



**BIRGITTE
BRUUN
*INTERVIEW***

FRYDENLUND

LENE KOBBERNAGEL

A black and white close-up portrait of a woman with dark, shoulder-length hair and bangs. She is looking directly at the camera with a slight smile. The background is a plain, light-colored wall.

»I cabaret-genren får jeg nogle fantastiske muligheder for at blive ved med at arbejde med de samme tekster. Jeg kan synge »Surabaya Johnny«, som en ung pige eller som en ældre kvinde, der synger om dengang, hun var ung. Det kan man ikke gøre i et klassisk skuespil.«

Birgitte Bruun er født i 1953 og uddannet på Odense Teaters elevskole 1972-1975.

Foto: Jo Selsing

BIRGITTE BRUUN

Da Birgitte Bruun var elev på Odense Teaterskole blev hun undervist af den tyske Brechtsangerinde Gisela May. På det tidspunkt anede Birgitte intet om, hvad det ville sige at synge en Brecht-verse, men hun lærte hurtigt, at der i en enkelt verse er stof til et halvt års fordybelsesarbejde. Birgitte har lige siden timerne på teaterskolen bevaret kontakten til Gisela May og har brugt store dele af sit liv på at studere Brechts viser og sange.

5 VIGTIGE OPGAVER

Om krig og kærlighed
Brecht/Tucholsky Cabaret
Husets Teater 1983

En Plads i Paradiset
Berliner Cabaret
Århus Teater 1984

Ruth
soloforestilling om Brechts
elskerinde
Fiolteatret 1988

Ta og kys det hele fra mig
Cabaret
PH Caféen 2008

Desuden indspillet plader med
sange af bl.a. Brecht
heriblandt *Krig og Kærlighed*, 1983

BRECHTS VISER OG SANGE

slog igennem i Berlin i 1928 med *Die Dreigroschenoper* (*Laser og pjalter*), Brecht sammen med Kurt Weill, der to år senere også skrev musikken til Brechts *Mahagonny Mackie Messer*. Weills melodier blev hits med *Mack med kniven* som en af århundredets helt store melodier – en jazzstandard indspillet hundredvis af gange fra Louis Armstrong og frem. Brecht var ikke tilfreds – hans mening med teksterne var, at de skulle skære tingene skarpt ud, og ikke fungere som operaarier, hvor følelserne tager over. Kurt Weill var for dygtig en melodimager – det blev musikken man huskede, og ikke teksterne.

Weill blev musicalkomponist på Broadway, så Brecht allierede sig med komponisten Hanns Eisler, der i sit syn på musikkens funktion modsvarede digteren Brecht. Deres fælles lieder blev også udødelige og er faktisk stærkere og mere kunstneriske helheder end Weill-sangene.

Som flygtning i Danmark skabte Brecht sammen med Eisler i 1937 stykket *Rundhoveder og Spidshoveder*, der havde premiere på Riddersalen med Lulu Ziegler i hovedrollen. Hun blev datidens store danske Brecht-fortolker – og i vor tid har vi Birgitte Bruun.



Birgitte Bruun om arbejdet med Brechts sange

Interview af Lene Kobbernagel

Fortæl om dit første møde med Gisela May ...

På andentåret på Odense Teaters elevskole fik vi en dag besked om, at Gisela May skulle komme og undervise os. Jeg var 19 år og havde rottehaler og tænkte kun på musicals, og jeg anede ikke, hvem Brecht var. Vi skulle indstudere to sange på tysk ud af et valgt repertoire, hun havde sendt. Og jeg var faktisk småfornærmet; jeg syntes det var uinteressant. Men den dag, hun skulle komme, opdagede jeg, at hele salen var fyldt. Alle fra teatret var der. Hvorfor sidder de her på vores elevskole?, tænkte jeg. De vidste selvfølgelig, at hun var verdensberømt. Mit hjerte begyndte at hamre. Hun kom ind ad døren. Hun havde lige sunget i Carnegie Hall og Lincoln Centre, Sydney Operaen og Pariseroperaen. Jeg sang min ene sang. En sang af Kurt Tucholsky, *Der Graben*, som handler om skyttegrave og soldater, der bliver skudt. Jeg sang den som musicalsang med armene ude og masser af patos. Det var pinligt. Og så gik Gisela May ellers i gang med at pille min fortolkning fra hinanden.

Hvad sagde Gisela May til dig?

Efter jeg sang Kurt Tucholsky-sangen, blev jeg spurgt, linje for linje, hvad jeg ville med de enkelte tanker i teksten. Jeg skulle beslutte mig for, hvilken stilart teksten var, og hvilken genre den skulle spilles i. Jeg skulle vælge, hvornår jeg ville noget på én måde, og hvornår jeg ville noget på en anden. Det forudsatte, at jeg som en selvfølge beherskede alle genrer teknisk. En af arbejdsmetoderne gik ud på at se, hvad der skete, når man **spillede imod teksten**. Eksempelvis at sige »jeg er så ulykkelig« med et stort smil. Det kaldte hun for: *Aus-ein-ander-setzung*, som betyder, at det ydre og det indre går imod hinanden: Man siger én ting og mener en anden. Det er noget andet end at arbejde med undertekst, som er rollens

Imod teksten. »At spille mod teksten« er en af Brechts teknikker til at opnå *Verfremdung*.

Foto modsatte side: Jo Selsing

At tænke i skift og brud. Når Gisela May beder Birgitte Bruun om at tænke i skift, beder hun hende om at være en dramaturg. Hun skal træffe beslutninger, som skal give publikum den mest levende oplevelse, frem for at træffe beslutninger der skal underbygge en naturtro karakter. Det forudsætter, at hun som dramaturg forholder sig til rollen som en dramatisk funktion – og ikke som en person.

At kontrastere frasen. Her fortæller Birgitte Bruun om endnu en af Brechts Verfremdungsteknikker. Teknikken hjælper både skuespiller og publikum til at afbryde følelsen i teksten.

Definition af Verfremdung. Birgitte Bruun definerer Verfremdung som »det at bryde følelsen«.

hensigt med det, en rolle siger. Aus-ein-ander-setzung er en undersøgelse af, om man vil noget helt andet med teksten end det, der står. Motivationen til at gå mod teksten skal hentes fra forestillingskonceptet. Jeg er nødt til hele tiden at spørge: Hvilken helhed skal det passe ind i? Hvilken stilart skal det passe ind i? Hvordan vil jeg bryde med de stemninger, jeg skaber, for at understøtte rollens dybder og for at aktivere publikum til at tænke med?

Gisela May lærte os **at tænke i skift** frem for i vendepunkter. Når jeg i en tekst vælger at skifte fra at være ked af det i en del af teksten til fræk i den næste del, så giver det sammenlagt det udtryk, jeg er ude efter. Jo flere skift og des flere detaljer, jeg kan få med, desto mere virkeligt bliver det for publikum. Teknisk skal man forstå og beherske sådanne stemningsskift. Selv formår Gisela May på et sekund at skifte stemning fra den ene yderlighed til den anden.

Vi afprøvede alverdens fortolkninger af hver linje i Brecht-sangene. Hos May lærte vi at undersøge 100 forskellige versioner af en scene, men vi kunne sagtens ende med at vælge version nummer to, selv efter alle de forsøg. En anden Brecht-øvelse gik ud på at fremsige »Paven er død« på tusinde forskellige måder; som en vittighed, som en anklage, som et digt for at undersøge de udtryk, det skaber, **at kontrastere frasen** med forskellige stemninger. Det er jo det, Brecht gør i sine tekster. Der er en scene i *Mutter Courage*, hvor Courages datter er blevet overfaldet og har store sår, som Courage skal pleje. Men samtidig skal hun pakke sin vogn sammen, fordi fjenden kommer. Og samtidig med det var hun midt i at optælle sit lager: Hendes datters liv er blevet ødelagt, og så sidder hun og siger »3 par sokker, 4 par sokker, 7 par sokker ...« Det er et eksempel på Brechts **Verfremdung**. Verfremdung betyder at bryde følelsen. Brecht gør det ved at trække noget dagligdags ind i en meget højdramatisk situation for at skabe balance i foretagendet. Det er jo sådan, virkeligheden er: Man står på gaden i en dybt henrykt forelskelse. Manden i ens liv har

lige været der, og det er vidunderligt. Og fem minutter senere kommer politiet og giver én en bøde, fordi man har parkeret sin cykel det forkerte sted. Man står dér med røde roser i favnen og så klask: 510 kr., tak... Brechts teknik – sådan som jeg har lært den af Gisela – er i høj grad en dramaturgisk teknik. Man lærer at gå i dybden med hvert eneste ord. Jeg arbejder altid først med at finde hver enkelt tanke i teksten. Hvor langt går de enkelte tanker? Skal jeg f.eks. indøve *Visen om den store kapitulation fra Mutter Courage*, må jeg undersøge tankerne linje for linje:

»Grøn som våren gik jeg rundt og troede
fuldt og fast at jeg var noget for mig selv.
Med mit udseende og talent
og mit mod på at komme frem her i verdenen.«

Troede ... hmmm ... er det en selvbekræftelse? Eller er det helt legitimt, at hun virkelig troede? Fuldt og fast at jeg var noget for mig selv? ... Når jeg læser den med den alder, jeg har nu, tænker jeg: Du tager fejl. Man er ikke noget i sig selv. Vi er bare små myrer. Jeg tænker, at der kunne være en vis selvironi i det her. Og med næste linje mit udseende og talent. Er hun smuk nu? Sikkert ikke. Talent? Ja, det har vi jo alle sammen, ikke sandt? Jeg læser det meget ironisk. Grøn som våren ... hvorfor bruger hun det ordvalg? Det lyder som en kliché i mine øjne. Gør hun grin med det? Eller mener hun virkelig, at hun var grøn som våren? Er hun ironisk? Hvornår i teksten er hun ironisk, og hvornår er hun det ikke? Jeg fornemmer humor i teksten, og så må jeg finde ud af, om det er min humor eller rollens humor. Jeg siger og synger en tekst så mange gange, at det bliver virkeligt konkret for mig. Jeg bryder hver eneste tanke ned til noget, jeg kan genkende. Jeg finder eksempler på det fra mit eget liv. Jeg troede fuldt og fast, at jeg var noget for mig selv.... ja, så tænker jeg på mig selv i tyverne, hvor jeg var en ung skuespillerinde, og alle sagde til mig: Ihh,

At stille kritiske spørgsmål.

Birgitte Bruun anvender Brechts ide om hele tiden at stille kritiske spørgsmål til teksten.



Birgitte Bruun synger.

Foto: Jo Selsing

At synliggøre valgene. Birgitte Bruun stræber efter at inddrage så mange forskellige tanker som muligt i sin fortolkning. Brecht ville have, at skuespilleren skulle præsentere rollen som ét valg ud af mange mulige. En af måderne er netop at synliggøre de mange forskelligt-rettede tanker, rollen kan have.




Foto: Jo Selsing

hvor er du dejlig, og hvor er du talentfuld. Og jeg tænkte: Ja, det er jeg vel nok. Og så gik glansen af Sct. Gertrud. Det er de livserkendelser, som helst skal sidde i en, mens man spiller dem for et publikum. Det er et møjsommeligt arbejde at hente hver eneste detalje frem og **at træffe sine valg**.

Engang var jeg på kursus i at spille Anton Tjekhov hos den store tyske teaterpædagog Rudolf Penka, og alle mødte op med store krinolinekjoler og var parate, men vi kom aldrig videre end til linje 3, fordi den stakkels skuespiller, der havde stykkets første replik, skulle sige, »Ljubov Andrejevna. Gad vide, hvordan hun er kommet til at se ud?« »STOP!«, sagde Penka straks. »Hvad er din følelse over for Ljubov, og hvad er det, du tænker?« Vi kom aldrig videre. Skuespilleren blev sat til i timer at lukke vinduer op, der ikke var der, mens han sagde replikken på tusinde måder. Og Penka sagde: »Ja, det er måske lidt møjsommeligt til at starte med, men når du har lavet grundarbejdet, så begynder arbejdet jo at gå hurtigere, for så ved du jo, hvorfor du gør tingene.«

Gisela Mays undervisning ændrede min måde at arbejde på. Og så gav metoden mig tilladelse til at gå i dybden med det at synge uden at have en stor operastemme. Jeg fik så stor respekt for at synge Brecht, fordi tankerne i teksterne er så komplicerede og nuancerede. Arbejdet består i at undersøge tankerne ord for ord. Jeg går ikke efter en happy ending. I stedet vil jeg gerne vide, hvad det menneske, jeg synger om, gennemgår af kvaler undervejs. Jeg skal ikke aflevere teksten sort eller hvid, men så naturtro som muligt og med så mange forskellige stemninger eller tanker som muligt. Når man synger et bestemt repertoire igennem mange årtier, vil man hele tiden finde nye ting i det. Jeg kan synge *Surabaya-Johnny* som en ung pige, eller jeg kan vende den og synge den som en ældre kvinde, der synger om dengang, hun var ung. Det kan man ikke gøre i et klassisk skuespil. Som 50-årig er jeg i stand til at forstå Shakespeares s på en hel



anden måde, end da jeg var 20, men jeg ville ikke kunne spille hende, fordi jeg er for gammel i dag til at illudere en 20-årig. I cabaret-genren får jeg nogle fantastiske muligheder for at blive ved med at arbejde med de samme tekster. Man bliver aldrig færdig med en klassisk tekst ... En gang til en masterclass blev Gisela May vred på mig, og hun slyngede i hovedet på mig: »Ja, sådan sang du den sang, da du var 20. Det er du ikke mere. Må vi få et nyt bud, tak!« Det var hårdt sagt, men hun havde fuldstændig ret.

Der skulle gå otte år efter elevskolen, før jeg turde stille mig op og synge Brecht. Så stor respekt fik jeg for det. Jeg er vokset op i en meget beskyttet tilværelse, og på mange områder havde jeg ingen sociale forudsætninger for at forstå Brechts verden. Jeg har ingen politisk opvækst i den forstand. Derfor måtte jeg tage mig tid til følelsesmæssigt at vokse ind i Brecht-repertoiret. Jeg måtte forstå det indefra. I 1983 samlede jeg en række Brecht-tekster og satte dem op selv. Det var et forsøg. Jeg tænkte, at hvis jeg indstuderer sangene nu, så kan jeg dem måske om ti år.

I Danmark er det en misforståelse, at Brecht er kedelig, tung og belærende. Det hedder sig, at Brechts teater er det følelsesløse, og jeg har oplevet mange skuespillere, der har lagt ansigtet i lidelsesfulde folder, når de har sagt: »Jeg er med i en Brecht-forestilling.« Jeg køber ikke, at Brecht ville have et følelsesløst teater. Når vi har arbejdet med Gisela, har vi moret os. Det var lystfyldt. Gisela sagde ofte, at der var ingen, der egentlig vidste, hvad Brecht mente med sin *Verfremdung*. Jeg tror, at det, han mener, er, at man er i stand til at bryde stemningen efter en bevægende scene. Man skal ikke sovse publikum ind i tårer en hel aften. Men selvfølgelig skal en scene være bevægende. Når Mutter Courage mister sin datter, skal vi da bevæges. Så jeg ved ikke, hvordan den der »åh-nej-vi-skal-spille-kedelige, kolde Brecht« er kommet ind i dansk teater. Jeg tror, det er uvidenhed.