

En kuffert af ord: Gertrude Stein i København

Dansk teater har i Gertrude Steins værk fundet en skattekiste af ord, der er lige til at spille med.

Gertrude Stein er hot er hot er hot er hot er hot...» stod der i elevatoren på Institut for Kunst og Kulturvidenskab på Københavns Universitet i efteråret 2008. Og noget tyder virkelig på, at Gertrude Stein er hot, for den amerikanske avantgardedigter oplever lige nu en decideret revival i dansk teater.

Bortset fra nogle Stein-inspirerede musikalske performances af fluxus-kunstneren Henning Christiansen i 1960'erne har Gertrude Stein været fuldstændig usynlig i dansk scenekunst. Men i disse år ser vi en række teater- og danseproduktioner, der baserer sig på Steins portrætter og skuespil.

I 2004 satte Aarhus Kammeropera to små operaer med libretti af Gertrude Stein op på Kaserne Scenen, nemlig *In A Garden* med musik af Meyer Kupferman, og *Three Sisters Who Are Not Sisters* med musik af Ned Rorem.

I efteråret 2008 satte Petra Berg Holbek librettoen *Doctor Faustus Lights The Lights* fra 1938 op i en workshop-produktion på Kaleidoskop med stemmekomposition for otte performere af Juliana Hodkinson.

Samme stykke, nu tilsat musik af Eminem, spillede i Black Box Pangeas opsætning i 2009 på Vildskud og Warehouse 9 under titlen *FaustUS*, instrueret af Emilie Bendix.

I november 2009 var der dansk premiere på Steins første skuespil *What Happened*



AV LAURA LUISE SCHULTZ, ADJUNKT VED TEATER OG PERFORMANCE STUDIER, KØBENHAVNS UNIVERSITET

fra 1913 i Gritt Uldall-Jessen og Joachim Hamous opsætning på Får 302.

Marts 2010 var der premiere på Running Sculptures danseforestilling *Always Now Slowly*, koreograferet af Lars Dahl Pedersen og baseret på Gertrude Steins kunstnerportrætter.

Senere i 2010 har gruppen omkring Salon New Love, med bl.a. René Kruse og Marc Kellaway, produceret to performances af skuespillet *Counting Her Dresses* og dobbeltportrættet *Miss Furr and Miss Skeene*.

Nævnes i dennes sammenhæng må også bandet *Tender Buttons*, der optræder med tekster fra Steins digtsamling af samme navn, tilsat en slags underspillet akustisk folk, udført på bl.a. Bodum-kaffekande. Gruppen, hvor Marc Kellaway igen er med, udgav i 2005 cd'en *Tender Buttons*, der er optaget på minidisc i en svensk skov.

En ny omgang med tekst i teatret

Men hvad er årsagen til dette pludselige boom i Gertrude Stein-forestillinger? En



del af forklaringen er givetvis, at vi i de senere år har oplevet en ny måde at omgås tekst på i teatret. Instruktøren Gritt Uldall-Jessen har beskrevet, hvordan hun oplevede Steins tekst som en kuffert, hun kunne tage med på scenen og arbejde med: både et objekt i sig selv og fuld af forskelligt indhold, hun kunne spille med. Det er denne tilgang til teksten som et materiale, man kan arbejde frit med, gå i dialog og interaktion med, der slår igennem i dansk scenekunst i disse år, måske inspireret af de senere års gæstespil fra Tyskland.

I Frank Castorfs forestillinger fx klip-



Gertrude Stein (1874 – 1946).

omgang med teksten i teatret, hvor det litterære ikke står i modsætning til et stærkt fysisk udtryk. Og her byder Steins tekster sig pludselig til som et oplagt og forholdsvis uopdaget materiale for nye undersøgelser.

Gertrude Steins postdramatiske teatertekster

Steins teatertekster udfordrer iscenesættens arbejde med teksten, fordi de er skrevet på en måde, så det slet ikke er muligt at lave en tekststro iscenesættelse. Steins skuespil dekonstruerer relationen mellem tekst og forestilling. Frem for at være funderet i en mimetisk *lighed*, hvor iscenesættelsen skal illustrere, fortolke og udlægge teksten, så er Steins skuespilpoetik fundet i en klar markering af *forskellen* mellem tekst og iscenesættelse:

When I see a thing it is not a play for me, because the minute I see it it ceases to be a play for me, but when I write something that somebody else can see then it is a play for me.

(*Everybody's Autobiography*, 1936).

Hermed afskriver Stein sig dramatikerens suverænitet som ophavsmand til dramaet.

Hun afskriver sig ikke ophavsretten til den dramatiske *tekst*, men hun understreger, at det er nogle andre, der skal *visualisere* den – nemlig i opførelsen.

Steins skuespil er uden regibemærkninger, karaktererne glider sammen eller falder fra hinanden, og det er uklart, hvor meget af den poetiske tekst der overhovedet kan opfattes som dialog. Steins skuespil er billeddannende, poetiske landskaber af ord, og de er først og fremmest tekster, som forfatteren overlader det til performere og iscenesættelse at give fysisk udtryk på scenen.

Ved at fremstille sine skuespil som landskaber frem for dramaer fik Stein med ét greb gjort op med det lineære forløb og åbnede sine teatertekster for en tidlig og rumlig kompleksitet, hvor forskellige perspektiver kunne brydes mod hinanden.

Men hvad stiller man op som iscenesætter, når man ikke i teksten har fået forudstykke, hvilke karakterer der siger

hvad til hvem, og i hvilken placering i tid og rum?

Først og fremmest må man allerede på det tekstlige niveau undlade at læse referentielt i gængs forstand, når man har med Stein at gøre. Man må aflægge sig et vant mønster med fx at forestille sig, at det samme navn nødvendigvis henviser til den samme karakter. Eller at en bestemt karakter nødvendigvis er «den samme» hele stykket igennem.

Dekonstruktionen af den dramatiske figur

I Castorfs forestillinger glider skuespillerne ubesværet ind og ud mellem forskellige karakterer. Tilsvarende ser vi i René Polleschs forestillinger karakterer fuldstændig uden fast identitet. De har ikke engang et navn, de er i manus blot markeret ved forbogstavet på den aktuelle skuespiller, der spiller rollen, og de overtager vedvarende hinandens replikker.

Hvor Castorfs monterede karakterer udtrykker en kompleksitet af samtidigt gyldige fortællinger og perspektiver, udtrykker Pollesch en dystopisk blotlægning af det hyperkapitalistiske kontrolsamfund, hvor magten som en gasart siver ind i alle sociale relationer og opløser faste strukturer og identiteter i et manisk krav om vedvarende omstillingsparathed og mobilitet.

Men rent teateræstetisk udtrykker de begge, at teatret omsider har opløst karakterens enhed. Denne opløsning af det centrale subjekt har historisk set været vanskelig at gennemføre i teatret, fordi skuespillerkroppen er blevet opfattet som teatrets primære udtryksmiddel. Identifikationen mellem skuespilleren og det dramatiske subjekt har gjort det vanskeligt for teatret at frigøre sig fra det centralperspektiviske, enstrengede handlingsforløb. Dermed er især det tekstbaserede teater forblevet bundet til det dramatiske udviklingsforløb.

Performanceteatret har med sin insistering på det kropslige, fysiske nærvær forsøgt at omgå denne binding til subjektet. Kroppen er så at sige blevet sat ind mod subjektet i et forsøg på at opløse det logosbårne drama og give plads til andre erfaringslag.

pes tekster fra vidt forskellige genrer, perioder og kontekster ind i hinanden i et dialogisk rum, hvor forskellige diskurser åbent brydes mod hinanden på scenen. Det interessante ved Castorfs montager er, at de diskursive spring ikke forhindrer etableringen af et fiktionsrum, som publikum kan relatere til gennem flere forskellige strategier på samme tid: I *Meine Schmeekönigin* (basert på H.C. Andersens eventyr, *red.anm.*) kan vi fx sagtens følge Gerdas søgen efter lille Kay, samtidig med at levende geder og krager på scenen tilfører forestillingen cirkusagtige momenter. Castorfs teater udtrykker en ny frihed i

Et andet forsøg på at opløse identifikationen mellem karakter og skuespiller var naturligvis Brechts. Men som Hans-Thies Lehmann har påpeget i *Postdramatisches Theater*, så forblev Brecht i sin dramatik bundet til fablen og dermed til handlingsforløbet som det bærende i teatret. Verfremdung er hos Brecht især en skuespilteknik.

Gertrude Stein derimod opløser allerede på det tekstlige niveau enheden mellem skuespiller og karakter. Da den tysk-polske teaterprofessor Andrzej Wirth i starten af 1980'erne begyndte at bruge betegnelsen postdramatisk om Gertrude Steins skuespil, pegede han netop på hendes opløsning af den dramatiske figur: «Es war der wohl radikalste Schritt, durch die Auflösung der Figur das Drama abstrakt zu machen» skrev Wirth i 1982.

Det er samtidig også i denne radikale opløsning af det bærende subjekt, at den politiske aktualitet i Steins æstetik ligger: Dekonstruktionen af det konsistente subjekt, det enstrengede handlingsforløb og det centralperspektiviske rum åbner for en ny forståelse af både teksten og teatret som et rum, hvor sociale identiteter og magthierarkier er til stadig forhandling.

Hvad skete der

Den mest politiske af de senere års danske Gertrude Stein-forestillinger er uden tvivl Joachim Hamou og Gritt Uldall-Jessens opsætning af Steins første skuespil, *What Happened A Five Act Play*, fra 1913. Stykket blev angiveligt skrevet efter et middagsselskab, hvor Stein forsøgte at fange essensen af samværet og stemningen. Ikke gennem en beskrivelse af aftenens forløb, men poetisk gennem ordenes spil og bevægelser. Teksten er en collage, hvor stemmer og motiver, visuelle og lydige lag, brydes mod hinanden, og hvor sætninger klippes op i mærkelige konstellationer:

A shutter and only shutter and Christmas, quite Christmas, an only shutter and a target a whole color in every center and shooting real shooting and what can hear, that can hear that which makes such an establishment provided with what is provisional.

(*What Happened*, 1913)

What Happened er Gertrude Steins delvis ironiske titel på et stykke, der slet ikke fremstiller noget handlingsforløb. Stykket er et forsøg på at rykke vores opmærksomhed fra de ydre handlingsmarkører, der sædvanligvis karakteriserer teatret som en kunstart bundet op på begivenheden: Teaterbesøget selv som begivenhed, og det dramatiske teater som en fremstillingsform bundet op på en særlig logik af kausalt betingede begivenheder i et lineært handlingsforløb med begyndelse, midte og afslutning.

I stedet vil Stein med *What Happened* trække opmærksomheden til alt det andet, som sker i mellemmenneskelige relationer: Hvordan sproglige strukturer former vores samvær. Hvordan man kan udfordre sociale magtstrukturer ved at udfordre sprogets grammatiske, syntaktiske og semantiske måder at skabe betydning på – og ved at udfordre teatrets konventioner.

Hamou og Uldall-Jessen overførte først og fremmest montageformen til teater rummet. Teatrets rammer og konventioner blev adresseret og dekonstrueret i en mærkeligt underspillet bevægelse. Resultatet var en forestilling, der åbnede sig i alle retninger og på samme tid førte os tilbage på det konkrete rum, nu og her. Og til det politiske spørgsmål, som instruktørerne ønskede at stille: Hvad skete der, hvorfor var der ingen der gjorde noget, da Danmark kørte af sporet under Dansk Folkepartis fremmedfjendske regime? Som sådan fremhævede forestillingen de kritiske lag i Steins poetik, men på en mere eksplicit måde end Steins formalistiske sprogeksp eksperimenter.

Steins korte tekst gennemspilledes to gange af en trio bestående af Regina Lund, Anders Mossling og Caspar Phillipson, tilsat en ubehjælpelig koreografi, der rejste spørgsmålet om, hvorvidt denne dilettantiske fremføring af teksten overhovedet var en kvalificeret iscenesættelse, om det her overhovedet kunne anerkendes som teater. Samtidig etablerede den underspillede akavethed et intimt og humoristisk fællesrum med publikum.

Undervejs blandede instruktørens (Uldall-Jessens) stemme sig fra et telt på scenen. En filosof læste et feministisk

manifest op, en jurist problematiserede copyright og ytringsfrihed: kan det her overhovedet opfattes som Steins stykke? Er forestillingen tro mod teksten? Et godt spørgsmål, for efterhånden gik hele oplevelsen af en klassisk teaterforestilling i opløsning: Teltet blev rullet op og åbnede rummet bagud mod køkkenet og baggården. Instruktører, back-stage-folk og indbudte asylansøgere gik ind og ud af scenerummet. Pausen faldt efter ganske kort spilletid, skuespillerne solgte drinks fra scenen, og så gik filosofen pludselig hjem. En sketch om mexicanske chicaner i Los Angeles, der diskuterede deres status som minoritetskunstnere, gik over i en replik om terrortrusler og en kortfilm om det danske hjemmевærn på øvelse. Referencer til Thatchers nedbrydning af det engelske velfærdssamfund blev akkompagneret af Regina Lund, der sang *Avalon*. Det samlede cast udførte et par musiknumre og begyndte igen at sælge drikkevarer fra scenen. Forestillingen faldede ud, og publikum blandede sig lidt usikkert med castet: Er det slut nu? Hvad var det egentlig, der skete?

På alle niveauer brød forestillingen med det dramatiske teaters centralperspektiviske konventioner: scenerummets afgrænsning, adskillelsen af scene og sal, hierarkiet mellem performere, instruktører, publikum, cast. Den tidlige afgrænsning af forestillingens begyndelse og slutning ophævedes til gengæld for en ambient oplevelse af et flydende samvær.

Netop fordi Hamou og Uldall-Jessens forestilling nægtede at tildække sine brudflader, men tillod uforenelige stemmer og formater at brydes mod hinanden, blev det en af de mest decentrerede forestillinger, jeg nogensinde har set. Og vel at mærke uden at give køb på den kompositoriske balancering af de forskellige elementer. På den måde skabte de et fælles rum i salen, som de skiftende perspektiver og problemstillinger hele tiden fødte ind i.

Kønsspillet: En kvindeligt defineret Faust

Et af de lag af Steins værk, som er mest eksplicit politisk, er hendes udfordring af patriarkalske kønsstereotyper. Dette kønskritiske sigte er fremherskende i li-

brettoen *Doctor Faustus Lights The Lights* fra 1938. Stykket er fra Steins side en bidende analyse af forbindelsen mellem seksualitet, viden og magt. Med sin kobling af Faustmyten og den bibelske syndefaldsmyte er det et af Steins mest narrative stykker, men stadig med et persongalleri af karakterer, der fordobler og forskyder sig og på den måde understreger stykkets tematik om forførelse og bedrag.

Både Emilie Bendix og Petra Berg Holbek fremhæver den sorte humor, som er fremtrædende i librettoen. Emilie Bendix sætter musik af Eminem til Steins ord, og det kommer der en række slående tematiske sammenfald og ordspil ud af. Hendes beskæring af Steins tekst har rettet sig mod at få en klar historie frem, snarere end at bevare Steins poetiske fraseringer. Spillet og energien ligger i den originale iscenesættelse, hvor de tre skuespillere kæmper om de forskellige roller. Faust fremstår som en umådeligt udtæret hovedperson, hvorimod samtlige performere stræber efter at snuppe rollen som den lettere bitchedede kvindefigur, Marguerite Ida and Helena Annabel. Det er ikke helt let for den eneste mandlige performer, René Kruse, at få lov. Bendix tager Steins kønskritik en tak videre og problematiserer på sin vis snarere manderollen end kvinderollen.

Petra Berg Holbek placerer sine otte performere i hver sin papkasse og lader Hodkinsons stemmekompositioner være det bærende lag i forestillingen. Forestillingen er en slags scenisk installation, og beskæringen af teksten er rettet mod de poetiske og musikalske lag i Steins tekst, hvor rytme og ledemotiver bliver bærende i karakterarbejdet. Samspillet mellem de stærkt begrænsede performere er kosteligt. Her er ingen paralyserende tabserfaring à la Beckett, men en fejring af overfladens sanselige fylde, hvor den fulde dynamikken mellem karaktererne udfoldes med stemme og mimik.

Et væld af indfaldsvinkler

Steins værk rummer et væld af korte tekster, der lægger op til performancegenrens mindre format. Det fine ved Salon New Loves Stein-performances er deres minimalistiske karakter. *Counting Her Dresses*

er ganske vist et udstyrsstykke, hvad angår de 36 akter og tilsvarende mange kostumeskift i den centrale videoprojektion. Men stykket er ganske enkelt i sin dramaturgi: En kvindelig og en mandlig performer træder ind foran videoprojektionen af kvinden med de mange kjoleskift. Manden er forrest, så vi får en kønsglidning, men det bærende greb er kroppenes sammensmeltning med videoprojektionen og hinanden. Denne udfordres af enkle gestus og minimale bevægelser. Teksten, kroppene og videoprojektionen lægger sig hen over hinanden i overlappinger, der skiftevis forrykker og klarer billedet i en fin artikulering af Steins centrale pointer omkring identitetsdannelse som en performativ og social proces.

I *Miss Furr and Miss Skeene* er iscenesættelsen endnu mere minimal. Centralt i rummet står performeren alias René Kruse og fremfører teksten, mens enkle gestus og lydeffekter markerer cæsurerne i Steins dobbeltportræt. En helt enkel og intens kraftpræstation, der lader vægten ligge på de almentmenneskelige bevægelser af tiltrækning og afstand mellem kvinderne i teksten, og i en bevidst underspilning af de homoseksuelle understrømme.

I Lars Dahl Pedersens danseforestilling *Always Now Slowly* træder modul-tænkningen og montageprincippet atter frem. Forestillingen består af tre separate dele, to duetter og en kvartet. Den baserer sig i vid udstrækning på Steins kunstnerportrætter, og tematisk fokuserer den på identitetsmotivet hos Stein, hvordan vi bliver til som mennesker i vores vedvarende samspil og udveksling med andre. Formmæssigt trækker den første del på den kaleidoskopiske collage-stil fra *Tender Buttons*-perioden, den anden del på de mere flydende, kontinuerlige gentagelsesrytmer fra første del af forfatterskabet, mens den tredje del arbejder med librettoen *Three Sisters Who Are Not Sisters* fra 1943. Stykket er en sort krimi, hvor tre børn leger morder, og hele spillet omkring identitet og væren kommer til udtryk i diskussionen om, hvem der er morder, og hvem der er død. Og i den tvivl eller dobbeltheden, om hvad der skal gælde som virkeligt, og hvad der bare er spil, ligger jo ikke bare legens, men også teatrets væsen.



I den første duet er der en fremherskende spænding og forskellighed mellem kvinderne, og deres placeringer i rummet er præget af skift. Lydsiden domineres af Steins stemme, der også høres, mens publikum kommer ind i rummet, der er omkranset af standerlamper med et varmt gult lys. I anden duet er der en gensidig sammensmeltning og udspaltning mellem de mandlige dansere, en mere tæt rytme, men også en voldsommere energi, der understreges af den elektroniske musik og et hårdere blåligt lys. I tredje del får danserne enkelte replikker, de kommer i lag med hinanden og helt tæt og frontalt hen til publikum. Lyset bliver mere kulørt og cabaret-agtigt, og hele forestillingen slutter med et festfyrværkeri af sæbebobler, der ligesom Steins libretto balancerer på kanten mellem kliché og skønhed.

Samlet set var forestillingen meget fint balanceret i sine teatral og koreografiske virkemidler, der fremdrog både de grafiske, visuelle, rytmiske og tematiske lag i Steins digtning.

Dermed artikulerede den også fascinationskraften i Steins værk: At det på en gang er så vidtstrakt og komplekst, at der er utallige veje ind i det, utallige aspekter og lag at tage fat på. Og samtidig er det karakteriseret ved nogle klare, gennemgående formelle og tematiske undersøgelser af sproglige strukturer og eksistentielle erfaringer af vores væren i verden.