og taler til publikum, møder de folk gennem en konkret handling. Det har vist sig at en stor del af publikum ivrigt fortæller om deres forventninger til forestillingen, deres egen baggrund og grunden til at de er gået ind og se forestillingen. Nogen fortæller om deres personlige forhold til bogen, eller forestillingen, nogen om deres forventninger, og andre spørger om hvad det betyder at de nu får

⁵ Lehmann s. 85

tilbudt vafler. Skuespillerne beder også folk om at rykke til bedre pladser, hvis der ikke er udsolgt, og beder dem om at slukke mobiltelefonerne. Lyset forbliver på publikum under den første del af forestillingen, og Torbjørn/Werther taler direkte til dem. På denne måde har jeg forsøgt at skabe et rum som publikum og skuespillerne deler.

Skuespillerne siger også at publikum bare kan spørge hvis der er noget de ikke forstår. Selvom publikum ikke så ofte gør brug af denne ret er det sket nogen enkelte gange - f.eks. sagde en publikummer til Torbjørn på den "*20. januar - jeg har ingen aning, ingen aning*" (hvor han er - enten i teksten, livet eller hukommelsen) - "*du er uden for tid og rum*". Jeg oplever at det vigtige og meningsgivende ikke er publikums bemærkninger i sig selv, men det rum og den fornemmelse det giver hos både skuespillerne og publikum.

Tekst

Når Stanislavski forklarer begrebet undertekst i *Skuespillerens ydre teknik* forklares det som "*den strøm af menneskelig ånd, der tydeligt, men usynligt følger tekstens ord, giver hvert enkelt af dem mening og indhold og får dem til at leve. I underteksten forenes alle' rollens og stykkets indre linjer . . . [Således] dannes stykkets og rollens gennemgående spillelinje... Alle disse linjer flettes sammen ligesom tråde i en snor og strækker sig gennem hele stykket hen imod hovedhensigten.*" Stanislavski bruger sit eget billedsprog, men forholdet mellem skuespilleren som en del af en hovedhensigt, og en del af den overordnede metaforiske struktur i forestillingen findes. Meningen bæres altså af skuespillerne, blandt andet gennem teksten.

Det at ordene og diskurserne kommer og går, og at skuespillerne til tider forglemmer sig selv, eller udmatter sig så meget at de må have hjælp fra sufløren er et vigtigt element for både René Pollesch og Frank Castorf⁶. Hos Pollesch fungerer skuespillerne mere som diskursbærere, som

⁶ Gade, Solveig (2004): »Politisk teater i en postdramatisk tid – pop og aktivistisk tænkning hos René Pollesch« in Jørgensen, Lisbeth m.fl. (red.): *Politisk teater. Gensyn og genopfindelse*. (Gade, 85).

konstant overtager og indtager hverandres tekster og roller, mens det hos Castorf mere er en forudsætning for spillestilen - tekst og mise-en-scener er ferske, uprøvede, og skuespillerne 'løser' dette gennem høj energi. Ved at inkorporere suffløren som tilstedeværende tekstlig hukommelse, bliver skuespillerne frie til at miste sig selv - de kan altid hente sig ind gennem suffløren. De bruger det som en del af forestillingen, som en del af kommunikationen af forestillingens mening. Skuespillerne forholder sig til og bruger teksten som et virkemiddel i teatermaskinen. Det betyder ikke at forholdet til teksten gøres overfladisk. Skuespillerne kan glemme teksten, uden at glemme underteksten. På den måde eksisterer de både som roller og skuespillere.

6. Skuespilleren i rummet.

Oplevelse - teatralitet - tid

Hos den klassiske avantgarde er der mange eksempler på scenekunst, der fremstår som begivenheder, eller 'events', og inkluderer publikum i det rum forestillingen foregår i. I Rusland under revolutionen og borgerkrigen efterfølgende, afbrydes forestillinger af talende aviser, eller der er politiske diskussioner før forestillingen og dans efter den. Også andre dele af den historiske avantgarde har benyttet virkemidler der fokuserer oplevelsen på det der sker her og nu. Det gælder f.eks også når Marinetti og andre italienske futurister satte en forestilling op hvor forløbet er: *Publikum kommer ind, sætter sig på deres pladser. Lyset går ned. Mørke. Intet sker. Når en i publikum råber "tænd lyset!" tændes lyset. Forestillingen er færdig.*

Reteatraliseringen i europæisk teater, her knyttet op mod den historiske avantgarde, åbner for at det sceniske rum der inkluderer publikum på en atmosfærisk måde, og et fokus på teatrale virkemidler.⁷

Happenings og performance kunst tager nogen af de samme strategier og metoder op i sig. Happeningen som den udviklede sig i 1960'erne og 1970'erne i USA, gennem navne som the Living theatre, Wooster Group o.a. Happeningsne som en forstyrrelse af dagligdagen - 'en event'. Dagligdagen blev teatraliseret, og der blev skabt en forbindelse mellem dagligdagen og teatret.

I disse former eksisterede der en eller anden form for krig mod publikum. Det skulle ikke være muligt at opleve dette stykke kunst på en måde hvor man får tilfredstillet sine forventninger. Når teatret bruger 'eventen' fjernes forudsigeligheden og publikum og udøver forenes i et rum, og for en tid, i en situation hvor det er muligt at kommunikere direkte mellem udøver og tilskuer.⁸ Nogen af kendetegnende ved performance er, at der gerne er få udøvere, tiden er sand tid - eller

⁷ Arntzen, s. 31

⁸ Lehmann, s. 105 og s. 116

virkelig tid, og performeren (ofte kun en) arbejder i situationer af direkte karakter⁹ f.eks.: skærer i sig selv, smører sig ind i filt og fedt, maler eller slår et søm i en tomat.

Selvom *Unge Werthers lidingar* befinder sig langt fra performance, er der noget inspiration, eller overlap omkring iscenesættelsen af en event. Nogen-scenen i vaffeldejl lægger også nogen fysiske omstændigheder der gør at fokus er på den direkte situation. Derudover findes der også ambiente elementer: vafler til publikum og direkte tale til publikum igennem hele forestillingen.

Der skabes et rum og en begivenhed der finder sted her og nu. Rummet er et ambient rum, hvor skuespillere og publikum befinder sig sammen, i en vekslen mellem sandtid/virkelig tid¹⁰ og en tid og et tidsforløb der er knyttet til dagene og hændelserne for Werther i 1771. Tiden foregår samtidig, eller som Werther siger når han siger den første dato: 10. maj to tusinde og 1771.

Skuespilleren i teatermaskinen

Den direkte henvendelse til publikum og brugen af teatrale virkemidler, (som Lottes flyvning, og badningen i vaffeldejl), samt skuespillernes forhold til rollerne og rummet omkring dem, gør at man kan tale om at forestillingen har elementer af fra et oplevelsesteater, med ambiente virkemidler. Skuespillerne går ind i forestillingen på en legende måde, hvor konteksten bliver bestemmende for udtrykket. Et manipulerende arbejde med den konkrete teatrale virkelighed. På denne måde placerer indgår tilskuerne i en kontekstuel og interaktiv relasjon med forestillingen, alt efter hvor stærk eller svag den fysiske attraktion er.¹¹

Skuespillerne leger med udtrykket, med rollerne, og med det fysiske atraktionsfelt. Skuespillerne eksisterer på scenen med et bevidst forhold til teatermaskinen rundt dem, og de bearbejder aktivt materialet og meningskommunikationen gennem brugen af denne. En parallel mellem

⁹ Arntzen, s. 93

¹⁰ Arntzen, s. 163

¹¹ Arntzen, s. 174

dette, den historiske avantgarde og performance er det udvidede forhold til teksten. Dramatikeren er ikke længere er den overordnede kunstneriske tilrettelægger, og teatret "*synliggør sig selv gennem... direktehed og ekstremitet i udtrykket.*"¹²

Andre eksempler på dette er Nicholas Stemans iscenesættelse af "*Die Kontrakte des Kaufmanns*" (Thalia Theater 2009, Hamburg), og Kristian Smeds iscenesættelse af "*Ukendt Soldat*" (Kansallisteatteri 2007, Helsinki). Teatermaskinen er i begge disse tilfælde noget større. Når soldaterne i 'Ukendt soldat' løber, længe, længe, længe, i et bassin med vand og støvlerne og uniformerne bliver vanvittigt tunge, eller når soldaterne slår de russiske soldater (repræsenteret ved russiske vaskemaskiner) med store tunge dunhammere, bliver både det fysiske attraktionsfelt, skuespillernes tilstedeværelse og live-fornemmelsen forhøjet. I 'Kontrakt des Kaufmanns' bliver teater/performance - maskinen brugt som et overflødhedshorn af ældre balletdansere, live video, live musik, og scenografiske effekter. Her fungerer instruktøren som spil-leder på scenen. Han introducerer forestillingen ved at sige at den varer ca. 4 timer, og at aktørerne ikke holder pause, men publikum er velkomne til at tage pauser når de vil. Manuskriptet, som Elfriede Jelinek (der også optræder på live-video) ændrer løbende, er på 99 sider. Alle skuespillerne har manuskriptet med sig på scenen, og når de kaster en side tæller en digitaltæller ned fra 99. Når vi kommer til 0 er forestillingen slut.

Selvom denne forestilling i højere grad end "*Unge Werthers lidingar*" gør brug af performance elementer, er Stemans arbejde med skuespillerne også baseret på et Stanislavski-fundament¹³. Skuespillerne bevæger sig ind og ud af spille-scener, har lange monologer i videokameraer osv., eller placerer sig skulpturelt på scenen i euro-mønt kostumer. Skuespilleren står både her og hos Smeds centralt i forestillingen. Skuespillernes faglighed, evne til at spille roller, til at følge

¹² Arntzen, s. 53

¹³ Stegemann, s. 173

en indre proces, til at være i dialog med hinanden er en altafgørende forudsætning for at kunne eksistere i disse forestillinger.

Smooth og Striated space

Ved at bruge Deleuze og Guattaris begreber *Smooth* og *Striated space*, vil jeg forsøge undersøge hvordan vekslen mellem disse to typer rum kan forstærke live-fornemmelsen hos publikum. Ifølge Deleuze og Guattari, er *Smooth space* plads befolket af intensitet og begivenheder. Det er haptisk snarere end optisk, et vektorielt rum, snarere end en metrisk én. *Smooth space* er karakteristisk for havet, steppe, is og ørken. Det er besat af nomader. En karakteristisk oplevelse af *Smooth space* er at det opleves på kort sigt, på nært hold, uden noget at referere til eller forstå afstande ud fra. *Smooth* og *Striated* kan også forstås som modsætningen mellem leg (free action) og arbejde. Eller, lidt mere tillæmpet - modsætningen mellem Albert og Werther.

I den del af forestillingen hvor Werther/Torbjørn har sagt sit job hos gesandten op, husker han ikke længere datoerne, får hjælp fra suffløren og slukker til sidst lyset, så der bliver mørkt. Helt konkret mister han sit ståsted, og bliver til en *nomade "der i 8 dage skal vandre rundt i vildfaringen"*. Han befinder sig mellem sit sted hos gesandten og byen hvor Lotte bor. For (i hvert fald en del af) publikum opleves suffløren indgriben som om der sker noget uforudset, også for skuespillerne. Torbjørn/Werther er ikke bare på kant med sit job hos gesandten, han er på kanten med sit job som skuespiller - at huske tekst og gennemføre en forestilling. Han bliver, eller leger aktivt med, at være udenfor det organiserede rum - som en nomade. Han bevæger sig, eller vil bevæge sig, fra et homogent, *striated space*, hvor regler, og konventioner med publikum er tilrettelagt, til et *smooth space*, et heterogent rum, hvor nomaden modsætter sig sin mors og statens forventninger til et middelklasseliv - "Visst er jeg bare en vandrar, en pilegrim på jorden", siger han. Han eksisterer på en anden måde end han tidligere har gjort.

Virksomheden af skiftet mellem de to typer rum gør at publikum skærpes. På samme måde som det gjorde til en af forestillingerne, hvor først lysstofrøret ødelagt af en faldende appelsin, dernæst begyndte en af gulvkasterne at ryge og lugte brændt. Suffløren henvendte sig til skuespillerne, som så sagde fra til lysmanden, og til sidst enedes de med lysmanden og publikum om at det nye lys var passende, og fortsatte forestillingen. Selvom denne forestilling led under et uventet brud, og dermed blev mere urytmisk som helhed, gav det noget andet - live-fornemmelsen blev styrket.

7. Skuespilleren og rollen

Skuespillernes udgangspunkt

I modsætning til Happening og Performance aktører, har jeg arbejdet med skuespillere der er uddannede som skuespillere. Lehmann påpeger at performere hovedsagligt bevæger sig mellem 'non-acting' og 'simple acting'¹⁴. Et eksempel på simple acting er, når Living theatre går gennem publikum og siger 'I'm not allowed to travel without a passport' - og andre tekstfragmenter, eller statements, som er sande, men som ikke eksisterer i en fiktion. Ifølge Lehmann er det først når der også eksisterer en fiktion at man kan tale om 'complex acting' - skuespil forstået i traditionel forstand. I Unge Werthers lidelser eksisterer der selvfølgelig et lag af fiktion, men jeg oplever det som et lag skuespillerne bevæger sig ind og ud af. Skuespillerne bevæger sig, mellem 'non-acting', 'simple acting' - og 'complex acting'. Når Marie i begyndelsen af forestillingen improviserer en sang ud fra et tema om ærkenorsk natur og kultur, bevæger hun sig ikke i en fiktion, hun er ikke i en rolle, men leger med en rolle. Man kunne sige at det hun gør er 'simple acting', ligesom det er 'simple acting', eller måske tættere på 'non-acting' når Tobias og Marie samler træerne og lægger dem i en sirlig bunke, i intermezzoet før Werther kommer til byen og sit nye job.

I prøverne og på forestillingerne har jeg haft som mål at skuespillerne skulle finde, og bruge de overløb der findes mellem skuespilleren og rollen, og så spille derfra den enkelte aften, eller prøve. Dette kommer for eksempel til udtryk når Lotte hejses op med ski på fødderne, og hænger i luften over huset aktiveres både skuespillerens højdeskræk og vilje til at gennemføre på trods af denne. Hvis skuespillerne bliver grebet af forestilling kan det betyde at der i scenen efter Werther er rejst fra Gesandten og kommer tilbage til Albert og Lotte står tre skuespillere og græder. Jeg har opfordret til variation, for at

¹⁴ Lehmann s. 135

undgå at de låser sig fast i en proces, som de gentager med en stigende automatik, for at holde stoffet levende og spændene for dem at arbejde med, og for publikum at opleve.

Skuespilleren og rollen

Hans-Thies Lehmann citerer i et afsnit om teatrets dialektik Hegel: *The active performance character... of theater thus opens up a tension between the made and the making, which in performance comes to light in such a way that the 'actual human beings' (the actors) 'design' the 'personae', the masks of the heroes, and portray them 'not in the form of a narrative, but in the actual speech of the actors themselves.'*¹⁵

Der kan altså ske en afmaskering af skuespilleren - en omvendelse af forholdet mellem skuespiller og rolle. Skuespilleren kan træde ud af sin rolle (maske) og lege med den. Skuespilleren deler sig altså i 2, skuespilleren og rollen. Skuespillerne leger med masken de bærer, for at kunne spille rollen. Når Albert går op på huset og taler direkte til publikum om den romantiske kærlighed og problemstillinger der findes i dette begreb, bevæger han sig mellem rolle og skuespiller. Han skifter sit perspektiv og betragter hændelserne og rollerne i forestillingen udefra.

Hvis man betragter ham som Albert vil man kunne sige, at denne rolle forsøger at distancere sig fra Lotte og de følelser af svigt osv. som hun vækker i ham. Hvis man betragter det som skuespilleren, er en måde at forstå det på, at han bevidst skifter perspektiv for publikum, for at de skal betragte og forstå at det er et bevidst valg, en af flere muligheder, at følge kærligheden, og sine drifter, eller for at opfordre dem til kritisk refleksion over kærlighed som sådan. Ved at skifte imellem, og udviske forholdet imellem Albert og skuespilleren, kan man som tilskuer selv vælge sit perspektiv.

På den måde oplever jeg at han knytter publikum til forestillingen. Vi kan se hvad der sker gennem Alberts øjne, og Albert kan snu perspektivet på vores blik. At det er gennem Albert/Tobias at dette

¹⁵ Lehmann, s. 44

specielt bæres kan skyldes flere ting. Der er muligt at der er flere potentielle Alberter i salen end Werterer eller Lotter. Albert har også gennem det meste af forestillingen et mere distanceret og fornuftspræget forhold til sine egne og andres følelser, som ligger tæt på publikumsoplevelsen: man befinder sig udenfor spillet, vaffeldejen og de store følelser, men bliver alligevel følelsesmæssigt påvirket af de hændelser der foregår foran øjnene og ørene på en. På samme måde som Albert.

8. Reception

Forestillingen er blevet modtaget meget forskelligt. Jeg har fået mange tilbagemeldinger fra folk der har set den, og har skrevet eller talt med mig efterfølgende. Nogen kan bedst lide de første 15 minutter, og andre mener at forestillingen fungerer godt, bortset fra de første 15 minutter. Nogen har været ekstremt emotionelt berørt, andre har følt sig distanceret. En publikummer gik ud mens hun højt sagde "Stakkars Goethe, stakkars Goethe", andre har set forestillingen mange gange.

Også blandt anmeldelserne har der været spredte meninger om forestillingen. På underskog.no opstod der med udgangspunkt i en anmeldelse af forestillingen en debat. Dele af debatten er tilgængelig på http://www2.scenekunst.no/egenkritikk_7519.nml

Læsningen af både de gode og dårlige anmeldelser fik mig til at genlæse Susan Sontags "against interpretation" essay

- Today is such a time when the project of interpretation is largely reactionary, stifling. Like the fumes of the automobile and of heavy industry...the effusion of interpretations poisons our sensibilities. In a culture whose already classical dilemma is the hypertrophy of the intellect at the expense of the energy and sensual capability, interpretation is the revenge of the intellect upon art.¹⁶

¹⁶ Sontag, s. 7

9. Konklusion

I arbejdet med forestillingen har en søgen efter den rette genre været det mest udfordrende. De mål som jeg har beskrevet i Mit udgangspunkt har jeg forsøgt at kommunikere til skuespillerne undervejs, og igennem processen har de bevæget sig meget i forhold til de tanker og ideer jeg har haft. For at nå længere ville en længere prøvetid, eller samarbejde med de samme skuespillere over flere projekter være en stor hjælp.

Ved at iskrivesætte forestillingen fra en teoretisk synsvinkel er jeg blevet mere bevidst om hvor i teaterlandskabet jeg befinder mig, og hvilke pejlemærker der findes. Efter min opfattelse placerer *"Unge Werthers lidinger"* sig i forlængelse af flere forskellige traditioner. Der er i denne forestilling, som i mange andre, elementer fra performance og en brug teatrale virkemidler, der ikke har en illusion som mål, men bruges konceptuelt. Skuespillerne spiller hovedrollen, i den forstand at de gennem deres faglighed, villighed til risiko og tilstedeværelse, arbejder for at gøre forestillingen organisk, spontan og levende for publikum. Ved at skuespillerne insisterer på det personlige i arbejdet med rollen, og i forholdet til publikum har vi forsøgt at skabe en personlig forestilling, der er farvet af de individer der er involveret.

I udgangspunktet har jeg ikke forestillingen på stor nok afstand til at analysere eller betragte forestillingen udefra. Når forestillingen er blevet skabt har det ikke været med udgangspunkt i nogen bestemte teorier eller teoretikere. Alligevel er det klart at mit udgangspunkt er inspireret af, og forbundet med forskellige teoretikere. Når disse så konkret sættes i forhold til forestillingen sker der en tillempning, som kan være problematisk. Hvornår kommer jeg så langt væk fra forestillingen at det ikke giver mening at tale om den? Hvornår kommer jeg så langt væk fra kernen i et begreb eller i en teori, at det ikke giver mening at bruge det. Balancen er vanskelig at finde. Og måske umulig når jeg beskæftiger mig med min egen forestilling.

10. Genopsætning

Unge Werthers Lidingar skal genopsættes september 2011 på Det Norske Teatret. Når jeg begynder prøver (ca. 1 uge) på Det Norske Teatret vil jeg beholde hovedstrukturen fra forestillingen, men give plads til ændringer i forestillingen der udspringer fra skuespillerne, og selv forberede forslag til ændringer i enkelte sekvenser. I og med at skuespillerne har spillet forestillingen over nogen måneder, og gradvist er blevet mere sikre på stoffet, og har formået at udvikle det, tror jeg der, også om et år, findes et grundlag for at fortsætte processen. Udover dette nedenstående forslag, som naturligvis kan ændre sig før september 2011, tror jeg det er vigtigt at fortsætte med at skabe, eller snarere omskabe forestillingen. Mise-en-scener, sceniske forhold, kostumer, musik og scenografi er alle elementer, der kan ændre sig når vi begynder prøver igen. Hvor meget eller lidt der ændres afhænger af hvordan jeg forstår forestillingens indhold 1 år efter premieren, og hvor skuespillerne befinder sig personligt og professionelt.

Werther og middelmådigheden

En af de ting jeg synes har mistet plads i forestillingen er Werthers kritiske forhold til den normale, middelmådige verden. Werthers behov for at transcendere det velordnede og veltilpassede liv i et velfærdssamfund. Af forskellige grunde mistede dette perspektiv plads i forestillingen, og dette vil jeg gerne råde bod på ved at inkludere denne tekst, eller en tekst der bevæger sig i dette farvand. Teksten er en foreløbig skitse, og er min overskrivning af forskellige debatindlæg og artikler. Jeg håber at Werthers konkrete kritiske perspektiv på de skandinaviske begrænsninger, genkoblingen til det ny-norske rum, vaffelhygge og en konkret henvisning til tryghedens sedative effekt, kan skabe (eller genskabe) den direkte kobling til det konkrete rum - Det Norske Teatret. Samtidig som det måske kan øge forståelsen for og genkendelsen i, hvad det er Werther vil væk fra: hvorfor han søger noget større.

20. Januar 2000 og 1772

Werther:

Noreg er et ypperlig land for vanskeligstilte elever, late studenter og breddefotballspillere. Det er et samfund, hvor det gjælder om at rage mest muligt til sig på bekostning af andre. De fattige, de grimme og de som ikke har en uddannelse innen kommunikation, ja de må sejle deres egen sø, når middelklassen har været der og forsynet sig med goder til sig og sine. I al sin snak om omtanke og solidaritet for de svageste er den socialdemokratiske velfærdsstat blevet til en egoiststat for middelklassen med uendelige krav om flere og flere gratis offentlige velfærdsgoder. Engang var pengene vakre, av den enkle grunn at det ikke var alt som var penger, slik at når penge ble satt ut i verden, var der forskjell på penger og verdier. I dag har vi en verden som utelukkende består av penger, dermed viser penge seg fra en mer egentlig og teknisk side. Det betyr at de forandringer i verden som vil kunne framkomme av mangel på eller fravær av penger, straks vil bli vakre steder, med en skjønnhet som naturens liv selv bestemmer verdien og utformningen av, med en verdi som synes ubegripelig for pengenes talsmenn. Middelklassens forbandede middelmådige kærlighedsforhold til en velfærdsstat der støtter middelmådige teatre med millioner. Så, her måtte det igjen koma ein dato. No har eg øst meg opp, hissa meg opp. På bokmål (og dansk) enda. Eg er ute.

11. Litteraturliste/referenser

Arntzen, Knut Ove, Det marginale teater. Et nordisk blikk på regikunst og ambiente forsøk, Laksevåg 2007: Alvheim og Eide, utdrag del, I, II, III og IV., 207 s. *Kap. 12 i del III, Kritisk-analytisk tilnærming til marginal scenekunst handler om metforisk orientert forestillingsanalyse.*

Gladsø, Svein, Ellen Gjervan, Lise Hovik og Annabella Skagen,, Dramaturgi, forestillinger om teater, Oslo 2005: Universitetsforlaget, fra del I, kapitlene 11 og 12, 35 s., og fra del II, kapitlene 13 og 14, tils. 32, i alt 67 s.

Berg, Ina Therese, "Mennesker og maskiner - scenekunst og ny teknologi", i I. T. Berg, E. Høyland og E. Leinslie, Scenekunst nå, Oslo 2007: Spartacus, 64 s.

Lehmann, Hans-Thies, Panorama of postdramatic theatre i Postdramatic theater, London 2006: Routledge, 66 s.

Nordic Theater Studies, volume 12; "problems of historiography, theory and periods" foreningen Nordiska teaterforskare, s. 5-22: Pirkko Koski, preface, and Willmar Sauter, 17 s.

Horne, Trond: "Døde demoner – Om kunstens rolle, eller når kunsten får én rolle" omtale av Nicolas Bourriauds Relasjonell estetikk, artikkel i Kunstmagasinet nr.3- 2008, Oslo 58-63, 5 s.

Arntzen, Knut Ove, Rom for en situasjonistisk kunst. Evaluering av Rom for kunst programmet med vekt på noen utvalgte prosjekter, Oslo 2004: Norsk kulturråd – rapport nr 32.,Kap. 2: Kunstfaglig tilnærming og kontekstuelle forhold, s. 18-53, 35 s.

Lehmann, Hans-Thies, Panorama of postdramatic theatre i Postdramatic theater, London 2006: Routledge, 66 s.

"Bevegelse, kropp og teatralitet" i 3 t – tidsskrift for teori og teater, nr 2, s. 2-61, Bergen, 59 s.

Kershaw, Baz, "Performance practice as research: Challenges and opportunities, i Re.Searching. Om praksisbasert forskning i scenekunst, red. Lisbeth Elkjær, København 2006: Nordscen, s. 143-159, 16. s.

Gutjahr, Ortrud, *Spiele Mit Neuen Regeln?* Ovesatt av Peter Strassegger, 10 s. Peer Øian har referansen til hvilken bok den er hentet fra. Alle registudentene har fått kopi av oversettelsen.

Eigtved, Michael, *Forestillingsanalyse. En introduktion*, Fredriksberg 2007: Forlaget for Samfundsliteratur, utdrag: Kap. 1. Introduktion og kap. 2. Sted og Rum, 39 s.

Selvvalgt pensum

Barthes, Roland, *Fragmenter av kjærlighetens språk*, Oslo 2000, s. 15 - 40, s. 43-45, s.55 - 67, s. 91 - 105, s. 131 - 133, s. 141 - 142, s. 173 - 217, 97 sider

Dahl, Sverre etterord i *Unge Werthers Lidelser*, Oslo 2010, s. 119 - 129 samt *Goethe*: tale til Shakespeares navnedag, 1771, s. 129-132, 13 sider

Duncan, Bruce, *Goethe's Werther and the Critics*. Camden House 2005. s. 1 - 29, s. 107 - 155, 96 sider

Etchells, Tim, *Certain fragments*, s. 24-29, *Forced Entertainment research pack*, tilgjengelig på: www.forcedentertainment.com/page/3046/Information+Pack, 4 sider

Gade, Solveig (2004): *Politisk teater i en postdramatisk tid – pop og aktivistisk tænkning hos René Pollesch in Jørgensen, Lisbeth m.fl. (red.): Politisk teater. Gensyn og genopfindelse*. s. 78 - 89, 11 sider

Kirby, Michael, ed: *Happenings. An Illustrated Anthology*, E. P. Dutton Inc., New York, 1965, Introduction s. 9 - 42, 33 sider

Nielsen, Kai Aalbæk, *Kærlighedens historie*, bind 1, København, Gyldendal 1999, s. 9-29 og bind 3, København, Gyldendal 2001, uddrag 35 sider.

Sontag, Susan, *Against interpretation and other essays*, Penguin, London 2009, s. 3 - 14, 11 sider

Stegemann, Bernd og Nicole Gronemeyer, *Lektionen 2 Regi*, Theater Der Zeit, 2009, s. 23 - 55 *Vom diener zum despoten* og *Regie als Beruf*, samt *Gespräche*: s. 108 - 118, s. 127 - 163, s. 169 - 177, 85 sider.

Steman, Nicholas, *Die Kontrakte des Kaufmanns*, programhæfte, Thalia Theater 2009, 3 sider.