

Astrid Sæther
Senter for Ibsen-studier, Universitetet i Oslo
astrid.sather@ibsen.uio.no

Hedda, or Aspiration Sky High



Bakgrunn

I de senere årene har vi sett flere adaptasjoner av Strindberg og Ibsens dramatikkk på kinesiske scener. IASS-konferansens sesjon om "Frøken Julie – gång på gång" inneholdt en fin oversikt ved Richard Schönström om Strindberg spilt i Kina, og Maja Stina Johanson Wang ga innblikk i hvordan regissøren William Sun¹ har satt opp *Frøken Julie* som Peking opera i 2008. Hvorfor henter kineserne fram vesterlandske dramaklassikere som Shakespeare, Strindberg og Ibsen og transformerer deres tekster inn i eldre kinesiske operaformer eller moderne ballett? Det ble pekt på interessante historiske paralleller mellom situasjonen i dagens Kina og 1870- og 1880- tallets Skandinavia slik perioden ble dramatisert gjennom Ibsen og Strindbergs verker, med deres fokus på kvinnens stilling, forholdet mellom individ og kollektiv, statens rolle med mer. Både Ibsen og Strindbergs stykker speiler direkte en klasse-, kjønns-, og økonomisk-politisk problematikk som er høyaktuell i mange asiatiske land i dag.

Jeg har også valgt å presentere en annen av William Suns oppsetninger, basert på Ibsens *Hedda Gabler* (1890). Tittelen på den kinesiske versjonen er: "Hedda – or Aspiration Sky High".² Den representerer etter min mening en av de mest spennende adaptasjoner av dramaet som med stor intensitet og suksess er blitt transponert til den kinesiske operaformen Yue opera. Produksjonen hadde premiere i 2006 i Hangzhou og er blitt vist flere steder også utenfor Kina, blant annet i Oslo ved åpningen av Ibsen-året og under Ibsen-festivalen i 2006.³ Operaversjonen er belønnet med flere priser, både for kostymer og spill. Blant annet fikk hovedrolleinnhaveren den høyeste utmerkelse i Kina det året for sitt spill. Som nevnt ble *Frøken Julie* transponert til den mest tradisjonelle operaformen, Peking opera, mens altså *Hedda Gabler* ble til Yue opera. Hva skiller disse operaformene?

Litt om Yue operaformen: Mens Peking operaen er den eldste, klassiske, mest tradisjonelle operaformen i Kina, er Yue operaen bare ca 100 år gammel og lokalisert til den sør-østlige del av landet, i området rundt Shanghai, i Zhejiang-provinsen. Den har sin opprinnelse i folkelige fortellinger og ballader, som utviklet seg til en teatersjanger med dramatisk struktur og musikk. Yue operaen kjennetegnes ved en lyrisk undertone, med sang og vakre og delikate bevegelser, og den har bevart en særlig aura som gjerne forbindes med landskap og kultur i det sørlige Kina. Til alle kinesiske operaformer knyttes bestemte konvensjoner og krav til kunstnerisk skjønnhet og estetisisme, til tradisjonisme og også til en viss grad av nasjonalisme. Dette siste er ikke kjennetegnende for Yue-sjangeren.

Sjangermessig betraktes Yue som en betydelig mer åpen og fleksibel operaform, sett i forhold til Peking operaen, Kun og Shao operaen, selv om Yue også preges av den felles stereotypi. Denne åpenheten kan også være en grunn til at regissøren William Sun foretrakk Yue framfor andre genrer. Den har bare kvinnelige aktører. Dette innebærer at regissøren må velge både å maskulinisere og feminisere skuespillerne. Hedda spilles av en utpreget feminin type, forteller Sun, mens han har valgt en "grovere" type for Assessor Bracks rolle. Ikke minst måtte rollen som Eilert Løvborg bekles av en kvinne som kunne bære stor mannlig tiltrekning.

Yue operaens åpne form kan altså tillate flere eksperimenteringer enn den strengere Peking operaformen. I 2006 ble Yue opera feiret som hundre år gammel. Dette er også blitt pekt på som grunn til valg av sjanger.



Hedda Gabler (Haida) og Assessor Brack (Master Bai).

Kunstnerne, både skuespillere, scenografer, regissører og designere har i følge regissøren Sun en personlig preferanse for denne operaformen, den er sofistikert og betraktes som den mest elegante. Den er ikke en statisk operaform. Yue har utviklet seg og er stadig i utvikling: Yue er en "open minded genre" som assimilerer nye impulser, en hybrid-liknende operaform i en større grad enn Peking operaen. Dette innebærer at den kan anvendes for stoff som ikke er utpreget nasjonalt. Yue blir også stadig forbedret, i følge Sun. Den representerer ingen statisk form, trass i en rekke formelle kjennetegn: den har et sett standard bevegelser, basert på fastsatte regler, det innebærer en stilisering som krever høyeste fysiske perfeksjon. Disse kravene kjennetegner selvsagt også de andre operaformene.

Den akkompagneres av bestemte, tradisjonelle instrumenter, men her kan det også benyttes "western instruments", sier Sun. Det er muligheter til improvisasjon i musikken. Jeg har nevnt at Yue operaen kun har en kvinne-besetning. Dette stiller bestemte krav til regi og utvelgelse. Det viktigste er likevel operaformens vektlegging av de psykologiske aspekter i verket, mener Sun. Den åpner for en psykologisk regi, for individualisering og differensiering. Dette aspektet var vesentlig og avgjørende i valg av operasjanger. Han leste *Hedda Gabler* som et psykologisk drama med historisk og sosiokulturell kontekst.

La oss se nærmere på oppsetningen, *Hedda or Sky High Aspirations*: Da jeg møtte regissøren i slutten av 1990-årene i Shanghai, spurte han meg direkte hvilket Ibsen-drama jeg ville anbefale for oppsetning der. Mitt forslag var *Hedda Gabler*, basert på den store fornyete interessen

for dette dramaet, *worldwide*. Heddas innelukkethet i seg selv og i konvensjonene, hennes mistilpassing i mannssamfunnet, hennes kjedsomhet, eksistensielle tomhet og fravær av livsoppgaver og hennes uklare begjær etter et annet liv – kunne disse elementer ved et dramatisk liv gis betydning og omsettes til en kinesisk kontekst? Hennes isolasjon, kriminelle pasjon og estetiske lengsel kunne gestaltes scenografisk på kinesisk manér, en kvinne plassert i en psykisk labyrint, ikke i ”Statsrådinne Falks villa” i Kristiania, men bak kinesiske lakkskjermer. Tante Julles ”klunke-interiør” kunne erstattes av eksotiske sceniske elementer. Regissøren som kjente stykket godt, replikerte straks at det å framstille en kvinneskikkelse som Hedda Tesman var umulig. Ingen kinesisk kvinne ville identifisere seg med Hedda, hun var eksentrisk, fjern fra virkeligheten, og ikke minst var det å begå selvmord på Heddas grunnlag ikke passende et kinesisk publikum. I det hele tatt: å fremstille scenisk et kvinnelig selvmord, ville virke krenkende. På ideologisk, ikke kunstnerisk grunn, ble mitt forslag hurtig avvist. Men etter noen måneder kom det ny informasjon om at Sun nå var i gang med å skrive en libretto sammen to kolleger, og at *Hedda Gabler* kom til å bli satt opp i Shanghai, som Yue opera.⁴

Jeg ønsker å presentere denne spesielle ”oversettingen” av Ibsens kjente dramatekst til Yue opera, med særlig henblikk på seleksjon av tekst og tolkning av nøkkelscener, med en kommentar til musikkform, scenografi, dans og kostymer. Avslutningsvis kan det stilles spørsmål om denne særlige iscenesettelsen kaster nytt lys over originalverket. Hvilke grep har Sun tatt da han satte opp *Hedda Gabler* som Yue opera og overførte en dramatisk tekst, hentet fra en norsk og vesteuropeisk historisk epoke, i en vesterlandsk mimetisk dramaform, til en spesifikk kinesisk operaform?

Handlingen lagt til ”ancient China”, før konfusianismen ble ortodoks, (”became ruling orthodox”), sier Sun. Har dette noen implikasjoner? Denne forflyttingen av dramaet fra et høyborgerlig vesteuropeisk 1890-tall, tilbake til en uspesifikk eldre tid, bidrar til en allmenngjøring av teksten og muligvis til en forskyvning av verkets problematikk. Librettoen, som er skrevet på



Thea Elvsted (*Xiya*) og Hedda Gabler (*Haida*).

basis av dramateksten, innebar blant annet en kompresjon av teksten, det vil si at flere handlingsbærende momenter utelates. Ibsens tekst er også omskrevet til verseform, den er altså både sterkt forkortet og vakkert poetisert. Betydningsbærende deler er framstilt på andre måter, ved scenografiske grep, ved musikalske uttrykksformer, i den stiliserte dansen, ved kostymevalgene.

Den spesifikke Ibsenske retrospektive teknikk er lite virksom i denne kinesiske versjonen. Derimot er to nøkkelscener som vi skal se, særlig vektlagt og utvidet, dette er scenen hvor manuskriptet tilintetgjøres og sluttscenen.

Hedda Gabler har som kjent et lite persongalleri: Hedda Tesman, Jørgen Tesman, Eilert Løvborg, Thea Elvsted, assessor Brack, frøken Juliane Tesman og stuepiken Berthe. Yue-versjonen har redusert disse til Hedda, her kalt Haida, Thea, her Xiya, Jørgen Tesman, her Simeng, Brack, her Master Bai og Eilert Løvborg, her Wenbo. Tesman / Simeng er i Suns regi en ung vitenskapsmann som har vært elev av Heddas far, historikeren, ikke Generalen Gabler. Dertil kommer han fra en rik familie, ikke fra et småborgerskap som Ibsens Tesman.⁵ Han er likevel en konvensjonell mann, men ærlig og respektert. Han er ikke naiv og småsnakkende, latterlige eller komisk. Han framstår heller ikke som noen feminisert pedant. Tantene og stuepiken er utelatt, dermed forskyves den sosiale og økonomiske kontekst: Hedda har ikke giftet seg ”nedover”, hun har ved giftermålet sørget for å opprettholde sin klassemessige status.



Assessor Brack (Master Bai) og Jørgen Tesman (Simeng).

Eilert Løvborg / Wenbo framstilles tydelig maskulinisert, som en tiltrekkende, farlig mann, kjent for sin pasjon og engasjement, også i negativ retning, og for sitt unike talent, "witted and smart". Han er hos Ibsen av høy familie, i slekt med de førende i landet, men belastet av sitt sterke utsvevende liv, og begjært av to kvinner: Den ene, Thea, vil vie sitt liv til ham, og hun sier konsekvent "vi" om deres forhold, og hun refererer til ham og *hans* framtid. Den andre, Hedda, vil knuse ham, og hun snakker om "min" framtid. Slik framstilles den altruistiske kvinnen kontra den egoistiske, i tråd med det ibsenske grunnlag. Assessor Bracks rolle er også forminsknet, en logisk følge av at det økonomisk / sosiale aspektet i stykket er nedtonet. Slik sett er karakterene blitt endret ganske radikalt i forhold til originalens tekst.

Det er ikke prinsipielt noen forskjell på en tolkning av en oppførelse i dramaets form og en tolkning av teksten i operaens form. Hvilke elementer finnes i denne Yue operaen som ikke gjenfinnes i Ibsens tekst? Hvilke tekstdeler og hvilke objekter er utelatt, hvilke er lagt inn eller forstørret?



Åpningsscenen med Heddas sverddans.

Operaen starter med en sverddans. Hedda feker kyndig med sverdet i en dansescene som peker fram til sluttscenens dramatiske selvmord. Slik varsler hun sin skjebne: "Fate has brought us in matrimony. There is no need for you to be armed." Hun vil markere sitt likeverd, men samtidig innser hun at "I can't go soldiering like a man" (1.6.37). Hennes

status, men likevel først og fremst hennes kjønn setter grensene. Slik har regissøren valgt en spesifikk fokalisering. Hedda er stengt inne som kvinne. Men hun betrakter seg selv – ikke bare som likeverdig – men som ektemannen overlegen: "I'm afraid you're running empty", konstaterer hun (1.6.37).

Sverdene, for det er to av dem, liksom av pistolene i Ibsens tekst, er et ledemotiv som librettoen og scenografi er sentrert om. Librettoen kjennetegnes ved markante krigsmetaforer. Idet hennes fordums venn, Løvborg (Wenbo), kommer inn, bryter hun ut i en sår sang: "Sweet talk still hangs in the air, heart and head fight" (1.36.38). Dialogen (duetten) mellom Hedda og Løvborg er også ladet av poesi med innlagte Shakespear-allusjoner: "Fair swords, swords fair – A pair of swords". Her gir Hedda sin versjon av forholdet: "We met and fell in love. His irresponsible ways grew and I left him and married another" (1.40.36).

Men nå har Løvborg (Wenbo) fått hjelp av Thea (Xiya), også her den gode kvinnen med det store håret, "[M]eeting her gave me courage to break my bondage to be free" (1.12.19). Kampen mellom kvinnene topper seg i scenen hvor Hedda truer med å rive av henne håret, samtidig som Thea vil vite hvor det andre sverdet befinner seg. Hos Løvborg, svarer Hedda, og hennes overmakt er tydelig. Heddas intrigante og utspekulerte væremåte kommer fram både ved sterke bevegelser og dans og i sangen. Hun egger sin mann: "You cannot lose to Wenbo who is witted and smart" (1.25.30).

Løvborg taper som kjent sitt manuskript under bakkanalet. I denne oppførelsen blir tapet av et manuskript reelt uerstattelig og unikt. Tesman er ekte og ærlig, "Haida – help me find the book" (2.10.42). Men Hedda er nå klar til kamp, rødkledd og med ny frisyre. Hun forteller ham at "Swords have no eyes, take care". Hun slår også fast et slags eierskap til manuskriptet, "Wenbo used to be mine", derfor vil hun ha det i sin varetekt. Dette kan i neste omgang komme Tesman til gode. Dette verket som ville brakt Løvborg "fame and stardom" skal nå brennes. Løvborg døde "because he lost the book" (2.12.00).



Hedda har kledd seg i rødt.

Scenen hvor Hedda brenner manuskriptet er som nevnt betydelig utvidet og intensivert i denne oppførelsen. "It was a brilliant book" fastslår Hedda idet hun har brent det siste arket: "Jealous butterflies fill the air, flames jump" (2.17.32). Denne scenen er gitt en ny dimensjon ved at Hedda også kjemper med seg selv foran ilden. Thea er også her den gode kvinnen, som uselvvisk ofrer seg. Assessor Brack er mindre tydelig, men klar nok i sin tale til Hedda: "Haida, think about your reputation", advarer han og legger til: "How will you keep your reputation?" (2.26.40). Det er ingen økonomisk krise som truer huset Tesmann, og Bracks betydning er primært justisens. Dermed elimineres en av grunnene til at Hedda kunne ønske seg selv av dage. Det er ikke en fallert eksistens som kan innhente henne.



Hedda brenner "barnet".

Den andre scenen som regissøren har valgt å forlenge er sluttscenen. Heddas dødsdans er oppførelsens lengste, preget av indre spenning, fortvilelse og ambivalens. Dansen er tradisjonell og utført etter de koder som Yue formen stiller. Hun taler til seg selv og publikum under den rituelle dansen og uttrykker sitt ønske om å dø i poetiske vendinger. Desperasjonen dramatiseres i dansens bevegelser. Hun er kledd i rødt. Hedda er for øvrig den eneste som skifter kostyme. Rødt er pasjonens og lidelsens farge. Den er også brudens farge, den dag i dag i Kina. I første del var Hedda kledd i lilla som er den mest kostbare farge å fremstille, lilla er både håpets farge og signaliserer rikdom. De lange,

flagrende kjolene Hedda er iført fjerner henne avgjort fra en vestlig realistisk kontekst. Drakten skal ikke skjule en mulig graviditet, dette elementet er også fjernet. Igjen står altså trekantdramaet: Hedda – Løvborg – Thea, mannen mellom to kvinner. Mennene (som altså er kvinner i mannedrakt) skifter ikke kostymer, heller ikke Thea. De fire meter lange kjoleermene bruker Hedda som en slags svøpe på seg selv. Dels skjuler de, dels benyttes de til å eksponere sverdet som hun til sist støter inn i brystet.

Regissøren har altså forstørret både tidsmessig og estetisk disse to vesentlige scenene, og samtidig fører dette til at stykkets økonomisk-sosiale motiv nedtones. Dermed skjer det en forskyving i retning av psykologisk og erotisk dramatik. Hedda er utstyrt med et komplisert sinn også i denne stiliserte og rendyrkede versjonen hvor regissøren har lagt inn flere nye (ikke ibsenske) drømmesekvenser og fantasier for å understreke hennes psykologi, med vekt på ambivalenser, ambisjoner og sårbarhet. Hun framstilles ikke som en abnorm kvinne, slik enkelte kritikere ned gjennom tidene har tolket den Ibsenske Hedda?⁶ Regien synes snarere å understreke Ibsens eget utsagn om Hedda, som en kvinne med dyp poesi på bunnen.⁷ Hun er rammet av noe uopprettelig, skjebnesvangert, som hun forsøker å danse av seg i denne kinesiske sverddansen, liksom Nora når hun danser tarantellaen, men uten å lykkes.

Det dramatiske og tragiske er framtrødende, liksom det poetisk søkende og det erotisk hungrende (jamfør Suns oppsetting av *Frøken Julie* hvor hun brøt sammen da hun holdt den døende fuglen i hånden). Heddas sarte, uforløste, ambisiøse ”jeg” er en skikkelse mange unge kvinner kan identifisere seg med. Fokaliseringen på hennes psykiske tilstand og utvikling understrekes også i valg av scenografi, som ved kostymene, i lyssettingen og musikken.

Frisyrene og sminken forteller oss hvem som er menn. Og stemmene kan ikke kamuflere at det er kvinner som synger. ”Mennene” er utstyrt hårpisk, barter og tradisjonelle drakter. Bevegelsene er stereotype slik sjangerkonvensjonen krever, men med større variasjon når det gjelder Hedda som beveger seg langt friere, mer utfordrende og dramatisk enn Thea, men likevel innenfor kodeksen.

Scenerommet er stort og tomt og ligner ikke på det vi finner i et tradisjonelt ibsenskt rekvisitt-drama. Årstiden (september) antydes her ved en ribbet gren som er tegnet på veggen i bakgrunnen. Tegningen kan også tolkes som krakeleringer i murveggen. Er huset Tesman i ferd med å falle fra hverandre? Meningsbærende rekvisitter er fjernet. Bare dørene signaliserer at man er innendørs. Ovnene hvor Hedda brenner ”barnet” finnes ikke, den er erstattet av et hull i gulvet. Det enkle rommet bidrar til en konsentrasjon rundt aktørene og bevegelsene. Jeg skal



Scenerommet er tomt.

ikke se bort fra at sceniske elementer, drakter, sminke og frisyre kan bære flere signaler som en vestlig, utrenet seer ikke oppfatter.

Det er fem musikere på scenen, plassert i rommets utkant. Alle er kvinner med åtte instrumenter som regnes for typiske for regionen: trommer, fløyte, strengeinstrumenter, lutt, og symbaler. Musikken er laget spesielt for denne oppsettingen, og den danner et effektivt bakteppe for handlingen og en ekstra dramatik i forestillingen. Den understreker stemningen og intensiverer eller poetiserer de dramatiske situasjonene.

Denne oppførelsen har fått en interessant mottakelse i vesten og er blitt invitert til flere festivaler i europeiske land. Norske teaterkritikere har vært indifferente, i beste fall. En mente at stykkets kompleksitet var så fraværende og karakterene så endimensjonale at hun lurte på "hva som egentlig er vitsen med adaptasjonen – bortsett fra å dra på turne til Europa?"⁸ Etter å ha sett denne operaen to ganger som full versjon og også i utdrag er jeg helt uenig. Jeg finner denne tolkningen av *Hedda Gabler* interessant og kunstnerisk vellykket. Den vesterlandske naturalistiske dramatik er i "Hedda – or Aspiration Sky High" erstattet med en estetisk rendyrket operaform som gjennom nøye utvalgte scener, en poetisert libretto og en scenografisk perfektjonisme bidrar til å poengtere Ibsens finlipte dramatekst. Den tekstlige kompresjon er ikke begrensende. Slik jeg ser det er også de vesentlige ibsenske elementer beholdt, noen er forsterket, andre tonet ned. Her er skjønnhet

og poesi, angst og forelskelse, død, kunst og forgjengelighet. De sosio-økonomiske betingelsene for handlingen er som nevnt nedtonet, mens det feministiske aspektet er ivaretatt og forsterket, men gitt en annen uttrykksform enn i den vestlige, mimetiske. Slik er fokus her først og fremst rettet mot tittelfiguren, Hedda Gabler og hennes drifter og poetiske lengsel. Thea Elvsted framstilles som bærer av konservative holdninger og underlagt mannssamfunnet.

Noter

¹ William Suns kinesiske navn er Sun Huizhu.

² "Hedda, or aspiration sky high" [videoopptak]: basert på Ibsen's *Hedda Gabler*. – [Hangzhou], [2006]. – 2 CD-video (54 min, 43 min) ISRC CN-E13-06-0032-0/V j8. I teksten refereres det til dette opptaket, ved angivelse av del, minutt og sekund (eks: 1.24.30). Bildene er hentet fra samme opptak. Tekst: Sun Huizhu, Fei Chunfang, Liu Lingzhi, regi Zhi Tao, Zhan Min, koreografi Duan Jianping, komponist Liu Jiankuan. I rollene: Zhou Yujun (Haida-Hedda), Chen Xueping (Simeng-Tesman), Shi Huilan (master Bai-Brack), Xu Ming (Wenbo-Løvborg), Mei Xiuwen (Xiya-Thea). ISBN 7-88427-154-0.

³ Presentasjonen her baseres også på framførelsen i Shanghai 2006, vist i Oslo ved Nationaltheatrets Ibsenfestival i august samme år. En kortversjon av forestillingen ble vist i Oslo i januar 2006 ved åpningen av Ibsenåret.

⁴ Forfattere av librettoen er: Sun Huizhu, Fei Chunfang og Liu Lingzhi.

⁵ I følge Yue konvensjoner framstilles overklassen på scenen.

⁶ Blant disse var Georg Brandes som i "Tredje Indtryk" (1898–1899) gjengir i en noe utvidet og revidert form sin anmeldelse av *Hedda Gabler* fra 1891. Anmeldelsen ble trykt bl.a. i *Kjøbenhavns Børs-Tidende* (22. februar).

⁷ Ibsens nedtegnelser til *Hedda Gabler* er trykt i Henrik Ibsen *Samlede verker*, XI: 501. Oslo 1934. Red.: Francis Bull, Halvdan Koht, Didrik Arup Seip. "Hos Hedda ligger dyb poesi på bunden. Men omgivelsene skrømmer hende: Tænk, at gøre sig latterlig!"

⁸ Ine Berg, "Ibsennytt fra østfronten", i *Norsk Shakespeare- og teater-tidsskrift* 2006: 3–4, s. 46–48.