

Figaros

SKUESPIL AF P.A.C. DE BEAUMARCHAIS

Bryllup



DET KONGELIGE TEATER

STUDIEBILLETTER ■

Studiebilletter kan bestilles
man-fre kl. 10-16 på 33 69 69 69.

Ved bestilling af min. 10 studiebilletter
er prisen 60 kr. pr. stk.

WWW.KGL-TEATER.DK ■

FIGAROS BRYLLUP

AF P.A.C. DE BEAUMARCHAIS

INDHOLD

HANDLINGEN

2

PIERRE-AUGUSTIN CARON DE BEAUMARCHAIS

3

SAMTALE MED INSTRUKTØREN LINUS TUNSTRÖM

6

SCENOGRAFEN RIKKE JUELLUND OM....

12

Isenesættelse

LINUS TUNSTRÖM

Scenografi

RIKKE JUELLUND

Lysdesign

LARS ERIK SCHOU

Komponist

RIKARD BORGGÅRD

Oversættelse

JESPER KJÆR

Medvirkende

FIGARO	RASMUS BOTOFT
SUZANNE	MARIA ROSSING
GREV ALMAVIVA	MORTEN SUURBALLE
GREVINDEN	TINA GYLLING MORTENSEN
ANTONIO	ULVER SKULI ABILDGAARD
BARTHOLO	ZLATKO BURIC
MARCELINE	HELLE HERTZ
BAZILE	NIELS SKOUSEN
FANCHETTE	EMMA SWENNINGER
CHÉRUBINO	JENS JACOB TYCHSEN
RENGØRINGSKONE	CAROLINE DRASBÆK

Figaros Bryllup

HANDLINGEN

Vi er i et hus fuldt af vildfarende erotik og efterhånden fortvivlet jalousi, der rammer på tværs af klasser og alder: Greven og Grevinden har været gift i 3 år og den tidligere så lidenskabelige kærlighed er i hvert fald for Grevens vedkommende kølnet noget af, så han interesserer sig mere for nye, unge kvinder end for sin kone. Grevinden er nu heller ikke blind for sin gudsøn, Chérubino, der begærer hende – og flere andre - med al sin ungdommelige, hormonelle iver.

Dog, midt i al det forbudte, forlorne eller forsigtige begær, er der nogen, der tror på ægteskabets lykke: Grevens og Grevindens ansatte, Figaro og Suzanne, skal giftes, men deres forening trues af, at Greven forsøger at genoptage den gamle tradition, der giver ham retten til den første nat med bruden. Endnu en trussel består i, at Figaro har lånt penge af den ældre kvinde Marceline, og nu truer hun med en retssag for at tvinge ham til alteret.

For at modgå disse anslag mod det tilstundende bryllup allierer Figaro og Suzanne sig med Grevinden, der har sin egen dagsorden: At gøre Greven jaloux og dermed genåbne hans øjne for den kærlighed, han allerede besidder i ægteskabet. Men som intrigen udvikler sig – og i takt med at højst overraskende hemmeligheder kommer for en dag - konfronteres stykkets personer med deres egne både smukke og mindre smukke sider. Stykkets klassiske, komiske kulmination er scenen, hvor Greven er narret til at tro, at han skal have et stævnmøde med Suzanne, men i stedet intetanende udøser al den erfarne forførerers sweet-talk over sin kone, der er dukket op forklædt som sin egen tjenestepige.

V.S.

Figaros Bryllup

PIERRE-AUGUSTIN CARON DE BEAUMARCHAIS (1732 – 1799)

Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais blev født i Paris den 24. januar 1732. Ved dåben fik han navnet Pierre-Augustin Caron, adelsnavnet de Beaumarchais tillagde han sig senere i livet og det er under dette navn, vi i dag kender ham.

Beaumarchais' far var urmager og den unge Pierre-Augustin blev også uddannet til urmager. Men udover et uomtvisteligt talent for finmekanik havde han også mange andre, rige evner. Da han som 21 årig havde opfundet et nyt urværk, blev dette snart kopieret af en anden urmager, der udgav det for sit eget. Pierre-Augustin Caron for omgående i blækhuset og skrev en anklage over tyveriet. Anklagen blev publiceret i avisen "Mercure", og han gik så vidt som at fremsætte klagen overfor det videnskabelige selskab.

Et virke som urmager kunne dog ikke forløse alle det unge menneskes evner for at udtrykke sig, det være sig skriftligt, musikalsk eller politisk. Samtidig havde han også store ambitioner om at hæve sig op over sin stand. Da hele affæren om ophavsretten til urværket kom hoffet for øre, blev Beaumarchais tilsagt til at efterse urene ude i Versailles og snart kunne han kalde sig "kongelig urmager".

Livet ved hoffet passede Beaumarchais fortræffeligt, og da han desuden så godt ud og forstod at føre sig, gjorde han også lykke hos damerne. En af disse, Mme Franquet, der var enke efter en sekretær ved hoffet, giftede han sig med og tog samtidig navnet de Beaumarchais. Nogle år senere købte han tilmed et adelspatent.

Beaumarchais besad stor livsappetit, virketrang og eventyrlyst, alt sammen noget, der førte ham omkring i verden. Hans rejser førte ham bl.a. til Spanien, Holland, Østrig og England. I en periode oven i købet som hemmelig agent for kongen, Louis d. 16. Han havde en stor berøringsflade med mennesker fra alle miljøer og havde også evnen til at give sine oplevelser et kunstnerisk udtryk. Udover at være en glimrende musiker og musikleærer, begyndte han også at skrive skuespil, der blev opført ved hoffet. Han opnåede ganske vist ikke den store succes med sine første værker, men det afholdt ham ikke fra at skrive alt fra skuespil, essays og indlæg til aviserne. Samtidig med, at han var virksom

indenfor snart sagt alle disse områder, lykkedes det ham også at skabe sig en pæn formue og en position som en af samfundets spidser.

Al denne virkelyst og trang til at deltage i alle facetter af samfundslivet gav ham også fjender. Da hans anden kone, også en enke, døde efter kun tre års ægteskab og hans første kone var død allerede indenfor ægteskabets første år, gav det næring til alle mulige rygter om, at han nok havde forgiven dem. Rygterne havde dog ingen bund i virkeligheden, men eftersom han også var gerådet i økonomisk uføre, kunne hans fjender ramme ham på det, og han blev anklaget for bedrageri og kom i fængsel. Dommen og fængselsstraffen kostede ham i en periode alle hans privilegier, men han vendte fuldt restitueret tilbage på arenaen efter nogle år.

Han havde udpræget politisk tæft og besad et vældigt engagement i sin samtid, som jo også må siges at have været en uhyre spændende historisk periode. Frankrig var involveret i den nordamerikanske Frihedskrig mod Storbritannien (1778-83). I forvejen havde Frankrig mistet Canada til Storbritannien efter kolonikrigen (1755-63), så sympatien hos franskmændene lå så udpræget hos udvandrerne til den nye verden. Beaumarchais sympatiserede også med amerikanerne og bidrog personligt med støtte til dem i form af penge og våben. Det var også under denne krig, han havde sin aktive periode som hemmelig agent og lå derfor i fast rutefart mellem Frankrig og England. Det er endda højst tænkeligt, at han var tilstede ved freds-konferencen mellem Storbritannien og amerikanerne, der fandt sted på Versailles i 1783 og som resulterede i, at de tidligere kolonier fik fuld uafhængighed som den nye nation USA.

Disse krige skulle jo finansieres og pengene blev skaffet gennem beskatninger, hvor primært bønderne og håndværkerne måtte holde for. Overklassen og borgerskabet til gengæld var i stærk økonomisk og politisk fremgang, samtidig med at adelen og den enevældige kongemagt bragte sig i økonomisk afhængighed af dem. Da hverken adelen eller overklassen følte den mindste grund til at ændre på deres livsform og dyre vaner, selv ved den truende øgning af statsgælden, blev bålet lagt for det ulmende oprør, som blev antændt med revolutionens udbrud i 1789.

Nogle har anset "Figaros Bryllup", der havde premiere i Paris 1784, (i flg. visse kilder var stykket allerede blevet opført på slottet i Versailles i 1781 med dronningen Marie Antoinette i rollen som Grevinden), for at have haft en medvirkende årsag til revolutionens udbrud. Det er muligt, men i så fald har det nok haft en beskeden betydning i den store sammenhæng. Beaumarchais havde allerede præsenteret Figaro-figuren i sit skuespil "Barberen i Sevilla" fra 1775, hvor han også introducerer Grev Almaviva og den unge kvinde, Rosine, som greven med Figaros hjælp bortfører fra hendes værge, doktor Bartholos hus og som vi i "Figaros Bryllup" kender som Grevinde Almaviva. "Barberen i Sevilla" blev i første omgang ikke den store succes, men efter en forkortelse og redigering opnåede stykket den eftertragtede succes. Selvom skuespillet "Barberen i Sevilla" i dag så godt som aldrig spilles, men derimod jævnligt opføres som opera med musik af Rossini, gælder det samme ikke for "Figaros Bryllup". Mozart komponerede ganske vist allerede sin opera "Figaros Bryllup" meget kort efter, at skuespillet var kommet frem, og uagtet Mozarts geni overlevede forlægget, Beaumarchais' skuespil. Selvom Mozarts opera, der havde premiere i Wien den 1. maj 1786, er blevet opført på et operahus et eller andet sted i verden lige siden, har det dog ikke afholdt teatre fra at spille det oprindelige skuespil.

Figaro figuren har mange mindelser om sin forfatter. I 5. Akt, scene 3 har Figaro en monolog, som på mange måder også er et selvportræt af forfatteren. I den siger han: *Først var jeg en uformelig samling af ukendte dele, så et stakkels enfoldigt individ, en forlystelsessyg ung mand, som påtog sig alt muligt arbejde for at overleve: Ærgerrig af forfængelighed, flittig af nødvendighed, men doven ... med fornøjelse! Veltalende når farer true, digter for sjov, musiker ved lejlighed - og forelsket op over begge ører! Jeg har set alt, prøvet alt, klaret alt.*

Figaro figuren er i slægt med tjenerrollerne hos Molière, som også inspirerede Holberg til sin Henrik figur, der også lyder andre navne som Torben, Troels, Pierre eller Sganarel, men Figaro er en moderne mand. Han er godt nok tjener og nødt til at tjene til livets ophold. Men han er ikke livegen, han er en fri mand, der selv kan søge sit eget herskab. Var han ikke i "Figaros Bryllup" så forelsket i Suzanne, kunne han jo godt have givet Greven fingeren og fundet sig et andet job. For han er ikke nogen underdog og mener sig vel egentlig også bedre begavet end sit herskab. Overklassen har til alle tider været offer for den vildfarelse, at sultne mennesker også er dumme mennesker. Men Beaumarchais opererer også med "herremandens ret til den første nat" og skal Figaros elskede Suzanne gøre sig håb om, at greven vil indfri sit løfte om at give hende en medgift i forbindelse med brylluppet, vil greven på sin side også indfri retten til at deflorere bruden, altså tage hendes mødom. Derfor sidder Figaro i en ubehagelig skruestik.

Han er på den ene side en fri mand, der strengt taget kunne tage sit gode tøj og forlade sin stilling. Men han er også en forelsket mand. Hvilken mand ville bryde sig om, at en anden skal fejre bryllupsnat med hans brud? Samtidig er Figaro også en praktisk mand. Suzanne's medgift er jo ikke at kimse af. Man kan komme længere med penge på lommen end uden.

Retten til den første nat er sandsynligvis en myte, men på ingen måde nogen uinteressant problemstilling. For det handler jo ikke kun om sex, men også om hvem der reelt har magten. Arbejdsgiveren eller arbejdstageren? Af samme grund valgte Beaumarchais at henlægge handlingen til Spanien. Så kunne han dække sig ind under, "at enhver lighed med nulevende personer m.m. er utilsigtet" og slippe af sted med at sige sin samtid sin uforbeholdne mening om dem, samtidig med at han kunne beholde sit job.

"Figaros Bryllup" er skrevet i en brydningstid, hvor underklassen langsomt erhvervede sig en ny selvbevidsthed, hvor udvandrende fra Frankrig, England og Spanien til Amerika kæmpede for og vandt deres selvstændighed. En helt ny verdensorden, der kulminerede med den franske revolution (1789-99), stod på spring. Den første republik blev dog hurtigt afløst af et kejserdømme, da den tidligere officer i revolutionshæren, Napoléon Bonaparte, udråbte sig selv til kejser i 1804. Altså for bare to hundrede år siden.

KILDER:

- "Encyclopedia Britannica" 11. udgave, bind 3.
- Holbergs Komedier, Nordisk Forlag 1904
- Gyldendals Leksikon, 1978
- "Operaleksikon", Gads Forlag
- "Retten til den første nat" artikel af Benito Scocozza, 1991

**CHARLOTTE SASS MØNSTED,
DRAMATURG, DET DANSKE TEATER**

Figaros Brullup

Jeg tilstår, at den foregående generation virkelig lignede mit stykke en hel del, at den kommende måske også vil komme til det, men at vor egen på ingen måde gør det.

Sådan skrev Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799), da hans komedie "Figaros bryllup" ved premieren i 1784 blev mødt af voldsom moralsk og politisk kritik.

V.S.

Figaros Bryllup

SAMTALE MELLEM INSTRUKTØREN LINUS TUNSTRÖM OG DRAMATURGEN VIBEKE STAGGEMEIER

Efter 4 dages prøver (ca. 2 måneder inden premieren)

I forbindelse med din meget roste opsætning i Sverige af Arnold Weskers nyklassiker "Køkkenet" i 2002 løb du ind i en polemik med den engelske dramatiker om, hvad en instruktør må og navnlig ikke må gøre med dramatiske tekster. I et interview i den anledning talte du om, hvilken forpligtelse en instruktør har over for en tekst. Du sagde, at "egentlig har jeg ikke nogen forpligtelse over for teksten. Jeg har en forpligtelse over for publikum, i en by her og nu, i den tid jeg lever i, at den opsætning, jeg laver, ikke skal være støvet... selve forestillingen skal leve og få folk til at vågne op i lænestolen." Det er vel et princip, der ikke mindst gælder, når man laver en klassiker som "Figaros bryllup"?

Ja, absolut! Det gælder særligt, når man laver klassiske tekster. Når man laver et nyskrevet stykke, som skal spilles for første gang nogen sinde, synes jeg, man har en vis forpligtelse over for forfatteren og må tage hensyn til, hvad stykkets hensigt er. Men når et stykke har overlevet nogle produktioner, har det antagelig en kvalitet og styrke, som gør, at det tåler at strækkes og vrides og vendes en smule. Og desuden, hvis et stykke er blevet spillet rigtig mange gange, som f.eks. "Figaros bryllup" eller stykker af Shakespeare og Tjekhov og alle de andre store forfattere, så har vi ofte et tydeligt billede af det indprogrammeret på nethinden. Der er dog nogle forskelle: Shakespeare er der tradition for at lave på mange forskellige måder – der er en tradition for at spille hans stykker i forskellige kostumer – men med Tjekhov gælder det i lidt mindre grad, - dér har vi oftest et tydeligt billede af de der høje kraver og samovarer etc. Molière har ligeledes sine parykker og en bestemt måde at blive lavet på. Ikke altid, men der er jo alligevel en reference, som mange har på nethinden: Ja, ja Moliere og Holberg, dem ved vi, hvordan skal spilles....

Dér tænker jeg jo sådan, at det absolut vigtigste er, at hvis det er en god tekst, hvilket man må gå ud fra, at det er, når den har



overlevet så længe, så er det vigtige at få publikum til at forstå, hvad det faktisk er, der står i teksten. Hvad er det egentlig, der sker i "Figaros Bryllup"? Både de skuespillere, der arbejder med det, og publikum kan let hænge fast i de her lidt færdige billeder af, at stykket jo er så sjovt, men så sker der jo faktisk også alvorlige ting i det: Der er forhold mellem mennesker, som for alvor er interessante for os i publikum, men som man ikke rigtigt får øje på, fordi der er så mange færdigsyede ideer om, hvordan det plejer at være, som står i vejen. På en måde kan publikum have det sjovt, hvis man får netop det serveret, man har forventet. Man har jo en tryk følelse, men jeg synes godt, man kan kræve lidt mere. Ikke at man skal skræmme sit publikum, men rigtig god humor bygger på, at det rent faktisk er overraskende, at noget sker: Nej, det kommer ikke....jo, dér kom det! Det kom uventet. Det er nødvendigt på alle planer at arbejde med, at historiens kraft kommer frem, hvor man ikke venter det. Man taler meget om, at teater skal fødes i nuet, og hvad man mener med det kan være noget forskelligt, men hvis man definerer det sådan, at man faktisk ikke forventer,

at en bestemt situation eller replik skal komme og den så kommer alligevel, så er det så overraskende og så specielt, at han siger netop det til hende lige i det øjeblik - dét havde jeg aldrig forestillet mig, ajjj, hvor er det sjovt, og skræmmende og interessant.

Så vejen hen mod at opnå den effekt er at læse stykket nøje og så se på hvilke relationer, der findes mellem personerne og så finde måden at kommunikere det for publikum. Nogle gange betyder det, at man beholder alle de historiske kostumer, og andre gange må man tage nogle andre valg. Man må virkelig være specifik m.h.t. hvilken sammenhæng man laver sin forestilling i. Laver jeg det på et lille gruppeteater eller en kongelig scene? Laver jeg det i 2003 eller 2004? Hvem er jeg lige nu? Og al den slags. Selv om man ikke indfører dagspolitikken i det, man gør, så er der jo alligevel forskellige ting, som er aktuelle i tiden, som findes i menneskers bevidsthed, og som instruktør har du jo også et ansvar for at være i føling med, hvad der sker rundt omkring og forholde dig til det. Så man kan mærke, at wauww, dette her stykke kan ikke være skrevet for f.eks. 400 år siden, det må jo være skrevet lige nu, for sådan er det jo lige præcis, det er!

Teatret har ikke noget mål i sig selv, det skal jo på en eller anden måde genopfindes hver gang. Hvorfor skal vi fortælle dette her netop nu? Hvordan skal vi gøre det nu, så det er rigtigt at slæbe nogle stakkels mennesker ind, der skal betale 200 kr.? Det skal både være sjovt og man skal blive overrasket og få nogle ting at tænke på.

Sommetider spørger man, om man må modernisere eller ikke. Det synes jeg er et irrelevant spørgsmål. For hvad er egentlig objektivt korrekt? Det tøj, de havde på, dengang stykket blev spillet første gang, var nutidigt for dem. Så på en måde kan man sige, at det er forkert at spille i historiske kostumer, for så får vi jo ikke samme oplevelse, som publikum fik den gang. Men det må man vælge fra gang til gang.



"Figaros bryllup" er en komedie om nogle mennesker, der befinder sig inden for nogle meget rigide sociale og økonomiske rammer. De er bundet til hinanden med penge og erotik, kan man sige. Stykket er skrevet i 1784, hvor det gav god mening at beskrive denne fastlåste samfundsrorden så kritisk, som forfatteren Beaumarchais gjorde. Men er det relevant i dag? Hvor vi jo kan gøre hvad vi vil, hvor vi vil og med hvem vi vil?

Selvfølgelig ser det meget anderledes ud i dag, men hierarkier findes der jo masser af i dag, og der findes mange mennesker, der ikke kan gøre hvad de vil og med hvem de vil. Jeg læste her forleden en artikel om au-pair piger fra østlandene, som arbejder i Sverige hos fine familier og kommer hertil for at have let husholdningsarbejde 25 timer om ugen og ender med at arbejde 75 timer om ugen og slide døgnnet rundt. Børnene kalder dem for aber, de sover 4 timer om natten, de får 1000 kr. om måneden og fyres, hvis de sætter sig imod. Det er en situation, som eksisterer, og der findes også mange uformelle hierarkier på arbejdspladser. Så kan det godt være, det i dag ikke er forbundet med dødsstraf eller pryglestraf at gøre forskellige ting, men hvis man ryger ud af systemet, er man en taber og så har man et problem. Der findes en vældig fiksering på at klatre opad mod magten. Så jeg synes, at selve magtproblematikken i "Figaros bryllup" er spændende. Dels ud fra et samfundsperspektiv og som noget eksistentielt: Har jeg magt? Hvad er det, der gør, at nogle mennesker kan tillade sig at være grænseløse og andre ikke? Ofte giver økonomi jo en selvsikkerhed, som giver dig muligheder for at føle, at verden er din. Hvis du ikke har selvsikkerhed, fordi du ikke har økonomien til det, så kommer du altid til at have følelsen af, at du er underlegen. Og hvilke relationer til andre skaber det? Jeg ville have svært ved at forestille mig mennesker, der ikke forholder sig til dette her på et eller andet plan og tænker, at "han havde mere end mig" og "han fik mere ud af chefen" o.s.v. Jeg tror, mange mennesker er bevidste om, hvilke hierarkier de indgår i og hvilke fordele de vinder, hvis de klatrer opad og hvilke de taber, hvis det går nedad. I en gammel historie er det jo altid gjort lidt tydeligere, men det gør jo ikke noget, at det er lidt tydeligere – der er meget, man kan genkende.

På samme måde findes også balancen mellem kønnene, som i stykket er beskrevet på en ret uromantiserende måde. Der kan godt opstå øjeblikke med romantiske følelser, men de er ikke beskrevet på en måde, som forsøger at male det lyserødt, d.v.s. at bare man mødes og ser hinanden dybt i øjnene er alt godt. Den tyske dramatiker Brecht havde f.eks. fantastiske kærlighedsmøder i sine stykker, men der fandtes også altid en

viden om, at der eksisterer økonomiske, hierarkiske realiteter, som også påvirker. Nu er det ikke så tydeligt i "Figaros bryllup" - det er ikke noget Brecht-stykke - men man kan alligevel fornemme, at Beaumarchais ikke forsøger at sige, at alt er fint, hvis bare vi forelsker os. Hans personer kæmper og forsøger simpelthen at finde en måde at klare livet.

Vil det sige, at du har læst "Figaros bryllup" med et øje til Brecht? Du har jo instrueret Brechts skuespil "Det gode menneske fra Sezuan" for ganske nylig.

Jeg er slet ikke specialiseret i Brecht på nogen måde, men det findes i baghovedet og det stemmer overens med mit blik på, hvordan min verden fungerer. Jeg har ikke siddet og tænkt, at jeg skulle lave en Brechtiansk analyse. Det er mere, at jeg tænker, når jeg læser, at hvad sker der egentlig? Hvad findes der bag følelserne? Det kommer måske også af, at jeg for tiden er ved at uddanne mig til psykoterapeut. Jeg har også en interesse for, at følelserne ikke altid er, hvad man måske i første omgang tror, de er. Hvad er det f.eks. for en usikkerhed, der gør, at man bliver aggressiv, hvilke almenmenneskelige neuroser er det, der driver figurene? Hvad er magtforholdene her? Hvad er det for en økonomisk realitet, der ligger bag? Jeg forsøger at kigge på det med vågne øjne.

Jeg ved, at du i arbejdet med teksten ikke mindst har interesseret dig for Grevens figur. Manden, der har så uendeligt svært ved at forene passion og respektabilitet. Er det et tidstypisk vilkår for os moderne mennesker, tror du, at være spændt ud mellem det momentane begær og det livsvarige – af samfund sanktionerede – forhold? Og er det i realiteten en uløselig konflikt?

Hvis jeg skal være ærlig, har jeg nok vaklet lidt frem og tilbage med hensyn til identifikationen med Figaro og Greven. Og lige nu hælder jeg nok mest til Figaro. Men Grevens problematik kan jeg vældig godt identificere mig med: Skal man være tro eller ikke? Det er noget, jeg har kæmpet meget med. Det er et dilemma, og jeg ved ikke, om det er uløseligt, men det er forbandet svært, i hvert fald.

Men der er jo så mange forskellige billeder på, hvordan samfundet skal være. Dels findes jo billedet, at alt skal fungere i ægteskabet, men der er jo også billedet af selvrealiseringen, at jeg skal have alt, som tilkommer mig, og derfor skal jeg have ret til at lade mig skille og jage videre og tage alt, der står på min vej og ikke nægte mig selv noget. Det er jo lige så stærke



billeder af tiden, på en måde. Så jeg er i tvivl om, hvad der er det mest styrende princip. Men alle ægteskaber går i stykker hele tiden, så hvad er det, vi jager efter? Er det den tilfældige tilfredsstillelse eller er det erotikkens højere væsen? Eller måske er det bare en neurose, fordi man er utilfredsstillet på et andet plan?

Men for at vende tilbage til Figaros problem. Det handler jo helt enkelt om selve den mandlige kamp: Man står i en bestemt situation, og så er der en anden mand, som har mere end én selv. Ham den anden har magten, han har positionen i samfundet, de andres respekt, og han kan tage kvinderne. Som mand føler man sin underlegenhed, man vil bekæmpe det, men er skrækslagen for at gøre det. Det er en anden position, som jeg også kan identificere mig med. At der altid er nogen, man kan sammenligne sig med. Jeg ved ikke, hvordan det er for kvinder, men der findes meget forfængelighed og konkurrence i den mandlige verden, hvor det gælder om at positionere sig, skaffe sig magt, og hvor kvinderne på et eller andet plan bliver objekter i det spil. For jo mere status, jo flere kvinder. Og der er Figaro jo ramt af det, han er såret i sin forfængelighed og er skrækslagen og stresset. Samtidig har han ambitionen om at komme op i samfundet og ser måske ikke altid Suzanne, som han skal gifte sig med, som den hun er. Måske er han i virkeligheden mere fikseret på Greven – på at vinde over Greven. Måske endda lidt mer, end Figaro selv vil indrømme.

Hvordan ser du de øvrige personer i stykket, når det gælder denne kamp for at forene de behov, der måske dybest set er uforenelige?

Det er interessant bare at forsøge at læse figureerne med tanke på, hvad deres neurose eller problem er. Hvad er deres overlevelsestrategier? Det, man kalder "personligheder", er jo en slags stivnet karaktertræk, som er et forsvarsmønster, de har, for at beskytte sig mod noget. Hvis man nu tager Bartholo, doktoren i stykket, han vil jo tydeligvis undvige et følelsesmæssigt møde. Han afviser den kvinde, han har gjort gravid, han afviser sin søn, han undgår kontakt hele tiden, vil ikke føle noget. Det er hans måde at undgå følelsesmæssige møder. Grevinden har jo en romantisk umulig drøm om en ung page. Man kan sige, hun flygter ind i en slags romantiserende følelser. Hun har måske en ægte attraktion for Chérubino, men sådan som det beskrives i stykket, er der også et element af flugt, fordi hun ikke har så mange andre muligheder for at ændre sit liv. Hun kunne lade sig skille fra Greven, men så ville hun miste sin stilling og sine penge. Hun er en slags luksusdyr i bur. Sikkert heller ikke så ualmindeligt.



Du har suppleret persongalleriet i stykket med en rengøringskone, der bestemt ikke optræder hos Beaumarchais. Hvorfor har det været vigtigt for dig at indføre en person, der befinder sig endnu længere nede på den sociale rangstige end alle de øvrige?

Min tanke var, at jeg ville gerne kunne vise, hvad der sker uden for slottet. Hvad sker der, hvis man bliver fyret? Hvad er alternativet til at blive her og få det til at fungere? Det ville jeg gerne have, at publikum får en chance for at se det. At der faktisk findes nogen, der står lavere, og at der er en påmindelse om, at hun er lavere end dem i hierarkiet, men samtidig er hun i moderne tøj, så hun ikke rigtigt tilhører ensemblet. Hun tilhører rummet i stedet, hun er én, der kunne gå og gøre rent på teatret, men som på en måde er med i spillet. Den dér lille glidning mellem den konkrete virkelighed og teatret og fiktionen er det, jeg er interesseret i. Hvordan det kommer til at fungere, ved jeg ikke, men sådan ligger det i mit bagehoved nu.

Du har en baggrund inden for det fysiske teater, er uddannet på Jaques Lecoqs internationale teaterskole i Paris. Vil du fortælle, hvordan din interesse for skuespillerens fysiske udtryk kommer til at afspejle sig i din iscenesættelse af "Figaros bryllup"?

Når jeg arbejder, har jeg sjældent et tydeligt slutbillede af, hvordan det kommer til at se ud. Jeg har en smag, en følelse. For mig er der ikke noget, der ikke er fysisk, men det kan være mere eller mindre bevidst. Og ofte ser man på teatret, at det er mindre bevidst. Der er en masse hoveder, der taler, og så ser man døde kroppe som transporterer sig rundt på scenen. Det er ikke u-fysisk, men det fortæller måske ikke det, man vil fortælle, og der er ikke foretaget valg. Eller skuespilleren trasker planløst rundt og finder en slags naturlighed frem, som – hvis det er godt lavet – kan føles som et stykke film, et stykke liv. Men hvis man kigger i et almindeligt S-tog eller i et rum, hvor folk bevæger sig, så sker der jo utroligt meget mellem folks kroppe hele tiden. Hvordan bevæger man sig? Hvordan lukker og åbner man sig? Det er som om der er et felt af bevidst energi: Hvis jeg bøjer mig frem, er der nogen, der reagerer på det. Den kontakt mellem folks kroppe forsvinder en gang i mellem på scenen. Og der synes jeg jo det er interessant, at der er en bevidsthed om, at hvis jeg bevæger mig på scenen, er det en begivenhed, det kommer faktisk til at skabe en bevægelse i rummet, som påvirker nogen. Det kan man naturligvis gøre mere eller mindre tydeligt, så det er synligt for publikum, at man sætter fokus på noget bestemt, f.eks. viser meget konkret, hvordan det ser ud, når Figaro "synker i jorden", når Greven træder ind i et rum.

Det er som om du siger, at sandheden i højere grad findes i kroppen end i replikken. At sandheden er lagret i kroppen.

Ja, absolut. Det mener jeg. Når man har skabt en slags bevidsthed om kropssproget, og der er kommet præcision i det, kan man skabe en følelse i rummet med alles nærvær, som så går ud over det realistiske. Det, jeg synes kan være fantastisk i dans, er, at en serie bevægelser kan associere til ret mange ting, - kan gå fra at være en omfavelse til at en person kvæler en anden til at man holder et barn i sin favn. Det kan gå lynhurtigt, billedernes betydning kan skifte og vi kan associere vældig frit. I teatret er man jo hele tiden i en situation og derfor er det jo svært at skabe den associationsfrihed. Jeg tror ikke, man kan oversætte dans direkte til teater, men jeg kan lide, at der er en dobbeltydighed, for det er teatrets specifikke mulighed, at man har en scene, hvor der er flere elementer samtidig - at der ikke er et realistisk rum, hvor folk skal spille naturalistisk, men at man har skuespillere, der er frie til at skabe fantasier i en overenskomst med publikum.

I din iscenesættelse arbejder du med, at alle skuespillere er på scenen hele tiden i ét stort rum, hvor skuespillerne selv skal skabe illusionen af, at de er på et spansk slot i 1700-tallet. Det er overraskende i en forestilling, hvor så meget netop foregår i det skjulte, bag lukkede døre, og i intime betroelser mellem få personer. Kan du fortælle om dine overvejelser med hensyn til det valg?

Mine beslutninger kommer jo dels fra tanker og dels fra intuition. Denne er vel både og. Stykket er så åbenbart et intrigestykke, og det er jo det, der er så godt ved det. Det er sjovt og hurtigt og fungerer så godt, og intrigen rummer noget genkendeligt. Men selve det at se skuespillere skabe illusionen på scenen lægger noget ekstra til stykket. Ideen er ikke at forvirre publikum eller berøve det noget, men tværtimod at det får alt det, der er i stykket + noget mere.

I det åbne rum uden kulisser kan skuespillerne ikke gemme sig, de bliver meget synlige alle sammen. Og jeg er meget interesseret i at sætte skuespillerne i fokus. Skuespilleren skaber illusionen i en overenskomst med publikum: Vi er i samme rum og jeg som skuespiller fortæller denne her historie. Og alle skuespillerne må forholde sig til det og engagere sig i det. Der er en udsathed i det, men der er ingen tricks, intet stort maskineri, man kan gemme sig bag. Det stiller større krav om, at de er interessante og teknisk dygtige, og at der findes liv og rytme i det, de gør. Stykket er jo en slags tog, der kører af sted, og jeg vil ikke, at toget skal køre af sporet, men det tager måske nogle flere ture i denne her opsætning. Sådan som livet er.

v.s.



Figaros Bryllup

FIGARO'S MONOLOG

Er der noget mærkeligere end min livshistorie? Søn af gud-véd-hvem, bortført af banditter, oplært i deres håndværk; bliver træt af det, vil leve hæderligt, men bliver afvist overalt! Jeg har studeret kemi, farmakologi og kirurgi, men jeg kunne allernådigst få lov at praktisere som dyrlæge. Så kaster jeg mig over at skrive skuespil. Jeg strikker en komedie sammen som foregår i et harem. Jeg troede man måtte lave lidt grin med Muhammed. Men straks dukker der en gesandt op fra ét eller andet land og meddeler at mit stykke fornærmer Tyrkiet, Persien, det halve Indien, hele Egypten, kongerigerne Libyen, Tunesien, Algeriet og Marokko. For at formilde de muslimske fyrster, bliver min komedie brændt. Jeg blev hulkindet, jeg skyldte i husleje, jeg så kongens foged nærme sig. Spørgsmålet om rigdommens natur trænger sig på. Og eftersom man ikke behøver at eje noget for at have en mening om det, skrev jeg en bog om kapital og profit. Kort efter så jeg en fængselsport lukke sig bag mig. Farvel, håb. Farvel, frihed.

En skønne dag smed de mig ud. Men man skal jo spise, også udenfor spjældet. Eftersom vi har trykkefrihed, kunne jeg nu, forudsat at jeg ikke skrev om regeringen, om kirken, om politik, om moral, om de rige og indflydelsesrige, om storfinansien, om operaen, i det hele taget om nogen der var ansat ved noget som helst, frit udgive et tidsskrift under opsyn af to-tre censorer. Jeg kaldte det "Betydningsløse Tidende". Jeg fik straks en plagiat-sag på halsen og måtte lukke. Nu var der kun tyveri tilbage.

Jeg begyndte at arrangere hasardspil. Jeg blev croupier.

Jeg siger jer, venner! Jeg spiste ude hver aften. Folk af det såkaldt "bedre selskab" åbnede deres hjem for mig, mod at indkassere tre fjerdedele af min fortjeneste. Jeg kunne være nået langt i den branche, men da alle omkring mig ragede til sig, og samtidig forlangte at jeg skulle være hæderlig, måtte det jo også gå galt.

Jeg besluttede mig til at forlade denne verden, men kom på bedre tanker. Jeg pakker mine få ejendele, og begiver mig af sted fra by til by. Skammen efterlader jeg på vejen, den er for tung når man rejser til fods. Endelig lever jeg ubekymret. I Sevilla render jeg ind i en greve. Han ansætter mig, jeg hjælper ham til at blive gift, og som tak for at jeg dengang skaffede ham en brud, vil han nu snuppe min!

Og lige da jeg er ved at styrte i afgrunden, netop som jeg står over for at blive gift med min egen mor, dukker mine forældre op!

Jeg siger "jeg" og "min" uden at vide om hvad det er for et "jeg" jeg taler om. Først var jeg en uformelig samling af ukendte dele, så et stakkels enfoldigt individ, en forlystelsessyg ung mand, som påtog sig alt muligt arbejde for at overleve: Ærgerrig af forfængelighed, flittig af nødvendighed, men doven ... med fornøjelse! Veltalende når farer true, digter for sjov, musiker ved lejlighed - og forelsket op over begge ører! Jeg har set alt, prøvet alt, klaret alt. Men nu er illusionen bristet; jeg ser det hele klart, alt for klart. Åh, Suzanne, Suzanne, Suzanne! Du piner mig!...

Figaros Bryllup

SCENOGRAFEN RIKKE JUELLUND OM...



Model af scenografien



AT LAVE SCENOGRAFI TIL EN TURNÉFORESTILLING

Man plejer som scenograf at prøve at styre det visuelle udtryk så meget som muligt, selv om forestillingen kommer ud til meget forskellige scener. Det har vi på en måde givet afkald på i "Figaros bryllup", fordi vi spiller i et rum, hvor meningen er, at man kan se selve teatterummet. Der er ingen vægge og ingen inddækning rundt om spillepladsen. Alle væggene, som publikum ser, kommer derfor til at være forskellige fra spillested til spillested. Selv om de vil være sorte de fleste steder, vil der måske stå 4 stiger et sted, eller der vil være 20 m ned til bagvæggen det ene sted og 8 m det andet sted. Det vil være meget forskelligt. Scenografien består af et gulv med moderne møbler og 50 ens lamper, der hænger ned fra loftet. Så der er en flade at spille på, og der er en slags tag, bestående af lamper, men det tag vil også komme til at variere med hensyn til hvilken højde, det vil få. Så skuespillerne vil være mere eller mindre "trykket ned" af det, afhængigt af loftshøjden på de forskellige spillesteder.

Der er en lang række møbler på scenen, og fordi forestillingen kommer til at spille i så forskellige størrelser rum rundt omkring i landet, har vi af helt praktiske årsager været nødt til at minimere antallet af møbler nogle steder. Hvis vi ikke gjorde det, ville de fylde hele spillerummet!

Den chance - eller den risiko - vi tager, er, at det vil føles ret forskelligt for skuespillerne fra spillested til spillested. Dels på grund af afstanden mellem møblerne og afstanden ud til væggene. Og dels fordi skuespillerne faktisk vil se på noget forskelligt, mens de spiller. På turné er de vant til, at de nogle gange skal gå 3 skridt og nogle gange 10 skridt, men denne gang vil de rent faktisk stå og kigge på en grøn væg nogle steder og andre steder på en sort væg, men det håber vi vil gøre, at der kommer en friskhed i spillet og en bevidsthed om, at vi lige nu i dette øjeblik er på dette specielle sted med disse mennesker. I bedste fald kan den lille usikkerhed og forskellighed fra sted til sted gøre, at der bliver større nærvær i forestillingen.



Model af scenografien

AT BENYTTE SCENOGRAFI OG KOSTUMER FRA TO FORSKELLIGE TIDSEPOKER

Kostumerne, som er store historiske kostumer, fylder ret meget, men dem ændrer vi ikke på, når forestillingen skal på turné. Det bliver til gengæld spændende at se, hvordan de kostumer har det med de moderne møbler, som jo alle sammen er tilpasset vores moderne tøj. Hvis en stor kjole skal sætte sig ned i en ganske almindelig kontorstol vil det i sig selv være et mærkeligt møde. Det, vi arbejder på lige nu, - på dette tidlige stadium i prøveforløbet – er at finde ud af, hvordan skuespillernes kropssprog skal være. Der er nemlig to stile i forestillingen: Den klassiske, som vi understreger i kostumerne og det moderne, som vi har i scenografien. Spørgsmålet er så: Hvor ligger kropssproget? Lægger det sig op ad kostumerne eller lægger det sig op ad scenografien? Det er en spændende undersøgelse. Forestillingen kommer til at køre simultant i to spor. Vi er jo som tilskuere vant til at tænke i flere spor hele tiden alligevel, og hvis man havde valgt en helt klassisk opsætning både i scenografi, kostumer og tekst, havde publikum alligevel siddet med et moderne spor inde i hovedet. Og hvis man havde valgt det helt moderne spor og også havde moderniseret både tekst og kostumer, ville man alligevel have siddet med det klassiske spor i hovedet, fordi man jo ved, at teksten er fra 1700 og hvidkål, ikke?

Vi har valgt at begge universer er der parallelt og tydeligt på samme tid.

BRUGEN AF FARVER I FIGAROS BRYLLUP

Selvom kostumerne er klassiske 1700-talskostumer, har vi valgt at skrue helt op for farvevolumenen. Vi har som gulv en grøn dansevinyl, som er grundfarven. Den har lidt samme farve som et billardbord eller en frisk græsplæne, en fodboldbane. Man får nogle associationer, som passer på "Figaros bryllup": Noget med sport og konkurrence, hele det her med at den ene bold skubber til den anden bold, og at man skal præstere noget i en eller andet fysisk forstand. Men det er også en meget markant farve, og det kræver, at kostumerne er oppe på samme styrke. Vi har fundet et smukt stykke stof, som vi har taget farverne fra: Det er bl.a. hvinende gult, hvinende lyseblåt og en rød, som kommer til at stå i stærk kontrast til det grønne. Alle farverne er oppe på samme niveau. Det kræver så også en fysisk præcision af skuespillerne, for det er simpelthen ikke muligt at stå diskret i et hjørne i denne forestilling!! Det kræver noget af arrangementet – af den fysiske tilstedeværelse på scenen.

v.s.

■ TURBINEHALLERNE | LILLE SCENE

NATIONENS BØRN



"En fyrste, der vil opretholde enighed og loyalitet blandt sine undersåtter, må ikke tage det fortrydeligt op, hvis han bliver kaldt grusom" (Machiavelli: Fyrsten, 1513)

Vi afslutter serien af instruktørskabte forestillinger i Turbinehallerne med Tue Bierings dramatiske undersøgelse af begrebet magt. Biering har set på, hvordan man i lærebøger gennem tiden har forklaret eleverne om verdens sande tilstand. Sprog er magt, uanset om vi taler om arternes oprindelse, biologi, historie, religion, geografi, husgerning eller politik. Når sproget skifter, gør magten det også.

Tue Biering har i de seneste år stået bag en række markante forestillinger på bl.a. Kaleidoskop, Bådteatret og Cafétéatret. I sidste sæson debuterede han på Det Kongelige Teater med den anmelderroste "Casanova" og senest lavede han "Røverne" i Store Turbinehal.

Med udgangspunkt i tekstfragmenter og sceniske situationer udvikler instruktør, dramaturg, scenograf og skuespillere forestillingen sammen og ser med friske øjne på magtens mange facetter, blandt andet som vejen til at nå sine mål mod andres vilje ...

Nationens børn

Turbinehallerne | Lille scene | 11 marts - 16 april 2005

Medvirkende: Thomas Bendixen, Thomas Corneliussen, Mads Wille og Benjamin Boe Rasmussen

Iscenesættelse: Tue Biering | Scenografi: Nicolaj Spangaa