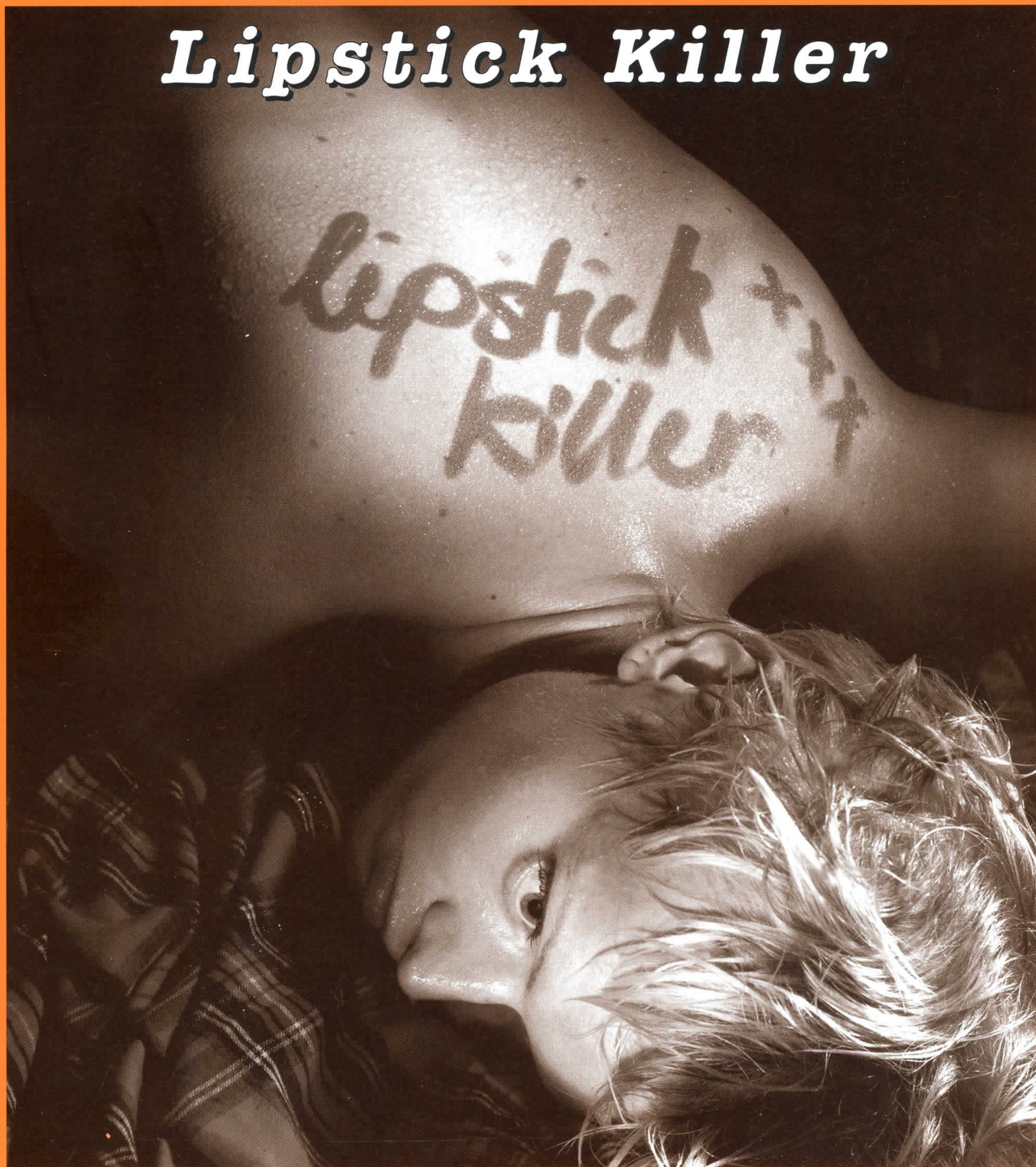


Metropole og Aarhus Teater præsenterer

Lipstick Killer



Aarhus Teater · Scala

Kanonhallen, København



Lipstick Killer

af Claus Poulsen

efter idé af Claus Poulsen, Henrik Gansgaard & Joachim Hamou

Iscenesættelse: Claus Poulsen

Scenografi: Joachim Hamou

Lysdesign: Bo Høgh Jensen

Lyddesign: Jens Ravn/Jens Wellendorph

Komponist: Love Shop

Medvirkende

Jake Johnson Henning Olesen

Paula Johnson Anne Dalsgaard

Viola Tate Sanne Ertbirk

Johnny "Bacon" Thomas Bendixen

Rotto Kristian Holm Joensen

En mand, de kalder Special Agent Dale Cooper Henrik Gansgaard

Harvey Bretton, "Stemme" Kim Leprévost

Snehvide Lotte Munk

Politibetjent Matti Bekkevold

Politibetjent/sygeplejerske Mette Kjær Glyholt

Love Shop Jens Unmack, Hilmer Hassig og Henrik Hall

Regissør:

Regissørassistent

Suffli:

Sceneansvar:

Afvikling lys/lyd:

Kostumer:

Teatermalere:

Kostumiere:

Frisør:

Rekvisitører:

Produktionsleder/Metropole:

Produktionsassistent/Metropole:

Projektleder for Vækstbuset:

Joe Otterstrøm

Mads Bo Jørgensen

Birte Haubek

Villy Kristensen,

Lars Fog & Find Mølgård

Bo Høgh Jensen

Gurli Radich

Anne-Marie Kjær

Hanne Gissel,

Mehmet Hilmi

Britta Nygaard

Viggo Bay, Steen Jonassen

Elisabeth Wedderkopp

Bozena Zajfman

Carsten Holst

Chef lys/lyd:

Teknisk chef:

Belysningsmester:

Scenemester:

Overregissør:

Markedsføringschef:

Teaterchef:

Foto fra afsluttende prøver:

Plakat og program layout:

Programredaktion:

Tryk:

Forestillingens varighed:

Jens Ravn

Jørn Walsøe

Niels Emil Larsen

Kai Johansen

Steen Boutrup

Leif Due

Palle Jul Jørgensen

Jan Jul

Smidstrup Grafisk Bureau

Elisabeth Wedderkopp,

Carsten Holst & Leif Due

C.C. Print 92 Aps

Ca. 1 time 40 minutter, uden pause

Hovedsponsor for Aarhus Teater: House of Prince

Urpremiere Aarhus Teater, Scala 31. august - 9. september 1995
Kanonhallen, København 12.-24. september 1995



Metropole

af Claus Poulsen

Metropole er et fem år gammelt teater med fast adresse på Brobjergskolen i Århus og kunstnerisk ledet af Lars Ilum og Claus Poulsen.

Metropole har bl.a. lavet forestillingerne:

- *Metropole*, 1991, på den nu ombyggede Trikotagefabrik på Dollerupvej i Århus. *Metropole* var en krimi og udspillede sig i noget, der lignede Prag 1990. Publikum blev transporteret til fabrikken i gamle busser og bevægede sig rundt i fabriksruinerne under forestillingen.
- *Metropole 2*, 1992, i Kanonhallen og på omliggende arealer i København. En gendigtning af *Metropole*, og i lighed med denne forestilling med specialkomponeret live-musik af det århusianske orkester *Atlantis Transit*.
- *City of D...*, 1993, en forestilling i samarbejde med Den Danske Filmskole og inspireret af den amerikanske forfatter Paul Austers univers. *City of D...* blev uropført i bunden af det tørlagte bassin i den 60 år gamle badeanstalt Spanien i Århus og flyttede senere til Kanonhallen, København.
- *Sonata*, 1994, en fri bearbejdning af Ingmar Bergmans filmmanuskript *Persona*. *Sonata* blev uropført i en hal i DSBs centralværksted i Århus.

Oplevelse

Vores mål med teaterproduktionerne

er at give publikum en oplevelse ud over det sædvanlige. Derfor har vi bygget forestillingerne specielt til disse utraditionelle steder. Mellem fugt drivende vægge, gigantiske kulbunker, biljagter, klørugt og dampbadsstemning har vi prøvet at tage teatermediet alvorligt, at bruge nogle af teatrets styrker: skuespillernes nærvær, at hver forestilling er unik, at vi kan arbejde i tre-dimensionelle rum.

Film

Derudover har vi forsøgt at tilføre teaterforestillingerne nogle af filmmediets styrker. På film kan man som bekendt klippe, flytte sig i tid og rum, zoome ind, bruge interessante locations, etc...

At være tilskuer til *Metropole* og *Metropole 2* var – udover den konkrete teateroplevelse – en vandring i kulisserne, som skulle danne rammen om optagelserne til en film om Europa i forvandling fra 1945 -1990.

I *City of D...* gik vi skridtet videre og lavede en egentlig 35 mm. spillefilm sammen med Den Danske Filmskole, og filmen indgik i forestillingen netop som spring i tid og sted og som zoom-effekt.

Fortælling

Endelig vil vi fortælle historier. Spændende og uforudsigelige historier. Vanskeligt tilgængelige historier kunne man mene, men så er det heller ikke

værre. Men ting er ikke altid hvad de giver sig ud for at være, og det er en meget god tanke at have i baghovedet. I det hele taget.

Med *Lipstick Killer* prøver vi noget nyt. Samarbejdet med Aarhus Teater. Det var jo fristende og nærliggende at henvende sig til Teatret, som har store ressourcer både kunstnerisk og i produktionen generelt. Og samarbejdet har fungeret meget fint.

Samtidig er det lykkedes os at få engageret et af de bedste pop-orkestre i Danmark: *Love Shop*, som har specialkomponeret musikken til *Lipstick Killer* og som spiller *live* under forestillingen.

Vi holder fast i filmuniverset – *Lipstick Killer* er i persongalleri, handling, lydbillede og visualitet inspireret af nutidige amerikanske film – men med en lille distancerende drejning.

Vigtigst af alt. Vi fortæller en historie. Den går ikke altid fra A til Z, og man skal ikke altid tro på ham, der fortæller den, men den er der. Det er bare om at følge med.

God fornøjelse.

Metropole er støttet af Teaterrådet og Århus kommune.



Vester Kopi

Lipstick Killer er støttet af
Århus Festuge og Vester Kopi.



David Lynch

af Henrik Gansgaard

Man har kaldt ham "America's Czar of the bizarre" og "James Stewart from Mars", og selv udnævner han i samme åndedræt Francis Bacon's forvredne menneskeskikkelser og Edward Hopper's hyperrealistiske Amerika-portrætter til sine ynglingsbilleder.

Den 49-årige amerikanske filminstruktør David Lynch er en sammensat person, og fordi han laver dybt personlige film, kommer denne sammensathed altid til udtryk i hans værker. Selv siger han i et interview med det amerikanske tidsskrift *Film Comment*: "there's a very innocent, naive quality to my life, and there's a horror and a sickness as well. It's everything".

Lynch hævder hårdnakket, at kærlighed og sex aldrig eksisterer uden vold og død. Han insisterer på at søge ned under den tilsyneladende pæne overflade, ind til menneskets natside, hvor kaos, frygt og ukontrollerede drifter huserer. Som sin skueplads vælger han ofte indbegrebet af normalitet – den idylliske amerikanske middelklasse-provinsby.

Dobbeltheden kommer visuelt tydeligst til udtryk i åbningssekvensen i

gennembrudsværket *Blue Velvet* (1986): Kameraet panorerer roligt og harmonisk rundt i Lumbertons velfriiserede villakvarter med smukke røde stokroser, toptrimmede græsplæner og nymalede hvide stakitter, inden det stopper op ved en midaldrende mand, der er i gang med at vande sin have. Pludselig falder manden om, og kameraet følger manden ned i græsset. Herefter fortsætter det langsomt ned under jordoverfladen, hvor et væld af slimede, skinnende sort-grønne biller maser rundt mellem hinanden på evig jagt efter bytte.

Sin talmæssigt begrænsede produktion til trods har Lynch – der nævner kaffe, spandevs af kaffe, som sin vigtigste kunstneriske stimulans – præsenteret os for nogle af filmhistoriens mest depraverende psykopater og sadister: Frank Booth (Dennis Hopper) i *Blue Velvet*, Bobby Peru (Willem Dafoe) i *Vilde hjertes* (1990) og fantomet Killer-Bob (Frank Silva) i *Twin Peaks* (1990-91). De repræsenterer den rendyrkede ondskab, eller som Lynch siger: "mennesker, der lever fuldkomment i deres drifters vold".

Det er dette djævelskab, som de renhjertede Lynch'ske hovedpersoner – anført af den unge ekspedient Jeffrey Beaumont fra *Blue Velvet* og hans åndelige storebror FBI Special Agent Dale Cooper fra den tematisk beslægtede men mere løsslupne TV-serie *Twin Peaks* (de spilles begge af Kyle MacLachlan), før eller senere møder på deres farefulde men uundgåelige "dannelsesrejse" ind i mørkets hjerte.

Og uundgåeligt er det. Jeffrey møder ondskaben, fordi han i sin grænseløse naivitet og umodenhed har fornægtet dens eksistens. Cooper derimod er fuldt ud bevidst om de mørke kræfter, men han har viet sit liv til at bekæmpe dem, og det er ifølge Lynch en på én gang umulig og livsfarlig mission.

I Lynch's bizarre univers er kun én ting givet: Intet er, hvad det giver sig ud for at være – eller for at citere Kæmpen Fra Det Ydre Rum, som i *Twin Peaks* ofte opsøger Cooper i dennes drømme for at assistere ham i jagten på Laura Palmers morder: "The owls are not what they seem!".

'The owls are not what they seem'

Quentin Tarantino

af Henrik Gansgaard

“I 9 ud 10 film fortæller de første 10 minutter af filmen publikum, hvilken slags film den vil blive. Og derefter er det bare sådan, at hvis filmen drejer mod venstre, så begynder publikum at dreje mod venstre, og hvis den er på vej til at dreje mod højre, så bevæger publikum sig mod højre...man ved bare, hvad der skal ske. Publikum er ikke klar over, at de véd, men de ved det!

Jeg indrømmer, at det er meget morsomt at spille op mod dette, at fuppe det spor af brødkrummer, som vi ikke engang ved, vi følger, at bruge et publikums egne ubevidst forudfattede meninger mod publikum selv, sådan at det faktisk får en oplevelse, bliver involveret i filmen. Jeg er som *storyteller* meget interesseret i at lave den slags...”

Programerklæringen stammer fra den 32-årige amerikanske manuskriptforfatter og instruktør Quentin Tarantino, som med blot to film på samvittigheden – *Håndlangerne* (Reservoir Dogs, 1992) og *Pulp Fiction* (1994) allerede har markeret sig markant på filmscenen.

Tarantino har ikke – som forgæn-

gerne Scorsese, Spielberg og Coppola – erhvervet sit overrumplende kendskab til filmmediet på universiteternes velanskrevne filmskoler men derimod hjemme foran TV’et og videomaskinen! (– han var i en årrække ansat i en videoforretning i Los Angeles og havde således uhæmmet adgang til filmhistorien – både den lodige og især den mindre lodige!).

Handlingen og personerne – som regel gangstere, boksere og professionelle lejermordere – er i Tarantino’s mediebevindte film er ved første øjenkast ikke til at skelne fra fortærskede genreklichéer. Men sådan bliver det ikke ved.

I *Håndlangernes* åbningsscene spiser en gruppe gangstere frokost på en *diner* inden et kup. Deres *small-talk* ender snart i en ophedet næsten socialrealistisk diskussion om drikkepenges afgørende betydning for USAs økonomisk hårdt trængte serveringspersonale.

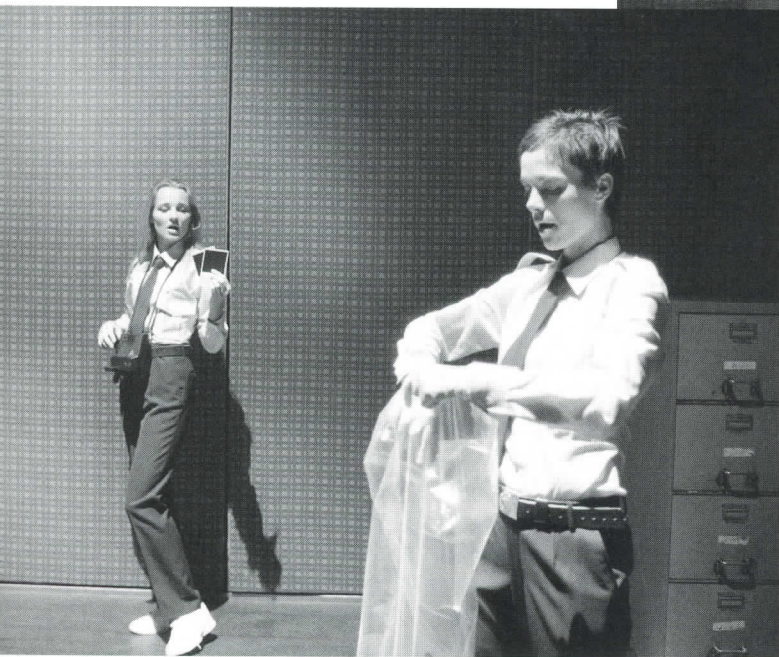
I *Pulp Fiction* møder vi de to lejermordere Vincent (John Travolta) og Jules (Samuel L. Jackson) på vej til arbejde (der i dag viser sig at bestå i likvide-

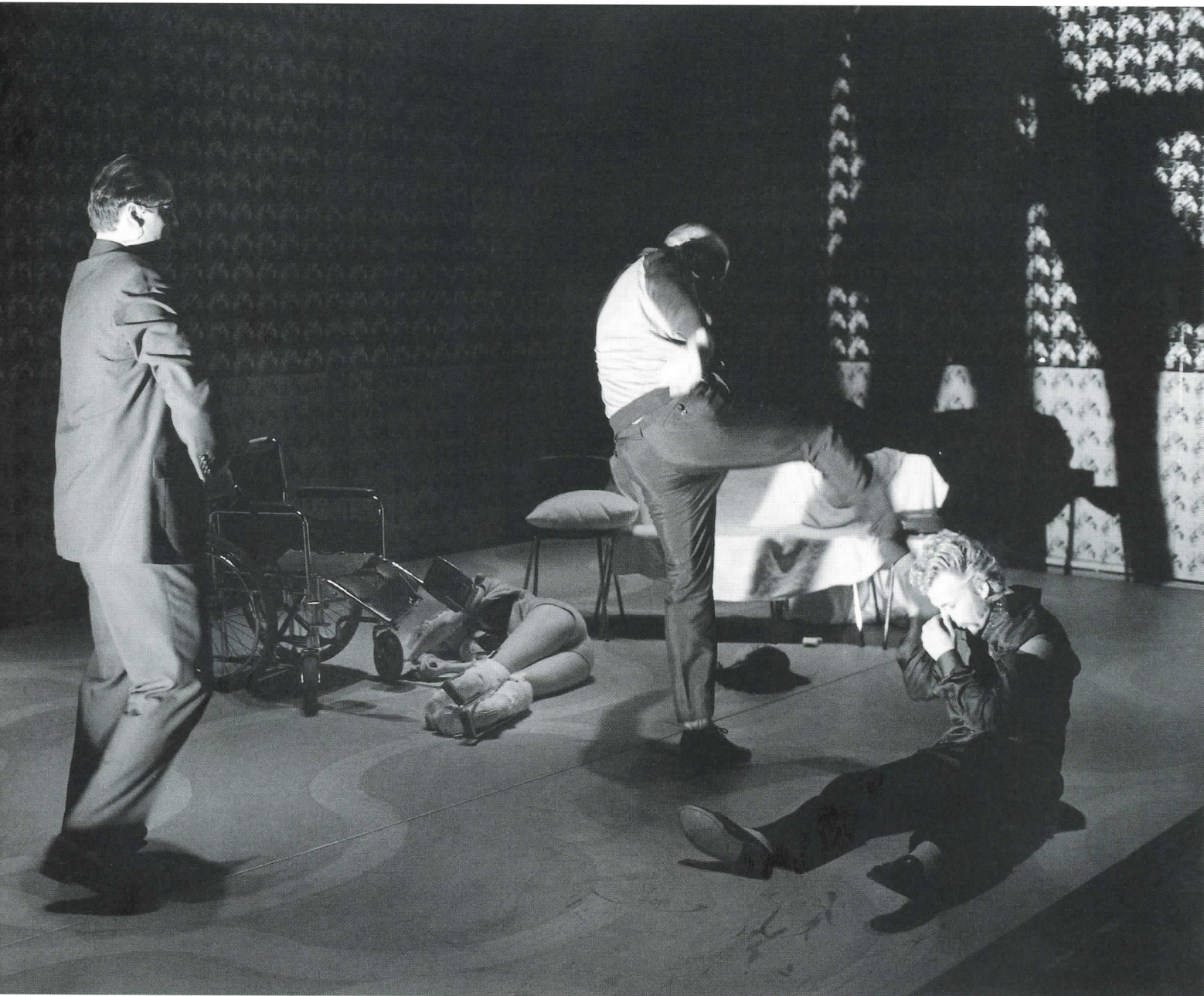
ringen af en gruppe narkohandlere). I stedet for at diskutere det forestående job småsladrer de to kolleger sig igennem vægtige emner som størrelsen på diverse burgere og fodmassage og dens eventuelle seksuelle over- og undertoner. De ligner gangstere, de er gangstere – men de *taler* ikke på den måde, som vi igennem tonsvis af film er blevet “opdraget” til at forvente, at gangstere taler.

I samme film giver vi ikke fem flade cents for det aldrende ringvrag Butch (Bruce Willis) og hans chancer for at overleve, da han ignorerer den mægtige gangsterchef Marcellus ordre om at gå i gulvet i femte omgang i sin næste kamp, og han ovenikøbet knock-outer sin modstander så hårdt, at denne dør af det. Alligevel kan Butch, efter en overrumplende udvikling i historien, køre ud af filmen som en lykkelig og velhavende mand.

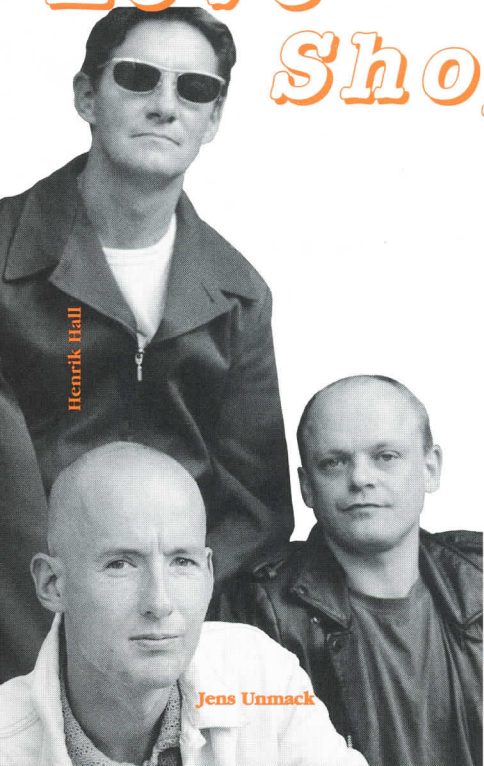
Tarantino evner at lede os ind i et tilsyneladende velkendt og forudsigeligt univers for så i næste øjeblik at punktere vore forventninger – med munter og frugtbar forvirring til følge.

Heller ikke hér er ugerne helt, hvad de giver sig ud for.





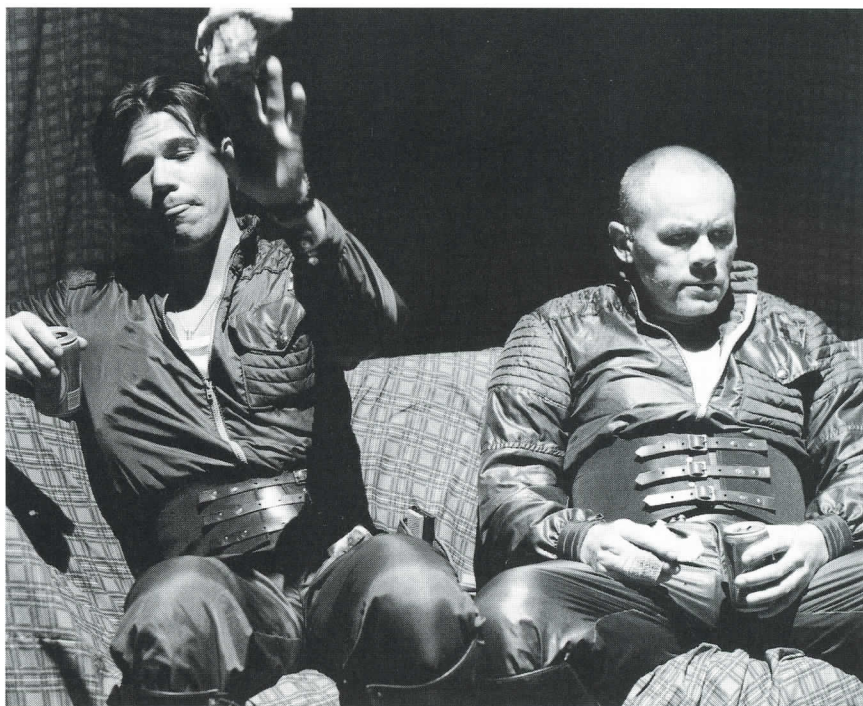
Love Shop



Henrik Hall

Jens Unmack

Hilmer Hassig



LOVE SHOP er et af Danmarks mest roste poporkestre for tiden. Allerede deres første CD mundede ud i et hav af anmelderroser.

...“Love Shop er et blidt popdrug, man snart opdager, man skal have sine daglige doser af. Der er landeplage i lortet”.

Kim Skotte, Det Fri Aktuelt

...“En på alle måder overrullende plade”

Marc Girelli, Politiken

Love Shop fik en grammy for årets popplade i 1990.

Siden er det gået slag i slag. Også den sidste CD er blevet modtaget med kys-hånd af de danske anmeldere.

“Love Shop med den små-geniale tekstforfatter Jens Unmack har leveret intet mindre end årets danske album”.
Information, 1994

1990: *Love Shop* kommer på gaden – den første CD udgivet af gruppen.

1992: *DK* kommer på gaden.

1994: *Billeder af Verden*.



Teater, tilfældigheder og Twin Peaks

Lars Erik Siegumfeldt, journalist

Overraskelsernes tid er ikke forbi. Ikke i Claus Poulsens univers. Tværtimod er det uventede en uundgåelig og nødvendig del af vores allesammens liv. Vi kan forberede og arrangere os nok så meget, men får du en tagsten i hovedet, eller møder du din drømmepige i banken, er det sket. Man kan ikke forberede sig til livet eller døden – men man kan ruste sig til tilfældet.

– Vi gør alt for at eliminere tilfældet, og det er nok en meget dårlig ide. Sådan er det også i *Lipstick Killer*, fortæller instruktør Claus Poulsen.

– Man sætter sig til rette, tæppet går, handlingen starter, man tror, man har fanget plottet. Men nej, sådan er det ikke. Snydt!

Vi spænder en forventning om dit og dat, men så drejer det sig, og tingene er ikke, som de umiddelbart ser ud. *Lipstick Killer* er ikke, som meget postmoderne kultur, en gang rod for

rodets skyld. Det er en god historie med klare pointer, mener Claus Poulsen.

Inspirationen til *Lipstick Killer* er klar. Amerikanske film. Masse mord. Twin Peaks.

Handlingen foregår i USA. Special Agent Dale Cooper. To søstre. Silkeskjorter. En, to, tre revolvere. En reklamefilm for pebermyntepastiller.

Film og musik

Den 34-årige dramaturg, skuespiller og instruktør Claus Poulsen har lavet teater siden starten af halvfemserne. Senest lavede han *City of D...* – et multimedie teaterstykke, der benyttede sig af filmmediet og rummet i den gamle badeanstalt, Spanien, i Århus midtby.

– På mange måder synes jeg, at teater er kedeligt. Der sker ikke nok. Når jeg laver teater, prøver jeg at lave det, jeg selv gerne vil se, og det er film og musik, der kører rundt i hovedet på mig. På min egen kulturelle top-tyve er der ikke mange teaterstykker, men til gengæld masser af film og musik. Når jeg så alligevel laver teater og ikke film, er det primært fordi jeg ikke ved, hvordan man gør, men også fordi teater er *live*. Det er noget unikt hver aften, og igen – alt kan ske, fortæller Claus Poulsen.

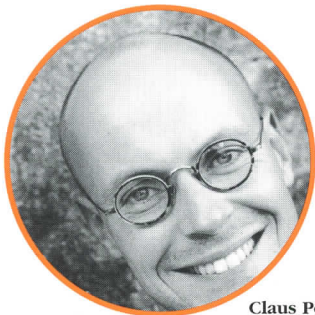
Musikken til forestillingen er lavet af det københavnske poporkester *Love Shop*. Fjorten dage før forestillingen er musikken ikke færdig.

– Men det er sådan, jeg arbejder. Jeg bilder mig selv ind, at jeg er god til at finde de rigtige folk. Hvad *Love Shop* angår, så ved jeg, at de er professionelle, laver god musik, og er tændte på ideen. Andet behøver jeg ikke at vide. De skal nok lave det helt rigtige, siger Claus Poulsen.

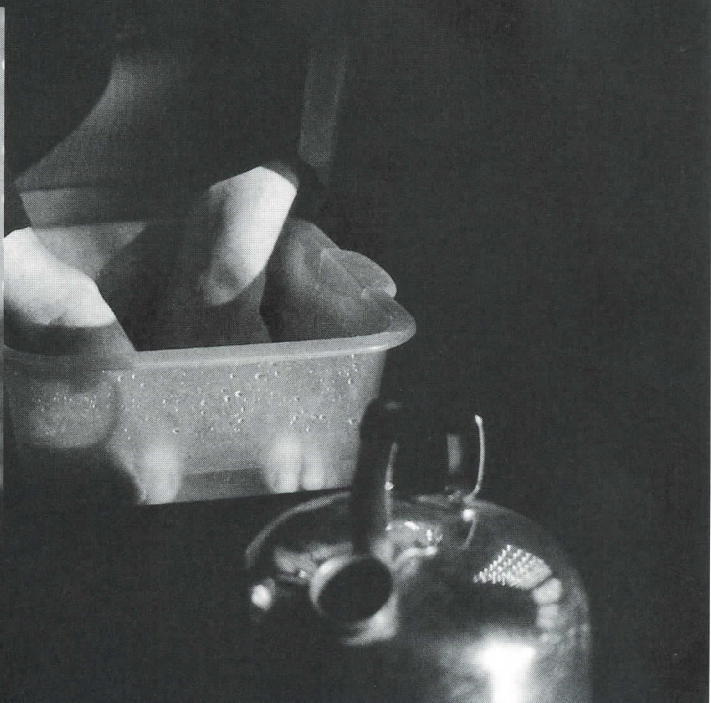
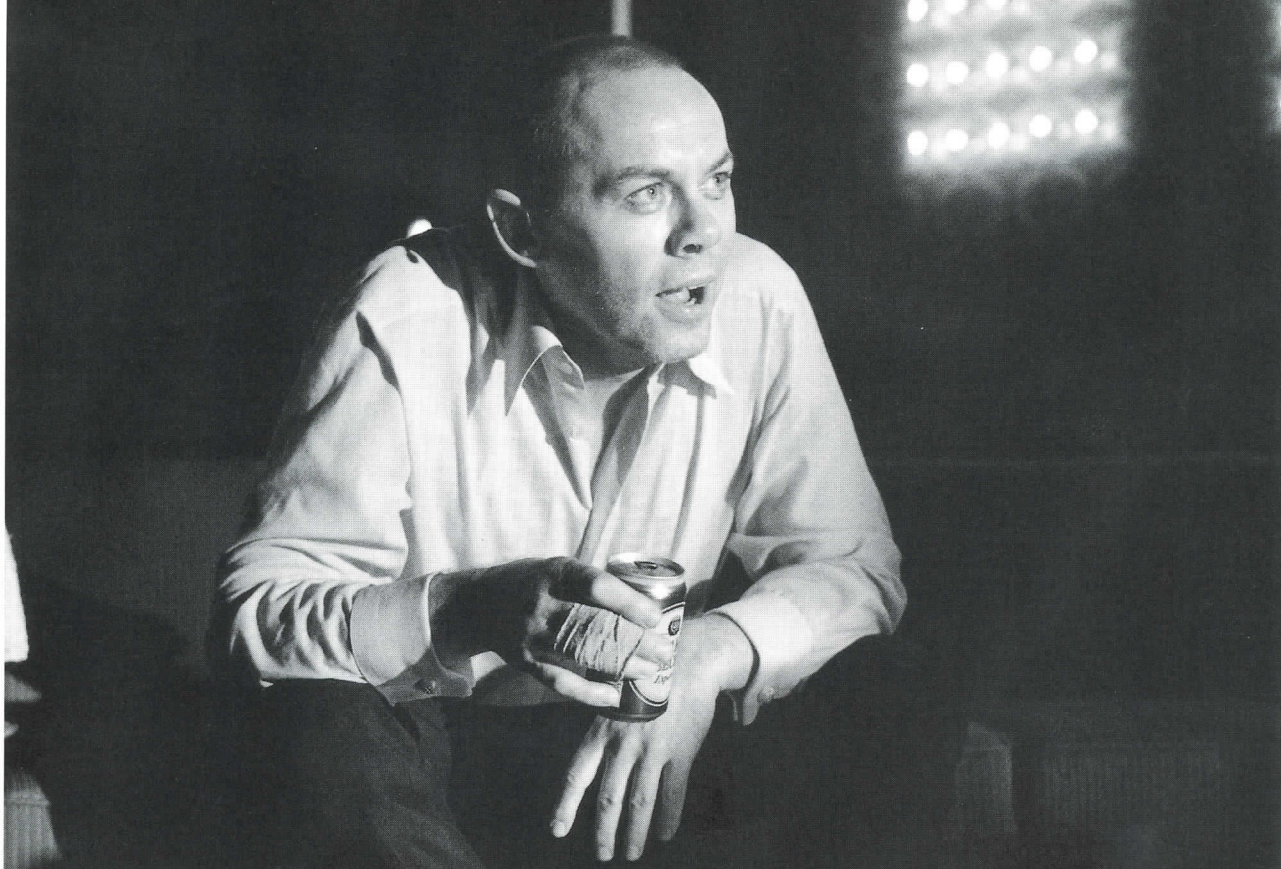
Ingen klassiker

Lipstick Killer opføres tretten gange på Aarhus Teater og skal derefter spille tolv forestillinger i Kanonhallen i København. Claus Poulsen har ingen illusioner om at lave et teaterstykke, der går over i historien som en udødelig klassiker.

– *Lipstick Killer* kan ikke holde mere end et år. Jeg er jo ikke nogen Bertold Brecht eller Tjekhov. På mange måder er jeg meget blufærdig. De store følelsesudbrud keder mig – med mindre, der virkelig er substans i dem. Jeg ved ikke, hvor mange sandheder jeg kan fyre af; for mig er det at lave teater en nu-og-her oplevelse. Jeg er nødt til at bilde mig ind, at jeg kan give folk en oplevelse, fortæller Claus Poulsen.



Claus Poulsen



Det er en fællesnævner for megen såkaldt postmoderne kunst, at den interesserer sig for overskridelsen mellem masse- og fin-kultur. Det sker i et opgør med den højmoderne kunst, der gerne ser sig selv som svært tilgængelig, som en udfordring for de få, der forstår avantgardens bestræbelser. I stedet står en uræd og vellystig svælg i blandformer. Aftenens forestilling er udtryk for en sådan strategi. Lad de følgende betragtninger stå som udtryk for nogle tanker, der sættes igang af en sådan teaterstrategi.

Forestillingen betjener sig – blandt meget andet – af greb hentet fra kriminal-genren og af æstetiske elementer hentet fra massemediernes verden.

Krimien

- “Du må ikke ihjelslå.”
- “hvorfor ikke?”

Ethvert forsøg på at svare på dette fundamentale spørgsmål vil tegne et billede af det tankemæssige korset, som holder vort liv sammen. Det er i dag blevet en banalitet at konstatere, at der ikke længere gives noget fælles og alment accepteret svar på dette spørgsmål. Vi kan ikke nøjes med en henvisning til, at det står i Biblen.

Det er langt mindre banalt at undersøge, hvad vi stiller op overfor denne mangel på fælles referencer, og hvordan vi personligt værdisætter livet. Hvad betyder det for måden vi orienterer os i verden på? Kunne det tænkes, at denne mangel på tvungen fælles reference afsatte nye potentialer, der er handlingsbefordrende og livsforøgende?

Under visse uigenkaldelige sygdomssituationer ville jeg være parat til at slå ihjel for at spare mine nærmeste for lidelser. Jeg er på den anden side forroliget over dyrkelsen af den irrationelle massemorder, sådan som vi møder ham på film (*Naturel Born Killers*, f.eks.) og teater (Koltés: *Roberto Zuccho*, f.eks.) De film/teaterstykker, som jeg ikke kan affærdige som gold spekulation i trends, provokerer et ubehag frem, som skyldes, at jeg tvinges til at tage stilling til, om deres skildring af det at slå ihjel er acceptabel indenfor mine private moralske koder. Kunstværket har opnået sin hensigt – at provokere mine værdier og at rokke ved det metaforiske korset, som støtter mit livsrum. I de bedste tilfælde giver værkerne mig anledning til at genoverveje min egen forståelse af ondskaben.

Det, at tage et andet liv, er en handling, der er truende for det sociale liv. En kontrakt om ikke at slå hinanden ihjel er ganske befordrende for et samfund. I krigens univers er fjenden udenfor samfundet og en trussel, der må slås ihjel. Men i hverdagen har vi ikke den samme tilladelse til at overtræde kontrakten. Alligevel sker det, og derfor belyses denne handling da også i mange forskellige sammenhænge. Den moderne genre, som mest kontant stiller spørgsmålet om drab og dets motiver, er kriminal-genren. Man kunne hævde, at den udgør et nutidigt mytologisk rum for den moralske debat. Måden, hvorpå vi konstruerer svaret på gåden om, hvem der gjorde det og hvorfor, afspejler en række centrale holdninger til livet.

Teater og massemedier

Teatret er som en af de gamle kunstformer og en “fremvisningens kunst”, på en gang beslægtet med og forskellig fra de nye massemedier: filmen, tv, video. På et år ser ialt 2,3 millioner mennesker teater i Danmark. Det er et pænt tal, men man kan jo også se det i relief af, at to gode fodboldkampe i tv trækker det samme tilskuertal. Teatret vil stadigvæk gerne være en kulturbærende faktor, omend dets påvirkningsmulighed, set i det totale samfundsbillede, er blevet mere beskeden. Men hvordan skal teatret være nutidigt? Nogen (f.eks. den polske teatermand Jerzy Grotowski) vil hævde, at det skal teatret ved minimalistisk at insistere på sin egenart – skuespilleren i det nøgne rum. Ingen tværæstetiske blandformer til den herre.

Når teatret, som i aftenens forestilling, betjener sig af krimigenren og af filmiske træk i dramaturgien, så hænger det sammen med en tro på, at teatret for at kunne nå tidsånden, ikke må lide af berøringsangst. Teatret må turde blande sig med andre medier for derigennem at vinde udsagnskraft og aktualitet. Hvad enten det drejer sig om form eller indholdsmæssige inspirationer.

Engang var filmen affotograferet teater. I dag er teatret i fuld gang med at “oversætte” og indoptage filmiske greb og teknikker i sit formsprog. Det gælder lige fra følgespotten, der illuderer “nærbillede” på scenen, over arbejdet med transportable mikrofoner, der gør det muligt at styre lydsiden af teater-

forestillingen som et separat æstetisk element, til de dramaturgiske principper for, hvordan der fortælles på scenen – i stadig kortere sekvenser og med hektiske klippertyper. Ved at overtage sådanne filmiske træk spiller teatret sig et sæt nye og nutidiggørende redskaber i hænde.

Det moralske teater

Med den stadige, lindt flydende strøm af "infotainment" i massemedierne øges den almindelige tilskuers informationsmængde betragteligt. Min viden om verden omkring mig kan, hvis jeg vil det, blive nok så omfattende. Men denne informationsstrøm sætter også en modkraft i bevægelse: Vi har behov for at beskytte os mod al den vold og elendighed i verden, vi præsenteres for. Vi har alle vore egne mønstre for, hvordan vi ex-formerer, dvs., smider information væk. Disse mønstre er en del af vor personlighedsstruktur, som hjælper os med at klare den ekstra belastning, det er at leve i tider, hvor den fælles konsensus om centrale værdier er forsvundet. Det kræver en ekstraordinær psykisk indsats at vide, at man må oprette sin egen værdiskala, der til og med konstant er under revision, under indtryk af alt det, der sker omkring os.

I denne situation kan teatret hjælpe os med at opfinde scenarier, hvori det bliver muligt at afprøve svar på centrale spørgsmål i livet. I den forstand møder vi i dag en masse "moralsk" teater. Teater, der giver os en mulighed for at undersøge, hvor og hvordan vore moralske grænser skal etableres. Hvad kan vi tolerere?

Det, der kan tage sig meget amoralsk ud i f.eks. film, der dyrker en æstetisering af volden – anskuet ud fra denne vinkel – er faktisk overordentlig moralske foranstaltninger. Det, hvad enten det er kunstværker, der giver os en chance for at afprøve vore egne grænser i forhold til sammenblandingen af sex og død, sådan som trenden var for et par år siden, eller som nu med grænsen mellem vold og skønhed som tema.

Teatrets nye fortælling

Uden at lyde alt for nedstøvet kan man vel hævde, at denne cocktail af temaer ikke er af nyeste dato. De dør som fluer hos Shakespeare, og Aischylos og Sofokles udsætter os for nok så heftige sager om mødre, der dræber deres egne børn, og sønner, der elsker med deres mødre. Det vil dog være en upræcis iagttagelse, hvis man blot ledte efter ligheder på dette niveau. For mig er det afgørende, at vi idag nok stiller os de samme spørgsmål om moralske grænser, men at de svar, vi tidligere kunne stille os tilfredse med, ikke længere er fyldestgørende.

Det "nye" er altså ikke, at teatret stiller moralske spørgsmål op for os, som tvinger os til at afsøge vore egne moralske græsgange. *Det nye er, at det svar, der altid allerede ligger i at stille et spørgsmål, synes at være nok så radikalt forandret.*

Når Ibsen i *Vildanden* undersøger Hedvigs selvmord, sker det på en sådan måde, at vi i teksten får klare bud på, hvilke svar der interesserer

Ibsen. *Vildanden* kan læses som en sørgesang over den fraværende fader, et opgør med faderautoriteten. Gregers Werle, der gerne vil tage livsløgnen fra mennesker, har ikke selv afsløret sin egen inderste livsløgn (sit eget manglende fader-opgør) og kommer derfor til inddirekte at volde Hedvigs selvmord, godt hjulpet af hendes egen faders, Hjalmars, enestående idioti.

Den forestilling I ser i aften, stiller spørgsmål, men den er meget omhyggelig med at undgå at give samme autoritative svar-rammer som Ibsen ville have gjort. Hvorfor slår vi andre mennesker ihjel? Forestillingen privilliger ikke noget bestemt svarmønster. Ibsens psykologiske svar er forståelige. De reducerer det uforståelige selvmord til mere forståelige årsager. Det ukendte gøres kendt. Ved ikke at ville pege på én bestemt årsagskæde, ved at ironisere og understrege tilfældets magt, gør forestillingen op med enkle og beroligende positioner, hvor man enten hævder, at det er strukturerne i vort liv, der skaber vore handlinger – vi gør det, vi er "programmeret" til – eller hævder, at det er summen af vore handlinger, der skaber strukturerne. Vi kan ikke afklarede læne os op af den ene eller den anden af disse positioner. Vi må forlige os med det tragiske i, at det moderne samfund har sat os i en position, hvor vi som individer ved, at vi konstant pendler mellem det at være strukturerens forlængelser og det at føle, at vi selv med vore handlinger skaber strukturerne – alt sammen uden nogen som helst fast garanti for, at vi er på rette vej. Det er også en gyser!

