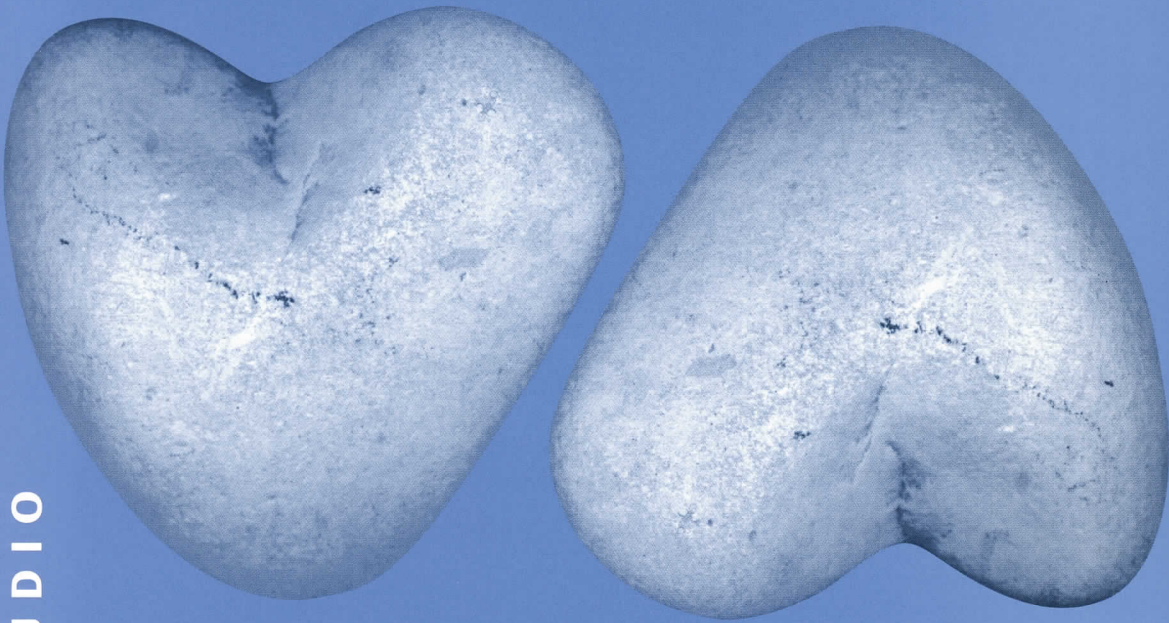


AARHUS TEATER · STUDIO

kærtegn



DANMARKSPREMIERE 1. MAJ 1997



Yngre mand & yngre kvinde

“Forhold er svære at beskrive. Hvem kan være sikker på, at det som man selv opfatter som et harmonisk forhold, ikke er et helvede for den anden”. SERGI BELBEL, 1994

kærtegn

af Sergi Belbel

MEDVIRKENDE

Yngre mand Martin Ringsmose

Yngre kvinde Rie Nørgaard

Moden kvinde Merete Voldstedlund

Ældre kvinde Karen Wegener

Ældre mand Ole Wegener

Dreng Caspar Phillipson

Mand Kim Veisgaard

Ung kvinde Dorte Hansen Carlsen

Moden mand Jens Pedersen

Ung mand Mads M. Nielsen

Kvinde Merete Hegner

Isenesættelse: Asger Bonfils

Scenografi: Kristian Vang Rasmussen

Oversættelse: Per Aage Brandt

Lysdesign: Jens Holm Larsen

Musikkonsulent: Erling D. Bjerno

Danmarkspremiere: 1. maj 1997

Forestillingens varighed:

ca. 1 time og 40 min.

Der er ingen pause i forestillingen

sponsorer for Aarhus Teater


House of
PRINCE
AKTIESELSKAB


Martin


CERES


MORGENAVISEN
Jyllands-Posten

- Forestillingsleder: Claus Mydtskov
- Suffli: Anette Walsøe
- Stagefight: Hother Bøndorff
- Afvikling lys/lyd:
Jens Holm Larsen/Jesper Ahnfeldt-Møllerup
- Teatermaler: Anne-Marie Kjær
- Kostumiere: Hanne Gissel, Mehmet Hilmi
- Kostumeassistent: Kirsten Thomsen
- Frisør: Britta Nygaard
- Rekvisitører: Viggo Bay, Steen Jonassen

- Chef lyd/lys: Jens Ravn
- Cheflydsdesigner: Niels Emil Larsen
- Scenemester: Kai Johansen
- Overregissør: Steen Boutrup
- Teknisk chef: Jørn Walsøe
- Dramaturg: Janicke Branth
- Markedsføringschef: Leif Due
- Teaterchef: Palle Jul Jørgensen

- Originaltitel: Carícies
- Teaterforlag: SCALA
- Urværemiere: Teatro Romea, Barcelona 1992
- Foto fra afsluttende prøver: Jan Jul
- Plakat & program-layout:
Smidstrup Grafisk Bureau
- Programredaktion: Janicke Branth & Leif Due



Yngre mand & yngre kvinde

“Forhold er svære at beskrive. Hvem kan være sikker på, at det som man selv opfatter som et harmonisk forhold, ikke er et helvede for den anden”. SERGI BELBEL, 1994



Yngre kvinde & moden kvinde



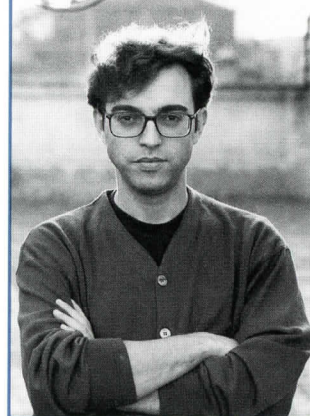
Moden kvinde & ældre kvinde

Sergi Belbel Kærtegn

Fra programmet til "Caricias" trykt i forbindelse med opførelsen i Madrid 1994, prod. NTE: Nuevas Tendencias Escénicas, Centro Nacional.

Jeg erindrer, at jeg en søvnløs nat af den slags, hvor man føler, at ens hoved er ved at eksplodere, uden at man ved hvorfor, skrev en lille "morsom" scene, uden anden hensigt end den at vente eller kalde på sønnen; det var en dialog, eller rettere en ret absurd diskussion mellem et ungt par, der uden nogen indlysende grund (ligesom min søvnløshed) endte i et hårdt slagsmål. Om morgenen (da scenen først var skrevet, lykkedes det mig at falde i søvn, sove roligt og drømme behageligt) læste jeg den og var slet ikke ked af at have skrevet den, tværtimod overraskede den mig; jeg tænkte, at jeg måtte skrive videre og få en hel tekst ud af denne scene. I nogle dage havde jeg forsøgt at skrive en "frygtelig" scene (som i begyndelsen intet havde at gøre med den foregående) mellem en halvgal mor og hendes forbitrede, forstødte datter, der mødtes om natten i en trist og øde, dunkel park i en by. Denne scene voldte mig rigtig meget hovedbrud (i modsætning til det unge pars skænderi ville dialogen mellem mor og datter ikke folde sig ud): jeg så parken (bænken) for mig, jeg så moderen, jeg så datteren, men jeg kunne ikke høre dem, ikke et eneste ord hørte jeg af det, jeg så dem sige til hinanden, det var, som om de havde et eget liv, mens jeg kun kunne se dem inde fra en bygning, der fjernede lyden, som bag et tykt lag glas. Jeg besluttede at prøve lykken og, for

at få dialogen mellem dem frem, benytte stilistiske metoder og formelle sproglige spil, der endelig gjorde det muligt for mig at få nogle sætninger på papiret. Jeg havde altså nu to uforbundne scener, i forskellig stil, hver med sit selvstændige indhold og skrevet med udgangspunkt i meget forskellige problemstillinger, energier og holdninger. Og jeg spurgte mig selv: Hvilken forbindelse er der mellem dem? I løbet af en uge skrev jeg dem igennem, genlæste og rettede dem... Jeg fandt overhovedet ingen fælles træk mellem de to scener. Jeg læste den første for min kone efter at have udbrudt: Nu skal du høre en urkomisk scene, jeg har skrevet! Da jeg var færdig med oplæsningen (ikke det mindste lille smil havde vist sig på hendes læber), erklærede hun: "Overhovedet ikke komisk", det, jeg havde skrevet, var bare "forfærdeligt", og det havde slet ikke moret hende... Jeg var forvirret; hvad jeg troede, jeg havde skrevet, og hvad der fremgik af teksten, var åbenbart også to forskellige ting. Et par dage senere læste jeg begge scener for Josep Maria Benet y Jornet, min lærer og ven, for at høre hans oprigtige mening (om det var umagen værd at gå videre ad denne vej, eller jeg hellere skulle give op og tage fat på noget andet), og han sagde: Jamen har du da slet ikke lagt mærke til, at kvinden i den første scene og datteren i den anden er én og samme person?



– Nå, er hun det?, svarede jeg. Og pludselig gik det op for mig: jeg behøvede blot at

skrive en tredje scene med denne halvgale mor og en anden person, og derefter en fjerde med denne anden, osv. osv., indtil jeg havde fuldført... en art ringdans. Jeg havde uforsætligt genoptaget eller lånt en struktur kendt fra Schnitzler¹, og den var mig til stor hjælp ved udviklingen af disse elleve små byhistorier, der til sidst skulle få titlen *Kærtegn*. At de to første netop var i forskellig stil, tillod mig at gå fra scene til scene med en vis frihed, og tonen i hele forløbet var formentlig den, jeg havde angivet med den mærkelige atmosfære i denne ensomme park, hvor jeg havde anbragt moderen og datteren. Resten var forholdsvis enkelt: familierelationer og følelser udsprunget af manglende kærlighed, brud og forgæves forsøg på at opnå nærhed; mor-datter, morsøn, far-datter, far-søn, parforhold, heteroseksuelle og homoseksuelle par, osv. En heterogen gennemgang af forhold i en by, som uden at være udtrykkeligt allestedsnærværende alligevel, uudsagt, måtte blive den egentlige eller eneste hovedperson. En hvilkensomhelst by.

¹ Arthur Schnitzler (Wien, 1862-1931), henvisning til *Reigen*, 1900. o.a.



Ældre mand & ældre kvinde



Dreng

“Personerne i *Kærtegn* bruger ordene og sætningerne som et magtmiddel; ordet er – som det er blevet sagt så ofte i den senere tid – et våben, hvormed vi beskytter os overfor virkeligheden, fingerer, afleder, truer, forfører, hypnotiserer eller angriber. For ordene er et tilflugtssted for det usikre og desillusionerede menneske – det sidste våben, som er i stand til at skabe en illusion om magt over tilværelsen og også over os selv. Måske det sidste våben. Derfor er talen så dybt aggressiv i *Kærtegn* og samtidig – ligesom i livet – så fuld af usikkerhed, forvirring, tavshed, indskud, udeladelser og gentagelser”.

CARLES BATLLE, 1993

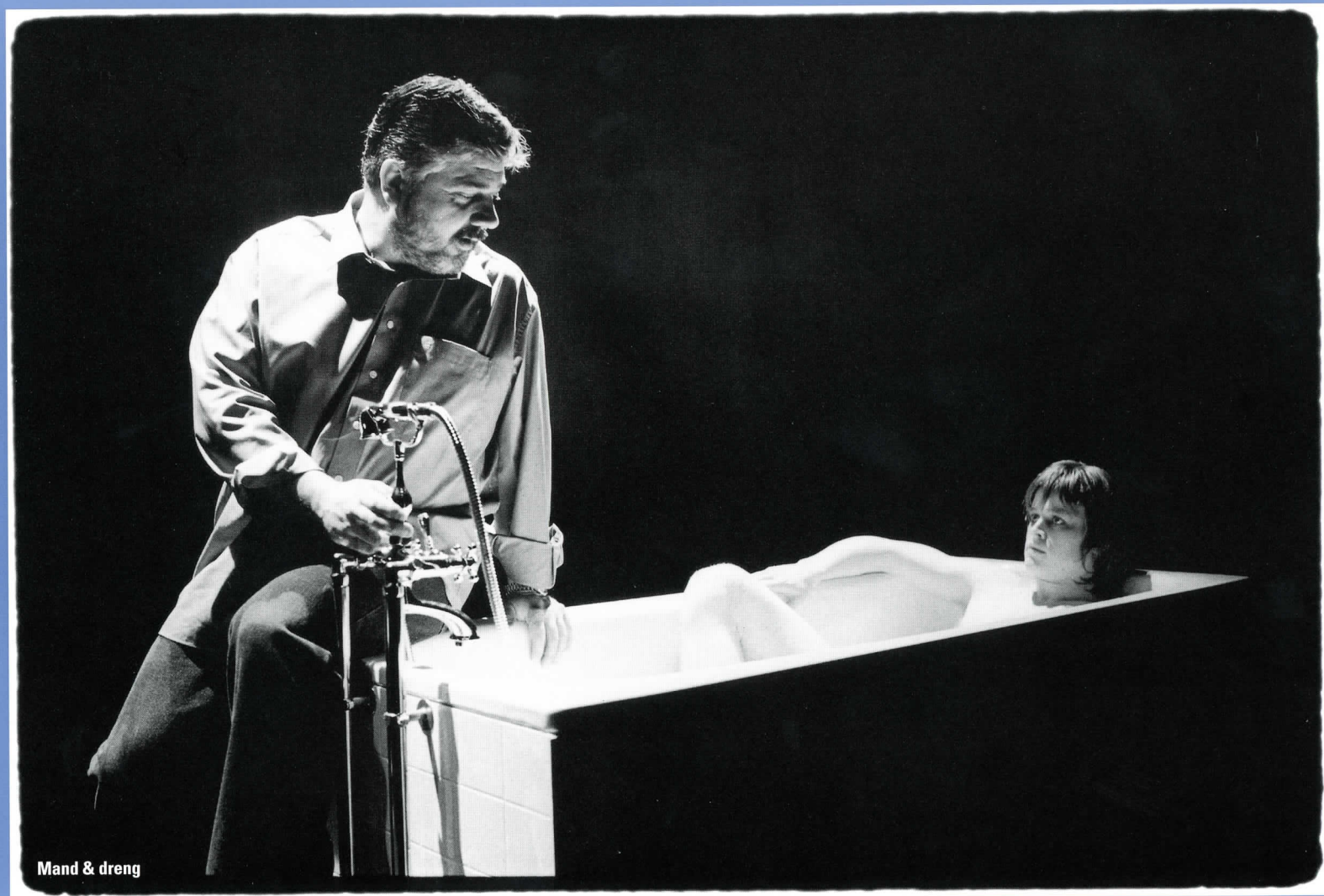
“Der er et forhold mellem vold og sprog i det hele taget, som vi ikke må overse: Det sker hver gang, vi henvender os med sprog til andre mennesker, for at opfordre dem til noget – eller til at lade være med noget ... Sproget er fuld af trusler.

Og når den anden overser vores trusler, er vores selvtillid i fare. Derfor realiserer man det, man har truet med, og så bliver det slagsmål. Sproget er en tikkende bombe under os hele tiden, fordi vi bruger det til at styre hinanden med”.

PER AAGE BRANDT, 1997



Dreng & ældre mand



Mand & dreng



Mand & ung kvinde



Moden mand & ung kvinde

“Hvad er det De håber at få ud af mig? Enhver bevægelse, som jeg tror vil blive til et slag, udmunder i en slags kærtegn. Det er foruroligende at blive kærtegnet, når man burde blive slået. De bliver i det mindste nødt til at vise Deres mistænksomhed, hvis De vil have jeg skal blive”.

BERNARD-MARIE KOLLTÉS: *I bomuldsmarkernes ensomhed.*

Om Sergi Belbel

Af Per Aage Brandt

Han er født 1963 i Terrassa, ikke langt fra Barcelona, hvor han bor i dag. Han blev magister i fransk og romansk filologi i 1986 ved et af universiteterne i Barcelona; siden 1988 har han undervist i dramaturgi og dramatisk litteratur ved Barcelonas Teaterinstitut. Hans første stykke, *A.G./V. W. Kaleidoskoper og fyrtårne af i dag*, 1985, byggede på tekster af André Gide og Virginia Woolf; det indbragte ham hans første pris, Premio del Marqués de Bradomín (1986). Siden har han modtaget hele ni priser, den sidste endda Kulturministeriets Premio Nacional de Literatura Dramática (1996), for stykket *At dø*, 1994. I skrivende stund har han seksten stykker bag sig, det sidste: *Jeg er grim*, fra 1997. Han arbejdede faktisk endnu på det sammen med dramaturgen Jordi Sánchez, den dag jeg besøgte ham i hans hovedkvarter – en lejlighed indrettet som teaterlaboratorium og arkiv, midt i det skønne oktagonale Barcelona – i februar i år. Ni af stykkerne har han selv instrueret. Desuden har han instrueret mange andre skuespil klassiske og moderne, fra Shakespeare, Molière og Goldoni til Georges Perec, Samuel Beckett og katalaneren Josep M. Benet y Jornet. Han har – filologien forpligter – selv oversat Racine (*Phèdre*), Goldoni (*La Locandiera*), Molière (*L'avare*), Beckett (*Pas*), Perec (*L'augmentation*), tre stykker af Bernard-Marie Koltès og to af Heiner Müller. I hans stykke *Elsa Schneider* (1987) er i øvrigt indbygget en bearbejdelse af Arthur Schnitzlers novelle *Fraülein Else*. Endelig har han for det katalanske fjensyn skrevet drejebog til to feuilletoner – såkaldte "tele-romaner" – *Familiehemmeligheder*, 1995, og *Vinter*, 1996-97.

Den spanske teaterkritiker Maria-José Ragué-Arias udgav i 1996 en samlet fremstilling af det aktuelle span-

ske teater på tærsklen til årtusindskiftet og siden Francos død i 1975, og her fejres Sergi Belbel afslutningsvis med et helt kapitel som den første i en generation – den sidstfødte til dato – som han stadig er fortrøp for, selv om han også er dens intellektuelle, omend endnu ikke-så-grå, eminence.

Det ovenstående giver også et indtryk af Belbels teater-æstetik. Hans såkaldte *minimalisme*: den undertiden til benet skrabede dialog og den episodiske intrige, som gør personerne meget lidt "psykiske" og handlingsgangen meget lidt "historisk", men som overlader subjekterne til deres elementære forhold til hinanden (kønnet, generationerne, grusomheden og ømheden) og til eksistensen (livet, der går, og døden, der kommer) og handlingen til tidens fatalitet (noget sker, eller sker ikke, mens noget andet sker) – er sammensat af en formalistisk inspiration i kompositionen og en dertil hørende dyb interesse for enkle og uløselige – så at sige mikro-tragiske – omstændigheder ved menneskers følelsesliv; det er en art humanistisk formalisme, der antager disse minimale udtryksformer.

Den elementære lydhørhed over for den måde, hvorpå tiden rammer livet hos hver enkelt, skærpes ligefrem af den formelle arbejdsmåde, fordi den renser forløbene for buldrende "store historier", som de små mennesker ellers ville være funktionærer i og bærere af: nu er de blot bærere af sig selv, midt i den indifferente storby med dens tilfældige møder, hvor sandhederne bliver sagt eller tiet om, alt efter smertens størrelse og omgangsformernes regler.

Belbels stykker er skrøbelige, for så vidt deres musik helt eller overvejende afhænger af spillemåden: hvor-

dan spiller man med tungen så lige i munden, at passion og konstruktion går lige op, – så at *nærværets* regler og metrik hverken vejer mere eller mindre end *fraværet*, de bortvendte dybder, som personer – med eller uden navne – altid må rumme?

Måske ved at genkende den samme æstetiske konflikt i hverdagslivet og dets "små historier", hvori enhver igen og igen møder sin egen lille (etiske) magt og afmagt. Måske ved at lytte til og betragte det *intime livs* faktiske ejendommeligheder, som de reelt opleves, når de ikke straks pakkes ind i forestillinger om denne forudsatte "Større Historiske Sammenhæng". Vi har jo ellers været lidt for vant til at tro på, at fra verdenshistorien til mit kærlighedsliv skulle en dialektisk ånd svæve som en usynlig skyttel, der vævede en overordnet Historisk Menings islæt ind i mit lille liv...

Uden en sådan stor Historisk horisont står selve *intimiteten* med ét frem, som den basalt opleves: i sin råhed og ømhed, sin nøgne ubestemthed og smertefulde *uafgørlighed* – hvem har ret, når alle historiens dommere tier, og vi skændes og krænker og mishandler hinanden og gør ting, som måske er at ødelægge, måske, hvem ved, at kærtogne?

Det er patetisk at sige, at det er Strindberg'sk synd for menneskene; en sådan afgørelse er sentimental og kan kun træffes på skråt. Mennesker besidder altid både afmagt og magt, i hvert fald i et mindstemål, der gør os ansvarlige over for hinanden. Det er menneskeligt at bære både den lille afmagt og den lille magt med et vist, skønt ofte svigtende, kvantum *mod* til at møde det kvantum *absurditet*, som kærligheden, kønnet, sproget, byen osv. påfører os. I livet er der ingen hovedper-

(fortsættes)



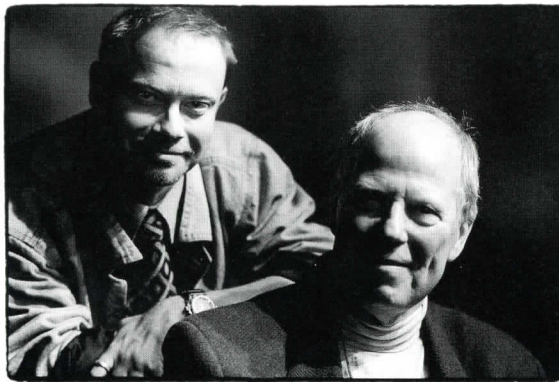
Moden mand & ung mand

(fortsat)

soner; det er både det smukke og det absurde ved det; det komiske, for så vidt. Der er ingen væver og ingen skyttel, trådene mødes og skilles uden at danne det verdenshistoriske tæppe, vore patetiske forfædre undertiden tørrede fødder i. Vi går omkring med tråde og løse ender slæbende efter os, som Michel Serres engang skrev (*Naturpagten*); det er vor frihed, for ingen forhindrer os i at binde og løse dem, som vi vil, hvis vi da kan. Men intimiteten kan ikke alt; hvad den overhovedet kan, dens mulighedsfelt, er vi først lige begyndt at undersøge, nu da Den store Menings tæppe er forsvundet under vore fødder. En vis barok rationalitet driver, som en illusionsløs, men snarere barmhjertig end kynisk objektivitet, denne bevidsthed om det menneskelige, som også er drivkraften i Belbels teater.

Denne tæppeløse tilstand – som er kaldt Det Post-moderne, er måske netop teatrets moment. Det er indlysende, at teatret netop er den genre, som står tilbage på sine menneskeben, når de øvrige genrer har fået så kraftige tekniske medievinger, at de næsten *kun* kan flyve, men snart hverken stå eller gå – i nærheden af den nærhed, hvis æstetik vi nu er ved at opdage. Den mærkelige, næsten heftige opmærksomhed, som – også til Belbels udtrykte undren – nu bliver det mulige tæppeløse teater til del, og som *Kærtegn* er med til at indvarsle, er ikke tilfældig: det er det på én gang formelle og emotionelle, konstruktionens og passionens uopløselige og basale menneskeliv, der taler i et sådant teater.

Har det noget at "sige", noget "på hjerte", spørger den erfarne iagttager, som på forhånd må vide, hvad hjerter siger. Vel, har *vi* da noget at sige? Er det, der sker med os, overhovedet "noget" at sige eller vise frem? Jeg ville svare: Det er måske ikke noget *særligt*, men når det særlige har fået sit, står det – det øvrige –, som kunst egentlig handler om, tilbage.



INSTRUKTØREN

ASGER BONFILS har arbejdet med flere af skuespillets aspekter: som skuespiller siden han blev færdig på Det Kgl. Teaters elevskole i 1951, som instruktør siden debuten i 1957, som rektor ved Aarhus Teaters elevskole 1966-72 og som dramaturg ved Aarhus Teater 1981-94. Både som dramaturg og instruktør har Asger Bonfils haft en forkærlighed for den nye danske og europæiske dramatik og næse for at opspore det bedste af den. Således lavede han Howard Barker (*Kloen*, 1977), David Hare (*Når vi bliver rige*, 1980), Poliakoff (*Strawberry Fields*, 1978) og Charles Mrowitz (*Palach*), før alle andre tænkte på at spille dem. En særlig stor interesse har han haft for Edward Bond med iscenesættelser af *Frelst* (1974), *Lear* (1975), og *Krigsspil* (1986). Norén iscenesatte han også som en af de første (*En frygtelig lykke*, 1983), med Havels *Fristelse* (1988) fik vi et af dramatikernes bedste værker at se herhjemme, med *Goldbergvariationer* (1993) et af Taboris bedste, og nu får Bonfils så lejlighed til at præsentere publikum for Sergi Belbel, som ikke før har været spillet i Danmark.

SCENOGRAFEN

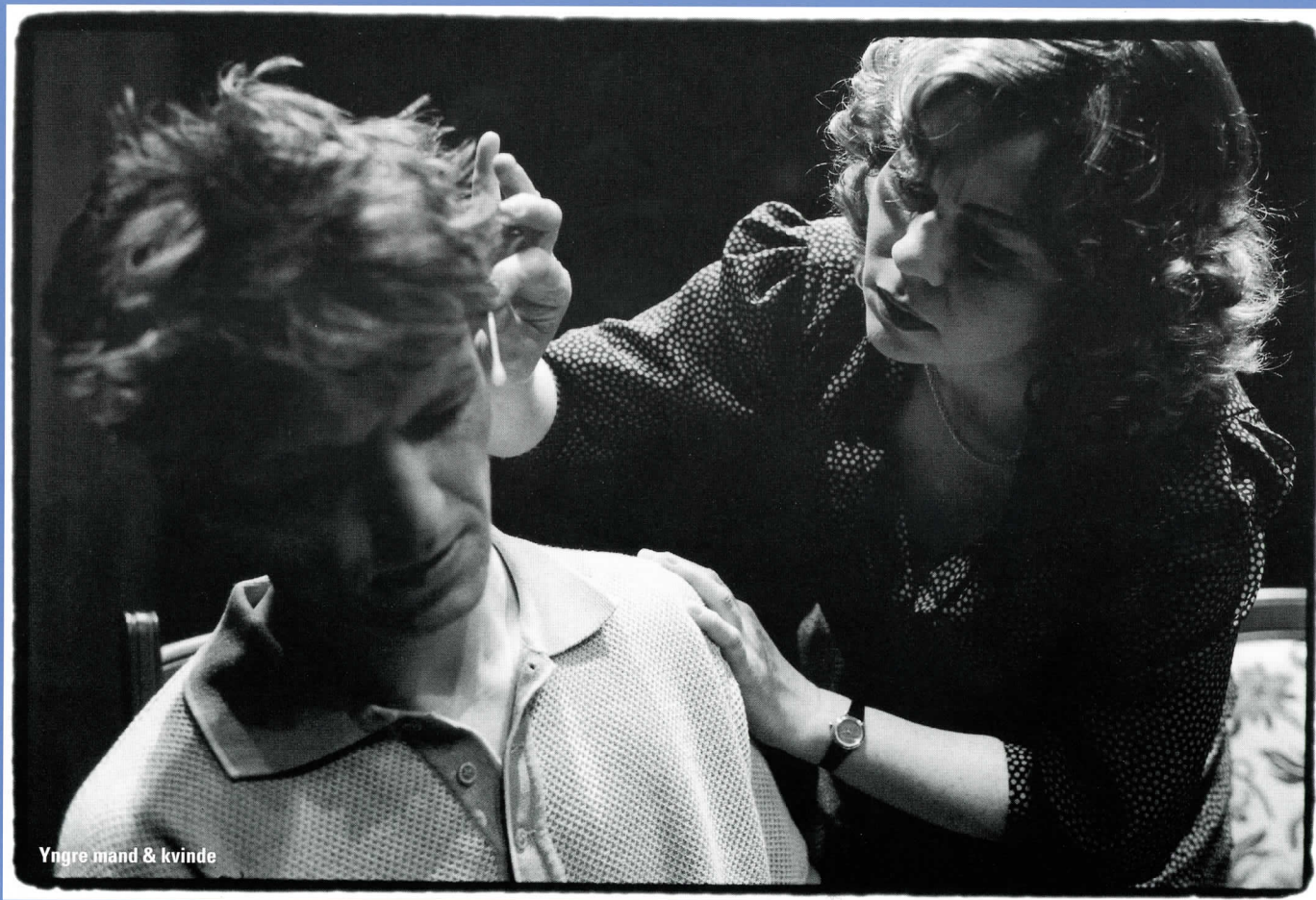
KRISTIAN VANG RASMUSSEN er uddannet ved Skolen for Brugskunst (1980) og har en BA Hons Degree i scenografi, kunst og stilhistorie fra Wimbledon School of Art, London 1983. Kristian Vang Rasmussen startede med at lave scenografi til operaer og debuterede således med *Figaros Bryllup* og *Falstaff* for English National Opera Studio. Siden har han haft opgaver ved de tre landsdelsscener og de fleste københavnske teatre. På Aarhus Teater arbejdede han første gang som scenograf med Jens Smørup Sørensens skuespil *Ordet er frit* (1992), året efter lavede han kostumer til *Richard III*. I samarbejde med Asger Bonfils har han tillige lavet scenografi til Holbergs *Jean de France* (1995) på Den Nationale Scene i Bergen. På Kaleidoskop i København har han lavet scenografi til Brechts *I Byernes Jungle*. På Betty Nansen/Edison til Kenneth Kreutzmanns danseteaterforestilling *Lullaby* (1996). Senest har Kristian Vang Rasmussen arbejdet i Århus med scenografien til Lehars operette *Greven af Luxembourg*.



Ung mand & moden mand



Ung mand & kvinde



Yngre mand & kvinde

“Jeg ville ikke have kunnet skrive dette stykke uden den sidste scene. Her virker kærtegnet faktisk som et forløsende moment mellem to fremmede mennesker. Og deri ligger det forfærdelige. Tilsyneladende finder vi det lettere at give udtryk for følelser overfor fremmede, end overfor dem, som “elsker og værdsætter os”. Hvem ved, måske er disse følelser mere uægte end alle andre, eller måske beroliger vi blot vores samvittighed over ikke at have udtrykt dem eller “vist” dem overfor de mennesker, der virkelig havde “fortjent dem”. Hvad gør det! Kærtegnet finder sted og det er det eneste, der tæller”.

SERGI BELBEL, 1994