



# norsk shakespeare\_og teater\_tidsskrift

**VOLKER LÖSCH -  
TEATRETS ROBIN HOOD**

---

**MÅRTEN SPÅNGBERG:  
BAKTRUPPEN (1986-2011)**

---

**ØYVIND BERG OM ENRON  
JULIAN BLAUE: JEG ANGRER**

---

**INTERVJUER MED SIMON STEPHENS,  
GISÈLLE VIENNE OG RICHARD SCHECHNER**

---

**THOMAS BERNHARD I OSLO OG BERLIN/WIEN**

---

**ISABELLE HUPPERT SOM BLANCHE DUBOIS**

---

**HÉLÈNE CIXOUS**

---

**FESTIVALOMTALER**

---

**TEATER- OG BOKANMELDELSER**

---



[www.shakespearetidsskrift.no](http://www.shakespearetidsskrift.no)

nr. 1 / 2011 kr. 95,-

...Ingeborg Arvola / Anne Mali Sæter / Brynjar  
Bandlien med gjester / Fredrik Brattberg / Tyra  
Tønnessen / EIRIK FAUSKE / JON ØYVIND  
NÆSS / EMIRE & LILLEBROR / Marte Goksøyr  
*Geir Gulliksen / Runar Hodne / LIV HANNE  
HAUGEN / Cecilie Mosli / Liv Helø  
Kurt Johannessen / Terje Nicolaisen  
Arthur Johansen / Kjersti Horn / Mette Karlsvik  
Erling Kittelsen / Birgitte Larsen / Oda Radoor  
Ismail Dabbagh / Najwan Darwish / Edy Poppy  
Ståle Stenslie / Pia Maria Koll / Terje Nordby  
Agnes Ravatn / Rebekka Brox Liabø / Kristin Bjørn  
Rønnaug Kleiva / Victoria Meirik / Sara Li Stensrud  
Ine Marie Wilman / MARIT TUSVIK  
MARCELINO VALIENTE / Marco Demian Vitanza / Torkil  
Sansund / Nina Wester / Mikkel Bugge / GUNNAR  
WÆRNESS / ERIK DÆHLIN / SIGURD MYHRE  
ATLE SPERRE HERMANSEN / PEER PEREZ  
ØIAN / Torgeir Rebolledo Pedersen / Mark Adderly...*

samarbeider med Dramatikkens hus høsten 2011!

DRAMATIKKENS HUS ER ET KOMPETANSE- OG UTVIKLINGSSENTER FOR TEKST- OG TEKSTILKNYTTETE KONSEPTER FOR TEATER OG SCENEKUNST I HELE LANDET. DRAMATIKKENS HUS ER AKTIVT TILSTEDE INNENFOR EN REKKE FORMATER OG SJANGERE BÅDE LOKALT, NASJONALT OG INTERNASJONALT INNEN UTPRØVING, UTVIKLING, FORSKNING OG PRESENTASJON AV NY DRAMATIKK OG SCENETEKST. DRAMATIKKENS HUS KAN TILBY TEKSTPRODUSENTER FINANSIERING, HØY FAGLIG KOMPETANSE OG UTVIKLINGSBETINGELSER BEST MULIG TILPASSET DET ENKELTE PROSJEKT. PROFESJONELLE TEKSTPRODUSENTER OG PRODUKSJONSMILJØER KAN HENVENDE SEG TIL DRAMATIKKENS HUS MED SIKTE PÅ TEKSTUTVIKLING, SAMARBEID, PRODUKSJON OG GJESTESPILL.

# BAKTRUPPEN (1986 - 2011)

«... en av de dårligste nyhetene i norsk scenekunst siden Ibsens død i 1906,» het det i et av kondolansene (e-postene) til Baktruppen, etter at det ble kjent at de nedlegger virksomheten etter 24 år. «Baktruppen är död, länge leve baktruppen!» – «Thank you for the music» – «Så trist så trist. Håper på oppstandelse fra de døde» – «Vi gleder oss til et comeback!» – «Foreslår noen år som gjenferd, og så – en gjøfødelse!» heter det, for bare å gjengi et mindre utvalg hilsener til Baktruppen fra inn- og utland.

I denne utgaven publiserer vi en Baktruppen-nekrolog med den tveetydige tittelen: «Truppen går under jorden», i tillegg til en lengre tekst av Mårten Spångberg (fra 2000), hvor fokus ligger på deres betydning i nordisk og europeisk scenekunst på 1980- og 90-tallet. Nedleggelsen av Baktruppen er en trist begivenhet for alle som har fulgt med på det de har gjort. Men det gir også et viktig signal om hvor skjev fordelingen er på teater- og scenekunstheltet. Baktruppen har eksistert i 24 år, har en omfattende produksjon, med 46 ulike kunst- og teaterprosjekt bak seg, men har likevel aldri mottatt driftsstøtte. De søkte om basisfinansiering fra kulturrådet i fjor, men fikk det ikke. Prosjektstøtteordningen som i sin tid ble innført, i stedet for driftsstøtteordninger, har nok medført en spissing og profesjonalisering av det frie scenekunstheltet. Men når et kompani har «levet» gjennom så mange år, er det noe patroniserende ved en ordning som krever at alle, gamle som nye, skal redegjøre for prosjektet. Slik går det mye tid med til å skrive «hjemmeoppgaver» som kunne vært brukt mye bedre.

«Håper på en gjenoppstandelse fra de døde», heter det en én av kondolansene. Og jeg regner med å se Baktruppens medlemmer i nye sammenhenger. Trine Falch, som sluttet i truppen for noen år siden, har i mellomtiden produsert en rekke forestillinger om teaterhistorien, med særlig tyngdepunkt på skuespillerens skiftende rolle



Baktruppen. Foto: Baktruppen

(se nr. 4/2009). Hennes siste forestilling, *Allmannateater*, handlet om pionerene på Hålogaland Teater på 70-tallet. HT var ikke bare Norges første regionteater, men også et teaterpolitisk laboratorium med allmøtet som øverste beslutningsorgan. Skuespilleren Sigmund Sæverud fortalte under forestillingen at en av de største kunstneriske suksessene til HT – Bertolt Brechts *Krittsirkelen* – ble foreslått på et av allmannamøtene av en av teknikerne. Selv hadde Sæverud foreslått *Trost i taklampe*, for å komme publikum i møte med et folkelig underholdningstilbud.

I tidsskriftets enquete reiser vi spørsmålet «hvor kollektivt bør teatret være?» Svarene viser ikke overraskende at alle er enige i at teatret er en kollektiv kunst, fordi mange ulike kunstneriske fag og funksjoner møtes. Men spørsmålet om medbestemmelse og demokrati er en annen side ved det kollektive, og det er brennbart i en tid hvor antallet fast ansatte utgjør en minoritet, og det store flertallet er frilansere. For noen vil det å få en rolle være overordnet det kunstneriske innholdet og hvilken produksjon de er med i. Mens bare en mindre gruppe

(i beste fall) har innflytelse på teatrenes repertoarvalg. Men kanskje dette ikke er noe nytt, eller?

På Trine Falchs *Allmannateater* var en gruppe fjerdeklassinger fra Statens teaterhøgskole aktivt tilstede. «Dette lærer vi ingen ting om på skolen,» sa en av dem etter forestillingen. Men fjerdeklassen ved KhiO har allerede gjort seg bemerket gjennom avissinnlegg hvor de reiser debatt blant annet omkring faste ansettelser. 10. april inviterer de til seminar på KhiO under overskriften «Hva slags teater vil vi ha?». Det vil delta representanter fra både institusjonsteatrene og det frie feltet, som Pia Maria Roll og Juni Dahr. Engasjementet til studentene skyldes sannsynligvis både at de er klar over at de skal ut i et tøft arbeidsmarked, men også at de spør seg om det er institusjonene de ønsker å jobbe i. Norsk teater preges i dag av diversitet, fordi det har skjedd en sterk tilvekst på det frie scenekunstheltet på 2000-tallet. Men hvor reell er valgfriheten, når man også skal betale husleien? I en slik situasjon er det ikke rart at de gamle – les: Baktruppen – er redde for å legge beslag på midler de mener burde komme de unge til gode.

Therese Bjørneboe



Therese Bjørneboe  
redaktør



Gisèle Vienne. Foto: Kristine Jakobsen



Simon Stephens. Foto: Katrin Ribbe



Gert Voss i *Einfach Kompliziert*. Foto: Monika Rittershaus

<b>Enquete</b> .....	4
<b>Volker Lösch og Lulu</b>	
Thomas Irmer: Volker Lösch. Et arbeidsportrett .....	6
Julian Blaue: <i>Lulu</i> i regi av Volker Lösch .....	10
<b>Gisèle Vienne</b>	
Camilla Eeg-Tverbakk: Intervju med Gisèle Vienne .....	14
<b>Richard Scechner</b>	
Aase-Hilde Brekke: Intervju med Richard Schechner .....	19
<b>Baktruppen</b>	
Mårten Spångberg: Baktruppen 1986 - 2011 .....	23
Mårten Spångberg: Fuck naturalism, lets get real! .....	24
<b>Dramatikk</b>	
Jonathan Châtel: Intervju med Simon Stephens .....	30
Johanna Enckell: Om Hélène Cixous.....	36
<b>Forestillinger</b>	
Espen Røsbak: <i>Trær som faller</i> , Oslo .....	40
Therese Bjørneboe: <i>Ganske enkelt komplisert</i> , Berlin .....	44
Julie Rongved Amundsen: <i>Frøken Else</i> , Oslo .....	46
Ole Jacob Madsen: <i>Hello, hi there</i> , BIT Bergen .....	48
Camilla Eeg-Tverbakk: <i>Babel (Words)</i> , Oslo .....	50
Therese Bjørneboe: <i>Un Tramway</i> , Berlin .....	52
Ina Voigt: Lykkelige prøvekaniner i Bochum .....	54
<b>Debatt</b>	
Julian Blaue: Jeg angrrer.....	58
<b>Bokanmeldelser</b>	
Øyvind Berg: Lucy Prebbles <i>Enron</i> .....	62



Torunn Robstad som Jeanie og Øystein Røger som regissøren i *Trær som faller*. Foto: Erik Aavatsmark



Isabelle Huppert som Blanche DuBois. Foto: Pascal Victor

Terje Holtet Larsen: Arne Lygres <i>Jeg forsvinner</i> .....	64
Carl Morten Amundsen: Hoems Bjørnson-biografi, bind II .....	66

### Festivaler

Veronika Bökelmann: <i>Ciudades paralelas</i> , HAU, Berlin .....	68
Julie Rongved Amundsen: <i>Strefa: Norwegia</i> , Wroclaw .....	72

### Anmeldelser

Anette Therese Pettersen: <i>Uskyld</i> , Nationaltheatret .....	76
Kjetil Røed: <i>Fool for love</i> , Nationaltheatret .....	78
Espen Røsbak: <i>Galileo</i> , Nationaltheatret .....	80
Elin Lindberg: <i>Your Brother. Remember?</i> Black Box Teater.....	81
Maja Løvland: <i>The Producers</i> , Oslo Nye .....	82
Kjetil Røed: <i>Next to Normal</i> , Det Norske Teatret .....	83
Erlend Røyset: <i>Herr Kolpert, Komilab 1</i> , Torshov .....	85
Maja Løvland: <i>Endelig skjer det noe, Komilab 2</i> , Torshov .....	86
Elin Lindberg: <i>Baby Universe – a puppet odyssey</i> , Riksteatret .....	88
Ine Therese Berg: <i>Det eviga leende</i> , Black Box Teater.....	89
Kjetil Røed: <i>Guantanamo</i> , Den Norske Opera og Ballett.....	90
Elin Lindberg: <i>Dette er Mølla! Møllergata skole</i> .....	91
Charlotte Myrbråten: <i>Ressentiment</i> , Transiteatret-Bergen, BIT .....	92
Ingvild Bræin: <i>Et bedre sted</i> , DNS, Bergen.....	93
Svante Aulis Löwenborg: <i>Kvinde kend din krop</i> , Rogaland teater .....	95
Anette Therese Pettersen: <i>Kosmisk frykt</i> , Rogaland teater.....	96
Therese Bjørneboe: <i>I morgen var jeg alltid en løve</i> , Bærum kulturhus.....	97
Elin Lindberg: <i>Usannsynlig</i> , Litteraturhuset Oslo.....	98
Anette Therese Pettersen: <i>1000 Zasto 1000 Zato</i> , Avantgarden .....	100
Elin Lindberg: <i>Vilde</i> , Litteraturhuset.....	101
Anette Therese Pettersen: <i>Ambassadøren</i> , Hamar.....	102
Kjetil Røed: <i>Haagenschmagen</i> , Black Box Teater .....	103

Medvirkende: .....	104
--------------------	-----

Redaksjonsråd: Ole Skjelbred, Anne Britt Gran, Kristian Seltun, Geir Gulliksen, Camilla Eeg-Tverbakk, Kai Johnsen og Kjetil Røed.

Utgitt med støtte av Norsk kulturråd. Vi takker spesielt Aschehoug, Oktober, Teatret Vårt, Rogaland teater, Nationaltheatret, Det Norske Teatret, Riksteatret, Hålogaland Teater og Den Nationale Scene, Norske Dramatikers Forbund og Norsk Oversetterforening som har tegnet støtteabonnementet på Norsk Shakespeare- og teater-tidsskrift.

Tidsskriftet er medlem av Norsk tidsskriftforening. Redaktør: Therese Bjørneboe. Adr.: Norsk Shakespeare- og teater-tidsskrift, c/o Litteraturhuset, Wergelandsveien 29, 0167 Oslo. Tlf.: 971 96 772 . e-post: [tbjorneboe@gmail.com](mailto:tbjorneboe@gmail.com).

Layout: Nina Lykke. Trykk: Prinfo Unique, Larvik. Opplag: 1700. Papir: Dito. Forside: *Lulu – die Nutterrepublik*. Regi: Volker Lösch 2011. Foto: Sebastian Gabsch



**Det er 40 år siden Hålogaland Teater ble etablert. HT var et allmøtestyrt teater hvor alle ansatte var med på å bestemme organisasjonsstruktur og kunstnerisk innretning.**

## HVOR KOLLEKTIVT BØR TEATRET VÆRE?



Foto: Håvard Skram

På samme måte som det bør være en tydelig kunstnerisk ledelse ved teatret, bør det også være så kollektivt som overhodet mulig. Fellesskapet i teatret er helt avgjørende for at man kan skape gode forestillinger. Dessverre er det slik at mange teatre ikke bruker de ressursene som ligger i personalet. Kunstnerne ved teatrene har «know how» om scenekunst, ganske enkelt ved at de leser, reiser og ser teater rundt i hele verden. I tillegg har de scenisk erfaring gjennom hundrevis av spilte forestillinger. Denne kunnskapen bør brukes av teatrets ledelse i forhold til repertoar og publikum. Informasjon og viten som er i huset og til og med gratis! Man kan altså ofte klage på ledelsen for at engasjementet uteblir og fantasien ikke blomstrer. Og

dessverre er det også slik at teatrets kunstnere ikke bruker mulighetene som ligger i teatret. Manglende oppslutning om våre påvirkningskanaler (tillitsmenn, kunstnerisk råd, styrerepresentasjon o.l.) er ikke akkurat med på å vitalisere teatret. Vi er meget privilegerte som faste skuespillere ved teatrene i Norge, ikke minst hvis man sammenligner seg med freelancere og utenlandske kolleger. Desto viktigere er det at vi bruker mulighetene som tross alt fins.

*Kim Haugen, skuespiller, Nationalt teatret*



Foto: Maritus Hauge

Teater er kollektivt arbeid. Det har det alltid vore, og det kjem det alltid til å vere. Ei kvar framsyning er eit avansert puslespel der ein del menneske har ansvar for å leggje ned kvar si brikke.

Om ei brikke manglar i puslespelet, vil det vere ufullkoment, og den manglande brikka vil suge til seg publikums merksemd på ein negativ måte. At arbeidet er kollektivt betyr ikkje at organiseringa må vere flat. Ei tydeleg kunstnarleg retning og eit klart definert ansvar er naudsynt.

Ein teatersjef med ein overordna visjon, og gode regissørar for den einskilde framsyning, er avgjerande for å definere i kva slags retning det gode kollektive skal bevege seg. Allmøte-styring endar ofte i kompromiss, og det er ikkje teatret tent med.

*Erik Ulfby, teatersjef Det Norske Teatret*



Foto: Gunn Gaare

Et teater er i utgangspunktet en kollektiv arbeidsplass, alle funksjoner er like viktige, selv om kunstnerisk kreati-

vitet er det som speiles utad. Tekniske og administrative funksjoner får mange ganger ufortjent lite oppmerksomhet, men er bunnen i det kollektive!

Dagens teater er en prosjektstyrt arbeidsplass, hvor alle prosjektene utgjør sesongens tilbud til publikum. Alle disse prosjektene utgjør det kollektive bildet av arbeidsplassen.

HT er en kollektiv arbeidsplass, med sterk presisering på kommunikasjon. Alle skal bidra på en positiv måte, slik at prosjektet fungerer. Dette gjelder alle ledd.

De fleste teater er hierarkisk oppbygd, med teatersjef på toppen, men er likevel helt avhengig av at alle ledd presterer kollektivt. Derfor bør ikke teatret være kollektivt, men skal være kollektivt!

*Kristian Figenschow, skuespiller HT*



Foto: Webverket

Kunst skapes ikke kollektivt. Underholdningsteater kan drives kollektivt.

Meninger må uansett lyttes til i en skapende prosess.

*Lars Øyno, skuespiller, regissør og kunstnerisk leder Grusomhetens teater*



Etter å ha jobbet i snart 20 år i teatret, har jeg vel landet på at jeg ikke har særlig tro på kollektivt teater.

Nå er jeg selv oppvokst i Tromsø, i allmøtestyrte HTs storhetstid, og mine foreldre kan fortelle om en begavet gjeng som lagde gode forestillinger som gikk hjem hos folk, fordi de evnet å lage en programerklæring og et politisk og kunstnerisk prosjekt som bygde opp den nordnorske selvfølelsen. Men dette sammenfalt med bl.a. vedtaket om nordnorsk universitet og EEC-avstemningen i 1972. Det var altså en tid hvor politiske og kulturelle strømninger var med på å bære prosjektet fram.

Vi lever i en tid hvor vi sjelden er enige om noe annet enn at det er viktig at det er hyggelig, ikke altfor utfordrende, en ekstremt individorientert tid, den enkeltes prestasjon står i fokus framfor verket/forestillingen man skal lage. Etter å ha vært i for mange regiløse sammenhenger, hvor

man som regel må ty til det man kan fra før, har jeg lært å sette pris på å jobbe med kunstnerisk sterke regissører.

Det er ikke nødvendigvis bare hyggelig, men alltid utfordrende – og det er i slike sammenhenger jeg som skuespiller sterkest har fått kjenne på at det er verket som står i sentrum, at verket krever noe av meg som jeg selv ikke ville kunne komme opp med. Og det er merkelig nok i slike sammenhenger at jeg opplever teatret som kollektiv sterkest – fordi en sterk kunstnerisk leder får formidlet at det arbeidet vi gjør sammen – verket – er viktigere enn oss selv og summen av oss. Et ensemble er ikke nødvendigvis et kollektiv, et ensemble er ikke nødvendigvis et ensemble, (men) – jeg ser ikke bort fra at det ville være mulig å få til å lage godt kollektivt teater, hvis en ny begavet gjeng fant sammen i et prosjekt som handlet om noe større enn dem selv.

*Gjertrud Jynge, skuespiller, Det Norske Teatret*



Teatret er en kollektiv kunstform, om den vil eller ei. Det handler om å anerkjenne dette som et faktum og en forutsetning, og organisere det deretter. Problemet oppstår når teatre el. produksjoner blir for store og de involverte mister kontakten med kunsten og hverandre.

Det frie feltet består av mindre enheter og tettere prosesser, og det gir konsistente uttrykk.

Det ufrie feltet består av for mange avdelinger som hverken vet eller forstår hva den andre gjør. Da hjelper det ikke at hver

avdeling kan skilte med høyt faglig nivå.

Når kropp og hode er skilt, blir man både fysisk og psykisk funksjonshemmet, og det lar seg ikke skjule når teppet går opp. 'Multitekniker' er et skjellsord i det ufrie feltet. Man skal være spesialist i hvert sitt fag. I det frie feltet må vi være multifunksjonelle, og det gir en helhetlig innsikt i og forståelse av teaterkunsten.

Kollektive arbeidsformer funker bare hvis alle vil, og alle vil ikke, i hvert fall ikke hele tida. Nå for tida, f.eks., opptre vi som individer. Men vi *må* samarbeide, og vi *må* samhandle. Det gjør oss til og med lykkelige. Og det er stadig vekk på tide å finne nye måter å samarbeide på.

Kunsten kan uansett ikke late som om den er uavhengig av det systemet den produseres i.

*Trine Falch, scenekunstner, tidl. Baktruppen*



Foto: Einar Bjørke

Jeg mener at det er av absolutt nødvendighet at alle ansatte ved et teater har en helhetlig forståelse av teatrets kunstneriske visjon. Det fordrer selvfølgelig at man har et sterkt kunstnerisk lederskap med et tydelig erklært estetisk utgangspunkt. Denne visjonen må være noe mer enn «Å lage bra teater for flest mulig».

Faste ansettelse må avskaffes og erstattes med en ny ordning der de ansatte følger engasjementsperioden til det kunstneriske lederskapet.

De ansatte må i utstrakt grad ha mulighet til å velge hvilke produksjoner de vil engasjere seg i og arbeide med. Jeg tror at denne

institusjonsmodellen vil føre til at man får et større eierskap og tilhørighet til teateret. Det kan åpne for nye produksjonsformer og en ny dialog.

*Petter Width Kristiansen, skuespiller*



Foto: Torunn Mombazi

Riktig svar på spørsmålet må vel være: passe. Jeg er ikke så bekymret for at institusjonsskuespillere slipper å ta del i alle teatrets funksjoner, herunder budsjettarbeid, opphenging av plakater til forestillingen og vasking av toalettene etter at publikum har gått hjem – som jeg er for at teater her i Norge blir stadig mer irrelevant for de aller fleste. Jeg så det nylig demonstrert under Nationalteatrets oppsetning av Brechts *Galilei*. Til tross for virkelig flotte skuespillerprestasjoner var det, innholdsmessig, helt tomt. Her kan det ikke ha vært tenkt mange tankene i løpet av prøvetiden. Det virker i dag mer eller mindre utenkelig at en godt trent norsk skuespiller skal stå på scenen med et stykke og samtidig søke svar på helt enkle spørsmål som: Hvorfor står jeg her? Hva ønsker jeg, hva ønsker vi som står på scenen i kveld, å si til publikum? Skuespillere som aktivt søker sammen, vil stille seg slike spørsmål, og et moderne publikum forutsetter, eller bør forutsette at disse spørsmålene blir stilt.

*Finn Iunker, dramatiker*

# KORRØRSLENE SIN MANN

(Berlin): Volker Lösch lager teater over spektakulære tema med amatørar på scena. Seinast med kvinnelege sexarbeidarar i *Lulu* av Frank Wedekind på Berliner Schaubühne. *Eit arbeidsportrett.*

AV THOMAS IRMER



**H**an har fått tilnamnet Robin Hood i tysk teater, ein kompliment som samstundes av somme blir brukt som avvæpning av hans tilsynelatande politiske, eller kanskje nettopp upolitiske teater. Oppsetjingane til Lösch utløyer nærast automatisk heftige debattar i tysk media. For mange går han for langt med sitt publikumskonfronterande formgrep, andre avviser arbeidet hans som ukunstnarisk agitasjonsteater. På andre sida lar svært mange seg fascinere av korleis Lösch evner å opne kunststrommet teateret opp mot ulike samfunnsrealitetar og dermed frå byrjinga nærer opp under dei nemnde reaksjonsmønstra. I midten av desember kom hans

versjon av Wedekindstykkjet *Lulu*, med undertittelen «Ludder-republikken». Dagleg kunne det lesast nye innlegg på teaterportalen *nachtkritik.de*. Symptomatisk nok dreide ikkje striden seg rundt det innhaldsmessige tolkingsgrunnlaget for denne *Lulu*-varianten, men snarare om sjølv framstillingsforma for produksjonen, spørsmål rundt den samfunnmessige relevansen, og sjølv sagt rundt mannen Lösch og hans metode.

## Kollektive talekor

Ein metode, som i mellomtida er blitt Lösch sitt varemerke: ei gruppe amatørar utvald ved audition deler sine livssituasjonar som del av eit kol-

Sebastina Najakew og koret, *Berlin-Alexanderplatz*.  
Regi: Volker Lösch. Schaubühne 2010. Foto: Heiko Schäfer



lektivt talekor – som for det meste rettar seg direkte mot publikum – og fungerer som ei form for folketribune satt opp mot eit profesjonelt ensemble i eit dramatisk stykke. Produksjonsforma til Lösch dreg slik veksling på det dokumentariske teateret med sine autentiske utsegner basert på researchintervju, samstundes som det settes eit repertoarstykkje opp som kunstnarisk ramme for det heile. Noko som igjen opner for eit interpretasjonshistorisk blikk på det aktuelle stykkjet. Eit stridsmoment her er korvidt ei slik ramme berre blir transportmiddel for opptrin-

net til det innleigde folket sine autentiske stemmer, og at det dramatiske verket i seg sjølv går tapt. I tilbakeblikk på Lösch sine oppsetjingar blir balansen mellom det autentiske materialet og den dramatiske teksten og det avgjerande for kvaliteten på produksjonane. Samtlige komponentar i metoden – innlemming av dokumentarisk materiale, den koristiske forma på dette og det offensivt fortolka dramatiske førelegget – har sjølv sagt og sine kjelder og utviklingshistorie.

Lösch, født i 1963, er utdanna skodespelar. Frå siste halvdel av åttitalet begynte han på si karriere gjennom ei rekke ulike engasjement ved vesttyske provinsteatre, forøvrig på eit tidspunkt kor materiell velstand og estetisk stagnasjon råda grunnen. Frå midten av nittitalet begynte han sjølv å regissere, først i Zürich og deretter via den obligatoriske «turnéen» ein regissør utan fast stilling ved eit teaterhus må gjennom. Ein karrierereveg som og medfører at regissøren i stor grad må tilpasse seg repertoarønsket til den aktuelle kunstnariske leiar for kvart oppdrag, som igjen gjer at ein lett uvikler eit anstrengt tilhøve til det heller trange fortolkningsrommet ein blir tillatt, så lenge ein enno ikkje har skapt seg eit særige ry som regissør.

I 2000 lukkast det Lösch å oppnå nettopp denne type aktelse, då han i tospann med nyttilsette Matthias Fontheim ved teateret i Graz satte opp Schillers *Jungfrau von Orleans* og lot билетet av den kollektivt lunsja heilage Johanna stå igjen på scena som endetablå. Ei drastisk avslutning som rørte publikum – og til negativ rystelse. Frå balkongen gjalla det at den nye kunstnariske leiaren måtte kastast på dør igjen.

### **Orestien og Die Weber i Dresden**

Tre år seinare fekk regissøren Lösch ein ny sjanse i Dresden som kom til å legge grunnen for det vi kjenner som hans teater i dag, og som i stor grad framstod i modna form allereide då. Hans oppsetjing av *Orestien* presenterte eit «borgarkor» av førti personar, sett saman etter utlysing i Dresden by. Gjennom sine eigne haldningar og personlege biografi, kroppsleggjorde og prega koret grunntematikken for førestillinga så vel som representasjonen av den klassiske teksten. Det heile

dreide seg om framveksten av demokratiet. Dei fleste som meldte seg til koret var anten eldre eller arbeidslause menneske, som og på grunn av sitt tidsoverskot i kvardagen lett kunne slutte seg til produksjonsprosessen. Den resulterande varianten av *Orestien* blei til ein av dei beste oppsetjingane av dei antikke drama i det inneverande tiåret. Eit viktig moment for utviklinga til Lösch her, er at han fekk hyra inn Bernd Freytag til opptrening og leiing av koret, ein allereide legendarisk skikkelse på området etter sine samarbeid med Einar Schleaf. Freytag hadde her vist at han kunne kunsten å føye uprofesjonelle talarar saman til eit fungerande kor,

---

## Lösch opnar kunstrommet opp mot ulike samfunnsrealitetar

---

utan at dei enkelte deltakarane forsvann i massen. Ikkje minst meistra han å føre eit slikt kor inn under eit større regikonsept. Korteksten i den ferdige oppsetjinga gjekk langt utover den kjende Aiskylos-teksten med dei mange innskota av personleg materiale frå koristane. I programheftet kunne ein og lese detaljerte livshistoriar frå borgarkordeltakarane som og blei vel dokumentert gjennom fleire intervjuavsnitt. I intervjuja fortalde dei utvalde Dresden-innbyggjarane om sine eigne opplevingar av manglande sosiale høve til demokratisk deltaking, om arbeidsløyse, diskriminering og personleg skepsis. Ein av koristane ga og eit tilbakeblikk på sjølv arbeidsprosessen med produksjonen og understreka kor stor verdi det hadde, ikkje minst gjennom kjensla av å delta i teateret som eit demokratisk fellesskap.

Etter denne verknadsfulle oppføringa av *Orestien* og omstendene rundt produksjonsprosessen, var vegen kort til å gjere koret frå utanomverda til direkte medforfattar i eit stykkje. Ei oppskrift Lösch har brukt på alle sine oppsetjingar sidan. Med den etterfølgjande oppsetjinga av Gerhard Hauptmann sitt stykkje *Die Weber* blei borgarkoret, som i stor grad bestod av



Kor medlemmer *Lulu - die Nuttenrepublik*. Schaubühne 2011. Foto: Heiko Schäfer



Regissør Volker Lösch. Foto: A. T. Schaefer

same persongalleri som i *Orestien*, endå sterkare integrert på scena med sine utsegner, som igjen hadde oppstått gjennom personlege intervju. For Lösch blei eit hovudpoeng med oppsetjinga å understreke korleis ei gruppe som det tidlege proletariatet frå stykkjet, berre kunne presentariatet som seinproletariatet idag, og det i form av dei arbeidslause, som dermed blir den naturlige hovudtalarfiguren på scena – her altså i form av det autentiske borgarkoret. Koristane fekk tildelt scenetekst basert på eigne formuleringar frå intervjuprosessar, eller godkjende omformuleringar av dette materialet. Tema dreide seg dels rundt politiske talkshows, dels om arbeidløyse og korvidt desse kunne hjelpast gjennom slike program. Ei av utsegnene gjekk hardt og direkte ut mot Sabine Christiansen, den då mest prominente politiske talkshowvertinna, med program kvar søndag i beste sendetid. Ho oppfatta og klaga inn denne titala som ein «mordtrussel frå scena». Andre del av skandalen kom for dagen då Gerhart Hauptmann sine arvingar nekta å godkjenne fleire framsyningar av *Die Weber*. Ein landsdekkjande omdiskutert skandale, som naturlegvis måtte tilbakevisast frå teateret si side. Volker Lösch og hans provokative metode av dokumentarisk funderte amatørkor som integrert del av klassikarmateriale, var dermed etablert. Med ein *Weber*, kor borgarane med skvulapande ølmugger, ropte ut sin politikarskepsis.

Skandalen gjekk heller ikkje stille forbi i teaterkretsar. Til slutt dreide det seg om korvidt tekstane som heilt eller dels vart framført av koret berre stod som pole-

miske meiningsytringar, heller enn som hjå Rimini Protokoll, kor ein får innsikt i yrkeshistoriar knytta til personlege tema og deira vidare assosiasjonar, som så utvikler seg til eit sjølvstendig stykke.

I oppsetjinga av *Marat/Sade* (2008) av Peter Weiss, og vist på Theaterreffen i Berlin 2009, avslutta Lösch førestillinga ved å la koret av arbeidslause Hamburg-innbyggjarar lese opp ei liste over dei rikeste borgarane i Hamburg, for å kunne etterspørre «revolusjonen vår» i dag\*), og med eit forenkla grep framheve gapet mellom fattig og rik. Generelt kan det hevdast at det ein kan kalle Dresden-modellen, litt for raskt og enkelt blei overført til andre byar, utan å tilpasse grepa grundigare i høve til den aktuelle konteksten og dermed

innlemme større nyanserikdom til tematikk og metode. Dette kan hevdast å vere både det sterke og svake punktet ved arbeidsforma til Lösch, som vel og merke og har latt seg piske fram av teaterfeltet sin svakheit for å hente spektakulære tema til scena. Til no

har ikkje Lösch forlatt scena i nokon by – vere seg Hamburg, Stuttgart eller Berlin – utan å markere seg som ein fiendleg innstilt Robin Hood. Kva hans potensiale utover denne garantien kan vere, står att å sjå.

### Franz Biberkopf og Lulu, Berlin

På Schaubühne i Berlin har Lösch vist tendensen til å utvide metoden i retninga av å tre litterære førelegg frå speleplanen over hovuda på sine autentiske protagonistar, heller enn å vidareføre integrasjonen mellom teaterstykkje med skodespelarar på eine sida og dei dokumentarisk casta figu-

rane på andre sida. I *Berlin-Alexanderplatz* blei hovudmotiva tilhøyrande protagonisten, Biberkopf, frå Alfred Döblins storroman overført til tidlegare straffefanger som reiste seg blant publikum i salen og stilte spørsmåla: Kan eg nokon gong come inn i det gode selskap igjen? Finnes sosial reintegrasjon for kriminelle? Riktignok dannar desse spørsmåla ein raud tråd for plotet Döblin set opp rundt Biberkopf, hans kjære Mieze og alle dei andre, men isolert sett blir dette eit tynt grunnlag for scenisk spel. Desto sterkare framtrer straffefangane sine historiar om eigne forbrytelser, med ei form for avvisning av desse, type: «Raninga var det som dreiv meg, men eg ser jo at det ikkje løna seg.» Scenebiletet er tilsvarande overtydeleg, med ein logo som liknar den til Deutsche Bank prangande på scenegolv, som i likskap med Onkel Skruer sitt hvelv er fylt med ekte euroer, utdaterte sedlar og lekepengar. Publikum trør og går ut av salen over dette knasande pengeteppe og får eit snev av det forlokkande ved «luksustjuveri», medan bankane, symbolisert av kjempelogoen, ikkje lenger er synlege.

Samanlikna med tidlegare oppsetjingar, især produksjonen i Dresden, blir det her ein tydeleg mangel at interaksjonen mellom kor og profesjonelle skodespelarar så godt som er borte, og samkvemet mellom korsekvensane og stykkets handling blir på eit reint assosiativt plan. Her kan det synast som metoden til Lösch opner for vel rask omgang med repertoarteateret kor samspelet mellom ensembleskodespelarar og amatørar ikkje blir prioritert i den grad at det faktisk framstår som eit synleg felles arbeid. Dermed blir det konseptuelle ved metoden ståande som berre konseptuelt: På eine scenekanten eit grunnbrygg av eit dekonstruert stykke, stilt overfor eit tematisk tilpassa kor på den andre. Likevel må det seiast at uttrykket evner å framstå som

## Ein Weber kor borgarane med skvulpande ølmugger ropte ut sin politikarskepsis



Koret, Berlin–Alexanderplatz. Regi: Volker Lösch. Schaubühne 2010. Foto: Heiko Schäfer



Marat Sade. Regi: Volker Lösch. Foto: A. T. Schaefer

sørs kraftfullt og heller ikkje uinteressant.

I tilfellet *Lulu* ville Lösch i utgangspunktet arbeide med Georg Kaiser sitt eksprjonistiske stasjonsdrama *Frå morgon til midnatt* som omhandlar ein banktilsett mann som raner sin eigen bank og brenner pengane. Problemet var at det aldri meldte seg nokon bankmann til koret. Av dette kan ein slutte seg til to grunnmoment: Den symbolske kapitalen som følger med å delta som amatør i ei førestilling av Lösch er ikkje høg nok for denne arbeidsgruppa, og, den reelle betalinga er latterleg dårleg. Lösch gjekk så til «monstertragedia» til Wedekind, kor begjæret mellom mann og kvinne blant borgarskapet rundt 1900 blir trekt fram i lyset. Stykket er eit stasjonsdrama som veksler mellom ulike byar og partnerar, med den begjærlege Lulu som tematisk prosjektil i møte med mannstypar frå ulike sosiale lag, samt ei adeleg dame, før ho til sist møter baksida av den borgarlege verda og blir tatt av dage av Jack the Ripper. Wedekind har eit skarpt sosiologisk blikk for psyko- seksuelle utvekslingar av begjær, eit tema Lösch tek som avspark for å framstille desse energiane som regulert av konsum- og marknadslogikk i vår samtidskultur – utan sensibiliteten, sjølv om denne høgt blir lova i internettbaserte fora og kundekampanjer, noko førestillinga og gir til kjenne.

Sexarbeiderinnene som er med i førestillinga har alle bakgrunn i det seriøst organiserte servicemiljøet, som i følge deira egne sjølvvurderingar skiljer seg frå gateprostitusjon og hallikverksemd. Dei arbeider med andre ord i moderne organiserte bordell eller via avisannonser knytta opp mot eigen heim. På scena fortel dei om arbeidet sitt, korleis dei kom til det og dei personlege røynslene det har gitt dei, kva for sosialt miljø dei stammer frå og om kva dei sjølv oppfatter som nedverdiggande i møte med eige arbeidsunivers. I *Lulu* ser

dei ein erotisk metafor for det seksuelle begjæret som konstant. Eller, nytelsesservice som yrke, med mindre eller større glede ved det, og dei sosiologiske observasjonar ein kjem til gjennom det.

I tilhøvet mellom dokumentartekst og funksjonen til det dramatiske stykket har Lösch med denne produksjonen kome til eit avgjerande punkt. *Lulu* spelar ikkje først og fremst på sitt provokasjons- og spektakularitetspotensiale. Der *Weber*-førestillinga brukte teaterreksten som springbrett for borgarkoret sine utskjellingar, er det dei koriske partia med eigne utsegner frå sexarbeiderinnen som skaper tyngdepunktet i *Lulu*, samstundes som dei skaper eit interessant tilbakeblikk på Wedekinds stykke. Kanskje har forvirringa rundt begjæret frå hans tid under ein gjennomregulert konsumkultur som den vi har i dag dels medført at ingen lenger kan vurdere seg sjølv som misbrukt eller som offer for dei misbrukte? Bak kvinnene på scena dannar hundre kvite hovudputer ein gjenomskineleg bakvegg.

Men det er og ein karaktervariant av *Lulu* med på scena, i skikkelse av skodespelar Laura Tratnik, som kjemper seg gjennom partnergalleriet frå Wedekind sitt drama. Malaren har forøvrig her blitt til motefotograf og den adelege kvinna framstår som den lesbiske «Greven av grevinn», ein slektning av Lady Gaga! Slik set Lösch berre «skroget» frå Wedekinds stykke inn i den ytre realiseringa av *Lulu*-koret som definitivt danner tyngdepunktet her. Dermed oppnår Lösch med sitt sexarbeiderinnekor meir enn med sine tidlegare korforsøk: presentasjon av ei samfunnsgruppe med sine enkeltporrett, og ein dagsaktuell tolking av *Lulu*, til fordel

for dei tidlegare meir bombastisk framstilte koranklagene. (Det *autentiske kollektivet* blei forresten omdiskutert her ettersom fire unge kvinnelege skodespelarar inn-gjekk som kunstnarisk støtte i koret). Til slutt kom det like godt eit manifest frå scena denne gongen og, med appell for kultivasjonen av lysta og for eit partnerbaserert og lystfylt samkvem både i den penge-lause og pengestyrt begjærutvekslinga. I alle tilfelle er dette den beste Robin Hood-slutten Volker Lösch har funne så langt,

## Lösch har henta menneske til scena som vanlegvis ikkje ville kome til teateret som publikum ein gong

ettersom materialet her framtrer med eit oppklaringsmotiv heller enn som prosjektil for agit-pop.

Med si oppfinning av borgarkoret, som sidan produksjonen i Dresden har stått som ei eiga retning, har Volker Lösch ikkje berre evna å trekke linjer tilbake til opphavet for teateret, men ikkje minst henta menneske til scena som vanlegvis ikkje ville kome til teateret som publikum ein gong. I vurderinga av Lösch si evne til å trekke det verkelege samfunn inn i teateret, kan ikkje dette aspektet underkjennast. Det er gjennom denne grunninnstillinga Lösch har evna å føre den nye dokumentarismen inn i ei ny speleform som både vedkjem og engasjerer tilskodaren.

(omsett frå tysk av Elin Høyland)

\* Jfr. tekst frå koret i *Marat/Sade*: «Marat was ist aus unsrer Revolution geworden/Marat wir volln nicht mehr warten bis morgen.» Norsk: «Marat, kor har det blitt av revolusjonen vår?/ Marat, vi vil ikkje lenger vente til i morgon.» E. H.)



# EN HORE ER ET MENNESKE, ER ET MENNESKE, ER ET MENNESKE

**(Berlin): Om Volker Lösch' iscenesettelse  
av Wedekinds *Lulu* med 15 virkelige  
sex-arbeidere fra Berlin.**

AV JULIAN BLAUE

LULU – DIE NUTTENREPUBLIC etter Frank Wedekind. Regi: Volker Lösch. Schaubühne-am-Lehniner-Platz

**L**ulu – *Die Nutenrepublik* (Lulu – horererepublikken)! Allerede i tittelen til Volker Lösch' oppsetning kan man ane spenningen mellom et bilde av den prostituerte som en frigjort, vakker kvinne og et negativt bilde av sex-arbeideren slik samfunnet ser henne. Forestillingen på Schaubühne i Berlin (premiere 11.12. 2010) er et seksuelt patchwork. Det består av en handlingstråd basert på Frank Wedekinds drama *Lulu*, og av et autentisk horeensemble som i fellesskap fremfører egne tekster; et prostitusjonskor som reflekterer rundt eget arbeidsmiljø.

Wedekind påbegynte *Lulu* i 1892, og skrev med avbrytelser på dramaet i 29 år, men fikk enorme problemer med å få stykket satt opp. Uppremieren på Intimes Theater i Nürnberg utløste en skandale, forestillingen ble hetset av pressen, politiet forhindret oppsetningen fra å kunne vises dagen etter, og Wedekind ble anmeldt for offentliggjøring av utuktige skrifter. Dramatikeren, som selv agerte på scenen i

stykkene sine, skildrer her en ung kvinne som liker å bruke sin seksualitet, bl. a. for å få makt over menn (og kvinner) og som etterhvert går over til bare å være prostituert. Til slutt blir hun myrdet av seksualforbryteren Jack the Ripper. Men det som Wedekind interesserer seg for, er ikke så mye offeret som den frigjorte kvinne som setter seg over gjeldende kjønnskonstruksjoner, og som uten hemninger lever ut sin lyst, seksualitet og kroppslighet. Likevel er det betegnende at både frigjørings- og offerdimensjonen er til stede i tragedien; at den rommer hele det menneskelige spekteret mellom rett og galt, glede og lidelse.

## Scenisk fristat

Sex-arbeiderne på scenen i Lösch' oppsetning gjør én ting meget tydelig: Prostitusjon er like komplekst, nyansert og rikt som samfunnet ellers, og i dette miljøet finnes det både misbruk og seksuell frigjorthet, ekstaser og vold, pornografiske klisjeer og ektefølt erotikk, kjærlighet og fremmedgjøring, selvrealisering og identitetsproblemer, luksus og elendighet, sanne eventyr og banal småborgerlighet.

I mange land (bl. a. Norge) er ett eller

flere aspekter ved prostitusjonen forbudt. Oppsetningen på Schaubühne er politisk agitasjonsteater i beste forstand og den slutter med et aggressivt angrep på disse forbudene: «Avkriminalisering og rettsikkerhet for alle som deltar i betalt samleie!»

Å kreve den totale aksept av prostitusjonen er ikke ensbetydende med å si at prostitusjon er problemfritt eller at den utelukkende er «en kultivering av lysten» (som det heter i manifestet til hora *Goldschwanz* (Gullkuk), som koret leser høyt fra). Men når dette arbeidet kriminaliseres, selvsagt uten noen sinne å kunne avskaffes, blir det umulig å få øye på kompleksiteten og å fremheve og skille ut de positive elementene fra de negative. Utover dette er det et antall problemer ved prostitusjonen som først blir problemer fordi «horererepublikken» stigmatiseres eller kriminaliseres.

Volker Lösch klarer imidlertid i sin oppsetning å skape en scenisk fristat der sex-arbeidet både avstigmatiseres og oppvurderes, slik at dets mangfoldige aspekter viser seg. Og det som overrasker meg er at dette «dokumentarteatret» ikke bare er interessant etisk sett, men at det også be-

finner seg på høyeste nivå sett fra en estetisk synsvinkel. Den presise korteknikken hever dette horeteateret helt opp på nivå med den greske tragedien.

### Skuespiller og/eller hore

Scenografien er veldig enkel: På Schaubühnes store scene står det 20 meter høye søyler laget av hvite puter, som formidler et inntrykk av prostitusjonens serielle produksjon av intimitet. Det gjør scenen smal og fører til at skuespillere og aktører kommer tett på publikum. Også dramaturgien i oppsetningen er relativt enkel. Wedekinds Lulu spilles av skuespilleren Laura Tratnik, men hun avbrytes regelmessig av horekoret, som består av 15 kvinnelige sex-arbeidere fra Berlin, som likedan formelt beklarer rollen som Lulu. Korkvinnene forteller om sine erfaringer, som selvsagt alltid bare er erfaringene til en av dem, men idet det proklameres av et kor anonymiseres utsagnet på en intelligent måte. Den to-stemmige oppsetningen – der Lulu-tråden og horereplikkene supplerer og settes opp mot hverandre – er imidlertid et ekstremt tydelig eksempel på hvor intetsigende, anakronistisk og retningsløs tradisjonell dramatik kan være, og hvor gripende, relevant og betydningsfulle autentiske aktører er, når de kjemper for sin egen sak. Jeg fristes til å spørre: Hva er i det hele tatt poenget med en kunstform der et menneske ikke er seg selv, men spiller en rolle og snakker en tekst, som et annet menneske har skrevet for mer enn 100 år siden? (kanskje Wedekind selv forsto dette problemet og at det var derfor han deltok på scenen i sine egne stykker?). Man kan få inntrykk av at denne arbeidsdelingen bare er til for mennesker som ikke takler å konfronteres med sin egen virkelighet. Er det ikke skuespillerkunsten som egentlig er den sanne og forkastelige form for prostitusjon? Den tradisjonelle prostituerte selger bare kroppen, men skuespilleren lar seg også voldta mentalt av dramatikeren

eller regissøren. (Jeg er klar over at dette argumentet har lagt grunnlaget for den historiske diskrimineringen av skuespilleren, og er årsaken til at for eksempel kvinner på Shakespeares tid ikke fikk lov å utøve yrket. Men i dag er skuespilleryrket ekstremt fetisjert og derfor i reell fare for å bli et sjelsløst følelsesmaskineri beregnet på å realisere regissørens mer eller mindre interessante historier. Det er derfor på tide å kreve at vi får ekte vare, den autentiske aktør, den reale kroppen tilbake på scenen!). Jeg sier dette fordi skuespillerens prestasjoner er så svake i forhold til horenes: Lulu-historiens funksjon er mest av alt å være en kjedelig, pseudo-høykulturell ramme som fremhever horekorets enestående prestasjoner. Laura Tratnik spiller plaprende, burleskt kammerteater med sine forskjellige og uintelligente beklere, som likedan spilles av Schaubühneensemblets profesjonelle skuespillere.

Min kritikk av tradisjonelle skuespillerkonvensjoner må ikke misforstås som en kritikk av teatralitet. Tvertom. Lösch har vært heldig med

prostitusjonstematikken. For den har gjort det mulig for ham å samarbeide med mennesker som agerer som autentiske aktører, men som samtidig har lært seg en ekstrem form for teatral profesjonalitet. For ved siden av selve skuespilleryrket finnes det nok ikke noe profesjonsfelt som har en større hang til det teatrale enn sex-arbeidet. Her er det kvinner som vet helt presist hvordan de skal oppnå noe ved en intelligent iscenesettelse av gestikk, mimikk, kroppsføring, sminke, kostyme og aura. Horene, som forblir anonyme og derfor ikke kan benevnes individuelt, har en dirrende aggresjon, et forførende øyespill, en unik kroppsbeherskelse og utstråler en enestående livserfaring. Og alle ser ut til å mobilisere enorm kraft og energi bare fordi de her – kanskje for første gang i sitt liv – får lov til offentlig å tematisere en del av deres eksistens som de

i samfunnet ellers oppfordres til å fortie, hemmeligholde eller fortrenge: hele deres arbeidsliv.

### Himmel og helvete

Men hva er det horekoret har å fortelle oss? Hva er godt og ondt innenfor *red-light*-miljøet? Hva er paradiset og hva er helvete i dette universet?

Ingen i horekoret innfrir våre stereotype forventninger om at prostitusjon er noe man tvinges ut i eller blir nødt til å gjøre pga. reelle økonomiske trusler. (Dette kunne også formuleres som en kritikk av regissøren, som tydeligvis har valgt ikke å invitere prostituerte som arbeidere pga. eksistensiell nød og elendighet. Lösch presenterer ikke miljøet på dens egne premisser, men på sine egne. Dette vil alltid være kunstens svake punkt, men regissøren kritiseres ofte for at han ikke, som f.eks. René Pollesch, reflekterer rundt denne umuligheten av autenticitet.) Men horenes motiver for valg av yrket sier i flere tilfeller noe paradigmatisk om samfunnet vårt.

Betegnende er f.eks. følgende sitat:

«Jeg tror at det snarere ligger begrunnet i tankestrukturen at det ikke er lov å kjøpe kjærlighet, det må nok endre seg, dette bør egentlig være en vanlig jobb med en utdanning. Men jeg vet ikke egentlig riktig, om man nå virkelig bør ville dette.»

I sitatet ligger hele den spenningen som alle mennesker vil føle som har et ønske om å leve av noe som de mener er vakkert og unikt. Det er den samme spenningen mitt hore-jeg er utsatt for når jeg skriver en artikkel, eller mottar støtte for å realisere en performance. Den spenningen jeg følte da jeg sto overfor valget om jeg skulle *utdanne* meg til å bli kunstnerfilosof eller ikke. For bør skaperevnen virkelig inngå i pengekretiløpet? Bør man virkelig, for å si det marxistisk, akseptere at ens «åndsprodukter» blir redusert til en *bytteverdi*, at en tanke blir like mye verdt som ti poser potetgull? Kan man virkelig bli *utdannet* til å produsere og selge genial eller i det minste original kunst? Spørsmålet er akkurat like absurd som spørsmålet om man vil ut-

danne seg til å bli en genial elskerinne for å kunne selge sine kjærlighetsprodukter etterpå. Kanskje den kunst-prostituertes spørsmål egentlig er enda mer absurd enn den sex-prostituertes spørsmål?!

### Udermennesker

Et annet argument for prostitusjonen, som vi flere ganger får høre, er samtidig et sterkt argument mot et samfunn som styres av menn som tjener betydelig mer penger enn kvinner. En del horer forteller nemlig at de valgte å prostituere seg fordi de opplevde at ekteskapet i grunnen ikke var stort annet enn prostitusjon: De hadde sex med en mann de ikke elsket og fikk slik finansiert sine liv. Bare med den forskjell at de da tjente mindre, at mannen var mindre attraktiv enn de fleste horekunder, og at de i tillegg måtte ta oppvasken eller vaske tøyet der hjemme. Det er opplagt at dette sier like mye om et sykt patriarkalsk samfunn som det sier noe om et sykt yrke.

Men så deklamerer koret også virkelig sterke argumenter mot prostitusjon. Et av dem er ikke så mye en følge av yrket som sådan som av yrkets *status* i samfunnet. I et samfunn som tabuiserer hora, blir prostituerte konstant tvunget til å fornekte seg selv, og til å fortelle løgnhistorier til seg selv og andre. Når sex-arbeidet samtidig er en stor del av tilværelsen vil dette nødvendigvis oppleves som et brudd i identiteten. Stigmatiseringen går så langt at horer ikke lenger oppfattes som mennesker men utelukkende som en prostituerte. En egen rase. Et undermenneske. Når man som hore selv internaliserer denne fortellingen, er det helt opplagt at man går til grunne.

Og i forbindelse med denne tematikken blir det igjen tydelig at oppsetninger som denne har en katarsisk, for ikke å si terapeutisk, virkning. Bare det at kvinnene, nå som teaterstjerner, fritt og uten å bli stigmatisert kan fortelle om sine liv, kan føre til at en identitetskrise løses. Og dette har også en stor teaterestetisk verdi: Mennesker som forteller noe av absolutt nødvendighet er utrolig vakre, relevante og viktige på scenen. Slike aktører og psykologiske situasjoner er teatrets største ressurser!

Helt på slutten av oppsetningen – da

putesøylene har falt ned – resiterer horekoret manifestet sitt:

«Om man en dag kunne lese i Angela Merkels biografi at hun har jobbet som prostituert i fem år, mens hun likevel hadde hatt samme jobb som hun har nå, da ville anti-hore-republikken endelig være en realitet.»

Denne utopien om prostitusjonens totale avstigmatisering og lovprisning står i et paradoksal motsetningsforhold til utsagn som gjør det tydelig at det å være hore selvsagt ikke bare er gøy, men også kan være et totalt mareritt. Et slikt sjokk-utsagn er horekorets beretninger om kvinner som føler at de lar seg voldta hver dag og at de likevel – for det er nå engang jobben deres – ikke stopper med dette. Det er opplagt at slike opplevelser medfører varige traumer, og det er noe som nok ikke forhindres gjennom realiseringen av horekorets store krav: legalisering eller avtabuisering av yrket. Uansett høres det ut som om koret er enige i at de fleste som utøver denne jobben gjennom et helt liv, får skader av det. En typisk yrkesskade er – til tross for at en del horer samtidig har kjæresten – å miste sin evne til å elske. Det er mildest talt tragisk og minner om Fausts salg av sjelen til djevelen. Selv om mange «horekunder er bedre enn andre menn» kan kvinnen ikke alltid forutse hva et samleie vil innebære, og skuffelser, lettere overgrep, projeksjoner og annen nedverdiggende oppførsel fra horekundes side vil uten tvil etterlate spor i den prostituerte sjel.

### Hengivelse og iscenesettelse

På bakgrunn av slik viten er det vanskelig å skrive videre om de positive aspektene ved prostitusjonen. Man føler seg kynisk: skal man komme med en *red-light-happy-end* selv om man vet at dette yrket innebærer reelle voldtekter og semi-pedofile tendenser? Vel, horene og oppsetningen legger selv opp til å ha et slikt avstigmatisert prostitusjonsbegrep som omfavner motsetningene. Og når horene til slutt festlig forkynner «grunnleggingen av united states of angels, et eksterriortialt, denasjonalt globalt sexwork-regime i fitte-partiets og

the international sex-work-rights-movements navn», forstår man at dette er den frie verdens grunnleggende betingelse: Å kunne elske tilværelsen til tross for at den både er vakker og grusom, deilig og bestialsk, kjærlighetsfull og kynisk.

På denne bakgrunnen blir det lettere å høre på prostitusjonskorets positive fortellinger: Noen har opplevd å forelske seg i horekundene sine, og hore-kunde-relasjonen har utviklet seg til et uformelt, men velfungerende kjærlighetsforhold. Andre føler at det at de profesjonelt kan gi kjærlighet, oppmerksomhet og kroppskontakt, gjør dette yrket til verdens mest tilfredsstillende. Gjentatte ganger hører vi at mange av kvinnene først med denne jobben begynte å eksperimentere og utvikle en seksualitet som sprenger ufrihetens grenser. Interessant er det også at den grunnleggende seksuelle loven om å kunne gi seg hen til en annen, gjør seg fullt gjeldende også i denne profesjonelle sammenheng. Horekoret skildrer hvor marerittaktig det kan være når en kunde som er plaget av skyldfølelser og stigmatiseringer, ikke klarer å gi seg hen, men bare stresser, synes synd på hora, og likevel midt i det hele vil ha en hektisk og utilfredsstillende utløsning. Alt blir derimot lettere, om kunden gir seg hen til ideen om at han her har sjansen til å løpet av en halv time å oppleve himmelen på jorden sammen med et menneske som har spesialisert seg på området. Han bidrar på denne måten til å skape et avslappet arbeidsmiljø, og i beste fall kan også hora være i samme paradisi som kunden.

Men det sterkeste argumentet for at prostitusjon er et yrke med samme avgrunner og høydepunkter som livet forøvrig er ikke verbalt. Det er derimot teatralt, for ikke å si performativt: Vitaliteten, den autentiske aggresjonen, men også viljen til å iscenesette seg selv på alle tenkelige måter for å uttrykke en indre sannhet på scenen! Det er disse egenskapene hos prostitusjonskoret som overbeviser meg om at det er mulig å velge dette yrket og likevel fortsette med å være et fantastisk, komplekst, intelligent og stort, stort menneske!

**GISÈLE VIENNE**

---



# DERFOR LAGER JEG FORFERDELIGE FORESTILLINGER

**Gisèle Vienne mener at vi kan bli lurt av det emosjonelle forholdet vi har til sannheten.**

AV CAMILLA EEG-TVERBAKK OG KRISTINE JAKOBSEN (FOTO)

Jeg insisterer på å skape forestillinger om menneskets mørke og destruktive sider, fordi vi trenger et sted hvor vi kan bearbeide disse, sier den franske regissøren og scenografen Gisèle Vienne. Vi lever i en «happiness-kultur» som utsletter en stor del av hva det innebærer å være menneske. Tidligere var kirken, og kunst knyttet til det religiøse, et sted hvor vi ble eksponert for bilder av tortur, offer-ritualer og tragedie. Tenk for eksempel på bildet av Jesus på korset, sier hun (eller malerier av kunstnere som Goya eller Hieronymus Bosch, tenker jeg). I en sekularisert tid har kunsten en funksjon å fylle med hensyn til dialogen med de mørkere aspektene ved det å være menneske, mener Vienne.

De tre forestillingene Gisèle Vienne har vist på norske scener, representerer et spenn på 6 år i et ungt og svært spennende kunstnerskap. *This is How You Will Disappear* fra 2010, som ble vist på Nationaltheaterets hovedscene, og *JERK* fra 2008 som ble vist både på Black Box Teater og BIT i fjor høst, har begge blitt anmeldt tidligere her i tidskriftet. Den eldste av de tre forestillingene, *I Apologize* fra 2006, vil jeg her forsøke å sette i perspektiv av de to andre blant annet gjennom en samtale med kunstneren.

Gisèle Vienne mener at kunsten i dag, i motsetning til på 1970-tallet, er blitt

mer moralistisk. I dag blir du moralsk fordømt, også av kunstfeltet selv, hvis du for eksempel viser tabu-handlinger som incest og overgrep mot barn. Det er viktig at vi kan behandle denne typen handlinger innenfor fiksjonens trygge rammer, i stedet for å utøve dem i virkeligheten, påpeker hun. For Gisèle Vienne dreier det seg om å iscenesette og bearbeide aspekter ved menneskeheten som vi frykter. Hun sier at hun ønsker å bringe seg selv og sitt publikum til grensen for det ekstreme. Ikke for at vi skal krysse den, men for at vi



*I Apologize* i originalversjonen (2006) med to mannlige skuespillere.  
Regi: Gisèle Vienne. Foto: Mathilde Darel

skal bli kjent med den. Hun mener dette er stimulerende på samme måte som ekstremsport er det.

## Sannhet og persepsjon

Gisèle Vienne har utdanning fra figurteater og filosofi, i tillegg til bakgrunn fra billedkunst og musikk. Hennes kunstneriske prosjekt som helhet ser ut til å dreie seg omkring filosofiske betraktninger og konkrete undersøkelser av hvordan vi oppfatter sannhet og virkelighet. Dette er knyttet til persepsjon. Vienne er interessert i å gjennomføre sine eksperimenter i teatret fordi teater i seg selv bærer en motsetning mellom fiksjon og virkelighet. På den ene siden vet vi at teater er fiksjon, eller fake, på den andre siden er virkeligheten alltid eksplisitt synlig i teatret, i motsetning til film eller radio, da alt vi ser foran oss er materielt og virkelig. Vienne leker med publikums persepsjon og bildenes tvetydighet. Hun ønsker å få oss til å reflektere over vårt forhold til sannhet. Vi søker alltid svar fordi vi blir emosjonelt tilfredstilt når vi oppfatter noe som sant, mener hun. Det er dette emosjonelle forholdet til sannhet som Vienne mener vi kan bli lurt av. Vi vil heller ha svaret enn sannheten, sier hun og fortsetter: det er viktig å verdsette den ukomfortable tvilen. Vi må være årvåkne. Hvis vi beveger oss for fort til konklusjonen mister vi mye på veien. Det

er langt mer krevende å holde ting åpne og ikke ha svar. Dette er en veldig viktig hjerne-gymnastikk som kunsten kan tilby for å gjøre oss mer presise i vår generelle persepsjon av den verden vi lever i.

*JERK* er en forestilling med en lineær dramaturgi som er lett å følge, selv om handlingene i seg selv er vanskelige å fatte. Historien er basert på en virkelig hendelse om en seriemorder i USA på 1970-tallet, som tok livet av en rekke unge gutter på bestialsk vis. For Gisèle Vienne og hennes medskapende kunstnere, som forfatteren Dennis Cooper, komponist Peter Rehberg, skuespiller Jonathan Capdevielle med flere, er *JERK* et unntak. Hun sier de ville undersøke hvorfor de ellers ikke lager forestillinger med lineære narrative strukturer. Hennes poeng er at denne formen får publikum til å føle at det de ser er mer virkelig. En forestilling som *I Apologize*, som er en mer fragmentert, poetisk og åpen komposisjon, mener hun representerer virkeligheten bedre.

Den realistiske spillestilen i *JERK* lurer oss til å tro på en «sannhet» som i virkeligheten er mye mer kompleks. I denne forestillingen har kompaniet jobbet på en klassisk, psykologiserende måte, ved å manipulere publikums følelser i en nøye oppbygget dramaturgi. I løpet av forestillingen legges det opp til en større forvirring av persepsjonen av den så kalte virkelighet. Historien blir mer og mer ekstrem og utydelig og vi bringes ut til grensen av det vi kan fatte er mulig. I løpet av forestillingen blir vi usikre på hva som henspiller på den faktiske hendelsen, på Dennis Coopers historie i romanen; hva er iscenesatt, og hvor gal er egentlig skuespiller Jonathan Capdevielle?

### Publikums rolle

Gisèle Vienne er interessert i å undersøke ulike strategier for publikums medvirkning, eller «co-writing» som hun uttrykker det. I både *This is How You Will Disappear* og *I Apologize* er publikum, i motsetning til i *JERK*, plassert utenfor rammen. Vi betrakter et bilde. Men som Vienne påpeker, publikum kan aldri ikke være involvert i det som foregår selv om det ikke er direkte publikumskontakt fra scenen. Som publikum kan man aldri



Dukkefigurer i den teatrale skogen av virkelige trær fra *This is How You Will Disappear*, fra 2010. Foto: Seldon Hunt

være helt utenfor, sier hun.

I *This is How You Will Disappear* forsøker Gisèle Vienne å få publikum til å reflektere over hva som er «ekte» og hva som er «fake». Hun ønsker at vi skal stille spørsmålsteget ved hva vi egentlig ser. Vi ser en scenografi som forestiller en skog. Vi vet at den ikke er ekte, men likevel er den laget av virkelige trær. Vi ser virkelige mennesker (skuespilleres kropper) som oppfører seg kunstig, nesten som dukker eller figurer. Forestillingen er inspirert av romantisk landskapsmaleri, forklarer hun, hvor mennesket fremstilles som veldig små i forhold til det store landskapet. Men de står alltid i et forhold til hverandre. I denne forestillingen, som i romantisk maleri, har intensjonen vært å la (kultur)landskapet være en refleksjon av mennesket. Samtidig blir skogen i *This is How You Will Disappear* et bilde på det mentale landskapet til treneren, figuren som beveger seg rundt i skogen. I så måte mener Vienne at den virkelige scenografien/ landskapet sklir over til å bli et mentalt landskap. Følger du med? Dette er nok ikke en opplagt lesning for den gjengse publikummer.

Forestillingen *I Apologize* fungerer på en tredje måte. Her har kompaniet forsøkt å iscenesette det Gisèle Vienne kaller «svarte hull», tomrom som publikum

selv kan fylle. Hun opplever selv at denne forestillingen krever et mer aktivt reflekterende publikum. I motsetning til *This is How You Will Disappear* som i større grad trigger introspeksjon, inviterer *I Apologize* publikum inn i bildet for å fylle ut manglende informasjon. Dette henger godt sammen med hvordan jeg selv opplevde forestillingen. Av de tre, er jeg personlig mest nysgjerrig på *I Apologize* nettopp fordi jeg opplever den som mest «uferdig» og dermed mer åpen for meddiktning. Jeg trenger ikke lete etter meningen, en historie eller en bestemt tolkning. I så måte synes jeg særlig *This is How You Will Disappear* blir for kontrollert og definert i sin overveldende og vakre visuelle og lyd-messige komposisjon.

### Dukken og skuespilleren

*I Apologize* er en komposisjon satt sammen av et fragmentert og til tider voldsomt lydbilde, kortere tekstutdrag eller dikt av David Cooper, tre skuespillere/ utøvere, samt et visuelt scenebilde bestående av et stort antall enkle trekister. En mann kledd i svarte jeans og svart hettegenser er frenetisk i ferd med å åpne og lukke kistene og flytte dem rundt på scenen. Han virker som om han har dårlig tid, som om det er noe han skal rekke. Inne i kistene ligger det mannekengdukker kledd som unge

skolepiker. Disse løftes ut av kistene og plasseres rundt på scenen, ofte i en pøl av blod og i stillinger som om de var nylig døde, utsatt for en ulykke eller vold.

I og med at Gisèle Vienne har utdanning fra figurteater, er det naturlig for henne å bruke dukken, eller figuren, som et virkemiddel for å åpne opp for spørsmål om persepsjon. Bildet er tvetydig. Noen ganger ser vi dukken, noen ganger en levende jente, andre ganger en død kropp, en savnet person eller glimt av et gjenferd. Dette gir meg som betrakter en snikende følelse av ubehag. Jeg lurar hele tiden på om det blir trikset med bildet, om en av dukkene plutselig får liv og begynner å bevege seg av seg selv, byttet ut med en levende kropp uten at jeg har oppdaget det. Det skjer ikke, men muligheten skremmer meg og gjør meg på vakt. Jeg saumfarer scenebildet og dukkene på konstant søken etter «virkelig liv». Det får meg også til å reflektere over hva «liv» egentlig er, eller innebærer. For de levende skuespillerne på scenen, som i tillegg til mannen er to kvinnelige figurer, virker noen ganger mer som dukker enn mennesker.

Den mannlige hovedpersonen gjennomgår tilsynelatende et eller annet traume knyttet til død eller drap (jeg fikk senere vite i samtale med Vienne, at han igjen og igjen forsøker å iscenesette et drap på ulike måter). Den ene kvinnen på scenen er til forveksling lik noen av dukkene. Hennes fysiske uttrykk er stilisert og koreografert, men i enkelte sekvenser bryter hun inn (eller ut?) i et mer realistisk spill med mannen. Hun representerer både en *kvinnefigur*, en form, men også en levende kvinne og partner til mannen. Gisèle Vienne sier at hun håper publikum av og til skal glemme at de ser et virkelig menneske, selv om de vet at hun er det. Jeg tror ikke det er mulig å «glemme» at det er en virkelig kropp, men skimtvis ser vi dukken i kvinnen eller i hvert fall representasjonen av figuren. Dette skaper en interessant kompleksitet.

På Black Box fikk vi se en «Oslo-versjon» av *I Apologize*. Vanligvis er det en mannsrolle til i forestillingen, men denne skuespilleren ble syk og kunne ikke være med. I stedet ble det satt inn en helt ny figur, en ung jentekropp, like taus og kledd

i samme svarte jeans og hettegenser som mannen. Gisèle Vienne var selv svært fornøyd med dette nye innslaget. Selv synes jeg denne figuren ble den mest interessante i forestillingen. Hun fremsto som en ung, tynn, forkommen jente. Hun ble brukt i mannens iscenesettelser på lik linje med dukkene, men i stedet for å være ungepikesymbol som dem, var hun en slags androgyn emo-figur. Full av ubearbeidet angst, sjenanse og smerte.

Da jeg konfronterte Gisèle Vienne med det mulige kjønnpolitiske tolkningsperspektivet (kvinnen fremstilt som seksualisert objekt, ungepikesymbol, alltid sterk eller svak i forhold til mannen), hevdet hun at også mannfiguren fremstilles som objekt, og at det ikke er interessant om han er mann eller kvinne. Hun ble også overrasket over at jeg umiddelbart leste den nye rollefiguren som kvinne. Etter min mening er dette et blindt punkt i et ellers gjennomtenkt prosjekt. Vårt kulturelt instruerte blikk leser kjønn på bestemte måter med forutinntatte holdninger til en kjønn kropp. Det må et bevisst fokus og behandling av tematikken til for å unngå disse lesningene. Ikke minst undrer jeg meg over hvorfor det i alle de tre her nevnte forestillinger, er mannsfi-

guren som er bærer av volden. I alle tre er det menn som utøver vold, enten mot kvinner, som i *I Apologize*, eller mot andre menn. Dette bygger opp under en stereotypi om maskulin aggresjon. Kanskje er ikke mannfiguren androgyn nok for å unnslipe denne tolkningen? Derfor blir jeg nysgjerrig på Oslo-versjonens nye figur. Hun er mye mer tvetydig som figur enn ham og gir et mer komplisert bilde av kjønn og vold. Kanskje skulle man satt henne i hovedrollen i stedet? Det ville stått i en enda mer interessant kontrast til Coopers voldsomme tekster, som oftest er lagt i munnen på en mann.

*I Apologize* er en fragmentert fortelling hvor skuespillerne er tause. Tekstene leses over høytaleren av forfatteren Dennis Cooper. Tekstene, forklarer Vienne, er løstrevet på samme måte som musikken i en Bunraku-forestilling. Gjennom å distansere tekst fra handling oppstår mellomrom, eller hull, som publikum selv kan fylle. Det er fragmenteringen og løsrivelsen mellom de ulike elementene i Gisèle Viennes komposisjoner som skaper en symfonisk opplevelse. Det at jeg ikke forstår, som spesielt er fremtredende i *I Apologize*, skaper (mellom)rom for meddiktning, fantasi og kanskje også virkelighet?

Høgskolen i Østfold har ca. 4.500 studenter og 500 ansatte. Vi holder til i nye, moderne lokaler i Halden og Fredrikstad, sentralt beliggende mellom Oslo og Gøteborg.

## → Workshoplærer skuespill

Akademi for scenekunst har ledig 50 % åremålsstilling for perioden 1.8.2011 – 31.7.2015. Stillingen er lagt til linje for skuespill.

Søknadsfrist: 15.april 2011

For mer informasjon: [www.hiof.no](http://www.hiof.no)

 Høgskolen i Østfold



Regissør og performanceteoretiker Richard Schechner.  
Foto: Sophie Proust

### En smakebit av Schechner

Richard Schechner etablerte den eksperimentelle teatergruppen The Performance Group i 1967, og ledet den frem til 1980, da gruppen gikk over til å bli The Wooster Group under ledelse av Elisabeth LeCompte. Schechner har vært en av de ledende frontfigurene i opprettelsen og utviklingen av «performance studies», fra slutten av 60-tallet og frem til i dag.

Hans bakgrunn som innovativ og eksperimentell teaterkunstner gir ham et teoretisk ståsted fundert i praktisk teater-

liv, som få teoretikere har. Hans teorier har utfordret mange ideer om hva teater er og kan være, spesielt i forhold til den grunnleggende tenkningen som han kaller: «The broad spectrum approach», hvor fenomen kan studeres «som» performance, og slik inkluderes studier av både riter, teater, lek og spill, sport, sosiale roller m.m. og ikke bare f. eks. teater eller performance-forestillinger. En hver handling som er «framed» eller rammet inn og fremhevet kan dermed studeres «som» performance. Det innebærer at alt fra glo-

balisering til hjernebølger studeres «som» performance.

Schechner har dermed ertet på seg mange teoretikere som ikke vil akseptere en slik sammenblanding av en åpen og eksperimentell tenkning overført til teori-feltet. For å uttrykke det «schechteriansk» kan vi kanskje polemisere, og fremsette en påstand om at man tradisjonelt sett har en ideologi basert innenfor akademia og teoretisk tenkning, at man skal teoretisere over fenomener – og ikke selv bli et av fenomenen man kan studere – «som

# MED LEKEN UNDER HUDEN

**(New York): – Jeg er bekymret over at det brukes så mye teknologi i kunsten i dag. Det jeg beundrer ved Grotowski er at han gjorde det han trodde på: Folk satt ansikt til ansikt i små teaterrom der de måtte forholde seg til hverandre, sier Richard Schechner, som savner aktivismen, men likevel ikke mener at det er bare én hensikt med kunsten.**

AV AASE-HILDE BREKKE

Hei Richard, jeg levd med deg i snart 20 år nå, – og jeg er svært glad for å være her!» Jeg var litt usikker på hvordan jeg skulle starte samtalen med Richard Schechner, verdensberømt kunstner, professor og reformator av performance studies. Hans kommentar fikk meg til å slappe av og forstå at vi var på rett spor: «Oops, ikke fortell min kone om dette!» Møtet med Richard Schechner på hans kontor på Tisch School of Art, New York University, ble ubetinget interessant og gledelig.

Vi er i gang, og jeg fyrer løs med flere spørsmål på en gang: Hva jobber du med akkurat nå? Er du lærer eller regissør? Fra

vår epost-kontakt forsto jeg at du var i Kina, hva gjorde du der?

– Jeg er interessert i Kina, så jeg var på en konferanse der, og det var veldig spennende, fordi de har en stor interesse for Ibsen. I flere av stykkene vi så var alle skuespillerne kvinner, alle rollene i *Hedda Gabler* for eksempel. I *Fruen fra havet* (1888), må hovedpersonen Ellida (gift med doktor Wangel) velge mellom sin elsker (sjømannen), og sin ganske så kjedelige mann, hvis du husker det?

Jeg smiler, men husker egentlig ikke historien. Schechner fortsetter:

– I den kinesiske versjonen ender det med et ekteskap med en halvsøster, og

stykket avsluttes med en lykkelig slutt for alle! Ibsens stykker ender jo vanligvis ikke lykkelig, men i kinesisk teater må man alltid avslutte harmonisk, noe som kan virke ganske forvirrende... Jeg var på denne konferansen i Kina for å snakke om det interkulturelle. Min forelesning handlet om flyangrepene i New York 11/9, og hvordan avantgarden er ganske opptatt av 9/11 som *Avantgarde Art*.

## Regi og undervisning

Jeg har to regioppdrag i nær fremtid: Jeg skal sette opp igjen et stykke jeg gjorde i 1975. Vårt prosjekt foregår på en rektangulær, åpen plass, og to forestillinger fin-

performance». Det sistnevnte forholdet til teori forutsetter en aksept av en prosessuell tenkning som går i bredden og dybden samtidig, og i større grad enn en lineær, vitenskaplig tenkning som prøver å sette opp logiske rammeverk som teorien og resultatene skal befinne seg innenfor (eller utenfor). *Samtidigheten* tilhører det kunstneriske universet, og Schechner kan kanskje sies å ville overføre en slik tenkning på teorifeltet. Kausalitet og analytisk tenkning preger det tradisjonelle akademien, og Schechner anklages ofte for å være univer-

salist, og dermed anses tenkningen hans tildels som «upresis» eller «ulogisk».

Richard Schechners engasjement i det såkalte interkulturelle teater, hvor kommunikasjon gjennom den spontane sammensmeltingen og en kakafoni av ulike teatertradisjoner er idealet, påpeker han bl.a. at *hybriden* er den vestlige kunst- og kulturalliansens ypperste uttrykk. Han mener interkulturelle performanser (alt fra turisme, olympiske leker, «spor» av ulike kulturer, turistshow, m.m.) er nærmest naturgitte:

«...Cultural purity is a dangerous construction because it leads to monoculture, racism, jingoism, and xenophobia. The «natural» proclivity of humankind is promiscuity – which results in always changing, if sometimes unsettling, diversity. The work of performance studies is to explore, understand, promote, and enjoy the diversity.» (Schechner: *Performance Theory, An Introducion*, Ruthledge, 2002)

Man kan kritisere Schechners teorier, men man kommer ikke utenom dem.

Aase-Hilde Brekke

ner sted samtidig; alt sammen som speiling i bilder. Vi ser Marilyn Monroe, og selvfølgelig Andy Warhol.

Det andre skal vi jobbe med neste sommer, og fremføre om et år, og det handler om romanen *Timbuktu*. Dels jobber vi i Romania, fordi min samarbeidspartner er fra Romania, og vi har jobbet der sammen før. Men denne gang med hennes tekst som utgangspunkt. Så dette er mine to siste arbeider.

– *Hva liker du best: å undervise eller regissere?*

– Oh, boy, oh: Jeg liker begge deler, hver på sin måte! Når jeg regisserer er jeg umiddelbart involvert, jeg stoler på prosessen, og behøver ikke forberede meg. Jeg kan jobbe med det gitte øyeblikket, med det som oppstår der og da. Det gir meg en viss form for spenning. Undervisning gir meg mulighet til å få kontakt med unge mennesker, og forskjellige slags mennesker. Da kan jeg hjelpe dem i å gå til et annet sted i tankene sine. Man kan oppnå en dypere, mer grundig undervisning. En undervisning som når dypere inn i den enkelte.

Regi er intimt knyttet til fenomener. Det går tregere enn du liker. Så regi gir en annen type erfaring. Regi er mer én til én. Den beveger seg i sin egen takt. Regi tar veldig mye tid. Undervisningen tar ikke så mye tid: På tre uker kan man undervise i og rekke over Grotowskis verk, som det tok Grotowski selv 40 år å skape!

Men hvis du virkelig presset meg, og tvang meg til å velge, vil jeg gitt opp undervisningen, og gått for regi!

### Performance-teori

– *Det var akkurat det jeg ville høre! Men hvilken retning tror du performance studies tar fra nå av, og i fremtiden?*

– Jeg kan ikke spå om fremtiden; *I am not really a 'futurologist'*, så jeg vet ikke. Men jeg tror at performance-studier, mer enn performance-teori får stadig nye forgreninger til flere og ikke-teatrale områder, som business, medisin, sport, der folk selger ting, og alt dette er en forlengelse av ideer omkring det performative. Samtidig tror jeg performance-studier og performance-teori må være koplet til den faktiske «performance space», der hvor ting



Richard Schechner. Foto: Anne Dubos

foregår. Jeg tror ikke du kan produsere teori om teori. Jeg tror du må konstruere teorier om fenomener, om ting som faktisk skjer. Jeg er ikke sikker på om det kommer til å skje, men jeg vil gjerne se teori som er fundert i fenomener.

Jeg opplever at vi er på vei inn i en periode der nevrologisk vitenskap (*neuroscience*) og kunnskap om hvordan hjernen fungerer, kommer til å bli veldig mye mer undersøkt, også fra et performativt perspektiv (på engelsk har ordet *performance* mange betydninger; *to perform* er også å yte f.eks., *journal. ann.*). Rett og slett undersøke hvordan hjernen *fremfører* vår virkelighet for oss. Jeg tror denne type tenkning opplever et oppsving og vil få enda større oppmerksomhet. Slik strukturalismen som idé nå har mindre opp-

merksomhet, men hadde et oppsving for 30-40 år siden.

– *Ser du noen utfordringer i slik tenkning?*

– Ja, selvfølgelig. En av de uheldige tingene, og jeg vet ikke løsningen på det – dette får yngre folk løse – er at en slik tankegang ligger langt vekk fra vanlige folks måte å tenke på. Vi lever i en tid hvor det fremdeles fins mye fattigdom, stor undertrykkelse og utarming av noen folkegrupper. Hvis vi ser oss tilbake, har vårt århundre gitt oss noen flotte og store teatertradisjoner – som Brecht, aktivisteater i Europa, så vel som i USA, Asia og Afrika. Dette har gått over i en periode hvor det mer har vært kunst for kunstens skyld, kunst og teknologi, og en annen tendens er at kunsten retter seg mot

indre prosesser, og det indre i mennesket. Som eksempel kan nevnes The Wooster Group (Spalding Gray m.fl. *journal. ann.*), som har tatt i bruk alle former for teknologi, innenfor flere typer media, og skapt mange briljante sceniske fremføringer. Men samtidig savner jeg et dypere engasjement og en aktivisme som kommenterer og forholder seg til problemene verden står overfor i vår tid. Enten håndteres det ikke i det hele tatt, eller så flykter man fra problematikken. Eller man slenger bare på en kommentar, uten å ha noe dypere engasjement. Jeg savner aktivismen. Jeg tror også at kunst kan «handle» om kunst og ha en verdi i seg selv. Men jeg mener at teatret er en sosial og kollektiv kunst- art, og at det derfor bør bry seg om sosiale problemer.

### Kunstens formål

– *Hva er formålet med kunsten?*

– Vel, jeg tror ikke det er *ett* formål med kunst. Det er flere formål for kunsten. Aristoteles skrev at tragediens funksjon er å konfrontere oss med følelser, og deret-

---

**«Jeg påstår dermed at av-  
antgarden i bunn og grunn er  
blitt konservativ.»**

---

ter «kjøpslå», eller utveksle følelser – det er en slags funksjon for kunsten. Brecht sier at formålet med teatret er å underholde og utdanne. Vise folk den rette vei. I det minste skal kunsten få folk til å korrigere sine synspunkter og høyne bevisstheten.

Jeg tror det er enda en hensikt, og det er prosessen. Selve prosessen. Hvordan du gjør noe ut av ingenting! Hvordan du omarrangerer en haug med ingredienser, med råmateriale. Du kan sammenlikne en kunstprosess med det å lage et måltid: Du tar rått kjøtt, grønnsaker, du skjærer, mikser, og til slutt har du laget et måltid ut av det hele!

Jeg er litt bekymret over at det brukes så mye teknologi i kunsten i dag. Man trykker på en knapp, og så spretter det opp et bilde fra Photoshop, så tryk-

ker man på en annen knapp og så popper det opp et annet bilde, osv. Det jeg beundrer ved Grotowskis enkle og nakne teater («Poor Theater») er at han gjorde det han trodde på: Folk satt ansikt til ansikt i små teaterrom der de måtte forholde seg til hverandre. Kunsten lærer oss sosiale relasjoner og det er også en opplevelse i det. Du må håndtere det sosiale og du må forholde deg til det sosiale.

På et høyt filosofisk nivå, er ikke teatret en etterligning av livet, men en destillasjon av livet. Det blir ikke en imitasjon av livet, men en *forsterkning*, slik at vi kan oppleve livet, på en måte vi *ikke* kan oppleve livet i våre vanlige liv. Og fordi teatret er lekende – vi kan også oppleve og se på smertefulle ting; fordi de faktisk ikke skjer, men kan øve oss i å kjenne på våre følelser. Og vi kan begynne å forstå vonde ting bedre ved å ha øvd på dem.

Det er som en vaksine: Du tar en liten del av sykdommen for å beskytte mot den store, den egentlige sykdommen. Så dette er en annen funksjon av kunsten: Den gir oss beskyttelse mot lidelsen og de grusomme tingene som skjer i våre liv.

Vi vil gjerne korrigere opplevelsene av traumer og redsler, og gjennom kunsten ønsker man å undervise folk, la dem le, la dem gråte. Vi ønsker å gi dem virkelige følelsesmessige erfaringer. Vi har slike redsler i våre ikke-profesjonelle liv, men de er for farlige. Vi er Romeo og Julie! Så kunsten kan ha alle disse gode og flotte funksjonene!

### Kunst og seksualitet

– *Kan du si noe om forholdet mellom seksualitet, spiritualitet og kunst...? Når vi opplever kunst, snakker vi om transformasjon. Men hva er det som blir transformert, hva er det vi egentlig opplever?*

Schechner ler og utbryter et oppgitt: *Oh my god!*, og jeg ler med – jeg vet godt at spørsmålet er gedigent, men vil gjerne utfordre ham, da jeg vet han har mange indiske referanser i sine teorier. Og plutselig er han veldig engasjert og alvorlig:

– Jeg underviste forleden kveld, og snakket om oldtidens greske kultur, men også tradisjonell indisk kultur. Jeg for-

talte at i den klassiske asiatiske kultur og i Sør-Asia er det seksuelle inkludert som en del av en religiøs praksis i templet. I motsetning til dette står den vestlige oppfatningen, den indo-kristne oppfatning, mer enn den jødiske, hvor kjødets lyster er syndige. Det inkluderer elskov, sensuell dans – alt er korrumpert og farlig. Vi må redde sjelen så den kan kvitte seg med kroppen. Ja, tenk på hvordan selvskading i vår religiøse tradisjon tidligere ble sett på som en rensete. Så dette er *vår* tradisjon.

I indisk kunst ser du sensuelle kropper som nyter seg selv, og som frigjør seg fra det daglige slitet. Og der blir en *moksha* frigivelse (fra sanskrit: «frigjøring bl.a. fra gjenfødelse», *journal. ann.*) betraktet som en parallell til å ha en orgasme. Det er «en liten død», hvor man har en utenfor-kroppen-opplevelse. En form for ekstasisk, åndelig erfaring. Dette er en prosess opp *chakraene* (sanskrit: hjul, energisystemet) fra *kundalini*, slik at basen, hjernen, blir påvirket. (*Kundalini* er en betegnelse på en livsenergi, som også oppfattes som spirituell, hvilende ved kroppens nederste energifelt; ved kjønnsorganene. Å vekke kundalinienergien er et mål for *kundalini-yoga*. *journal. ann.*)

– Kunst representerer en veldig dyp kreativitet: Vi gjør kjærlighet om til nytelse, men som et resultat av denne gleden blir det født et barn, en ny generasjon. På samme måte lager vi kunst for nytelsens skyld, og jeg ser på disse maleriene (ser seg rundt i rommet) ikke som produserte produkter, men et resultat av en kjærlighetsprosess. Jeg prøver ikke å lage store kunstverk. Jeg konsentrerer meg om *prosessen*. Og det viser seg å være stor kunst. Det er dette siste, konsekvensen av prosessen, som på en måte er som å elske. Denne type elskov representerer en dyp sensualitet.

Jeg liker å se folk «in-bodied». Jeg liker å se. En av de store gavene en regissør er tildelt, er at man ikke kan kalles voyeur: Man er faktisk betalt for å sitte og studere folks kropper! I det virkelige liv ville dette være motsatt. Man ville betraktes som en tulling som sto der og kikket! Så dette er hva min kunstutøvelse handler om. Men i motsetning til i den virkelige verden, ser jeg på og studerer folk for å få dem til å

utføre noe. Og på en måte er dette erotisk, eller med en utvidet forståelse av det erotiske. Det handler om sanselighet og den dypere essensen av sensualiteten.

### Re-performing avantgarde

Jeg spør om Schechner har sett den retrospektive *The Artist Is Present* av performancekunstneren Marina Abramovic (MoMA, Museum of Modern Art, 2010, se nummer 3-4/2010, red anm.), og kommenterer at mange hadde et stort behov for å ville sitte med henne under performansen.

– *Hvorfor tror du såpass mange fortalte at de hadde spirituelle opplevelser når de satt med Marina i performansen?*

– Vi lever i en fundamentalt sett paradoksal situasjon der «gud er død», men impulsen mot transcendentale opplevelser fortsatt er levende. Så i vår tid søker noen mot det ekstreme, som islamistisk ekstremisme, men også kristne ekstremister er i deres religionsutøvelse og forståelse i dag enda mer konservative og reaksjonære enn sine foreldre. Det andre aspektet, er at de som ikke oppsøker de tradisjonelle religiøse gruppene, fortsatt har impulsen til transcendentale opplevelser i seg. Det er fortsatt et behov for ikonografiske symbolske opplevelser. Det er en dypt menneskelig behov.

– *Jeg fant Abramovics re-performing prosjekt på MoMA meningsløst. For hvordan kan et øyeblikk gjenskapes? Er du enig i at for eksempel Marina Abramovics re-performingprosjekt er teater og ikke performanceart (som i utgangspunktet ikke vil vite av teater)?*

Schechner har en lengre utlegning om *The Artist Is Present*, hvor dette er hovedmomentene:

– En av performancene som ble fremført på MoMA, var den hvor Ulay og Abramovic sto nakne, ansikt til ansikt, med ca 50 cm. avstand seg imellom, og i inngangsdøren til et galleri, slik at alle som ville inn på utstillingen måtte passere mellom dem. Når denne performansen ble vist om igjen på MoMA (under *The Artist Is Present*), var forutsetningene helt annerledes: De to nakne personene stod ved en vegg, og det var frivillig om man ville passere dem eller ikke. Man kunne unnlate å

gå mellom dem. Når forutsetningene var forandret, var det ingen re-performing, men en helt annen performance, hevder Schechner.

– Som oppsummering kan man si at gjennom *re-performing Marina Abramovic*, har MoMA laget et objekt av en prosess, og vi går over til å få et reportoar. Og det blir feil i denne sammenhengen: Man kan ikke lage et objekt fra en prosess. Schechner fortsetter: Jeg skriver om dette akkurat nå. Om at så mange tidligere avantgardkunstnere utfører re-performing, og setter opp igjen egne arbeid fra 60- og 70-tallet. Det er mye av dette for tiden, og det er ganske interessant at det skjer. Jeg kan nevne flere eksempler: Patricia Brown har hatt retrospektiv utstilling på The Whitney Museum (New York), Allan Kaprows første happening *18 Happenings in 6 Parts* (1950) – og jeg setter selv opp igjen et stykke i Portugal. Så det er mye re-performing avantgarde akkurat nå. Og det er jo et paradoks fordi avantgarden nesten er definert som «å brenne opp seg selv» (det motsatte av å konservere, *journal. anm.*) Nå er den i ferd med bli som en Wagner-opera der man har versjon etter versjon. Så dette har jeg tenkt på og teoretisert over. Jeg påstår dermed at avantgarden i bunn og grunn er blitt konservativ. Jeg sier ikke at det nødvendigvis er feil, men det er flere årsaker til at det er sånn. En av grunnene, tror jeg er at konservative tanker opplever fremgang rent generelt; i den forstand at gjenvinning og gjenbruk er viktig. Vi vil sette et mindre fotavtrykk, være mer økonomiske, tenke ressursbruk på et mer generelt plan. Dette er tradisjonelt konservative verdier. Den klassiske avantgarden ønsket å bryte ned, utvide og ekspandere.

I dag ønsker vi å bruke solenergi, ikke å bruke bensin. Denne tenkningen overfører vi så til kunsten: Vi har fremført et godt teaterstykket for lang tid tilbake, og nå ønsker vi å gjøre det igjen! I en Wagner-opera prøver de hver gang å gjøre en liten endring, men innenfor avantgarden ønsker de å utføre *det akkurat på samme måte som det har vært fremført tidligere*. Som Marina, ønsker vi å gjøre *det akkurat slik* det ble gjort. Så dette er enda mer konservativt!

I USA i dag har vi mange interessante grupper, som har høyt nivå og er anerkjent, men den såkalte avantgarde har nå blitt klassisk. Så hva som er den nye avantgarden vet jeg ikke! Vi vil ikke vite det før det skjer! I dag er mye gått over til å bli mainstream, det som tidligere var avantgarde. Den globale krisen bidrar til at internett fører mennesker sammen, men det er vanskelig å få til et ekte fellesskap. Vanskelig å få varmen i et menneskelig fellesskap. Folk har en tendens til å oppsøke interaksjon i sosiale media, ikke ansikt til ansikt. Dette fører også til en form for konservatisme.

– *Kanskje det er derfor folk oppsøker rollespill på internett, for da søker man tilhørigheten i nettsamfunnet, ikke i sitt virkelige liv?*

– Ja. De utvider sine liv gjennom internett, men det er ikke ekte interaksjon og ekte samhandling. Så i den forstand spiller folk alltid teater nå om dagen!

– *Hvordan er det å være Richard Schechner – som var med på å endre vår oppfatning av performansen og performanceteori?*

– Jeg ønsker ikke å bli Marina Abramovic – et ikon; jeg liker faktisk å være anonym, jeg liker å bli kjent gjennom arbeidet mitt.

– *Når jeg har undervist i teoriene dine, sier jeg alltid til studentene mine: Hvis dere ønsker å forstå Richard Schechners «performance theory», må dere forstå at han er en kunstner i sinn og tankegang. Fordi en kunstner alltid endrer, alltid er utforskende og alltid vil endre retning. Er det ok jeg forklare det sånn?*

– Å ja, det er mitt ideal! Jeg ser på undervisning som en kunst! Jeg prøver å oppdage noe nytt når jeg går sammen med mine elever i deres prosesser. Hvis jeg er på et museum ønsker jeg fortsatt å leke! Hvis de sier: «Ikke rør!» Da må jeg ta på!

Når jeg forlater Richard Schechner, spør jeg ham i heisen ned til første etasje om hva han synes om kritikken mot teoriene sine?

«Jeg har ikke tid til å vurdere kritikken», sier han med et smil, og svaret kommer like raskt som på begynnelsen av vårt møte. Han gjør seg klar til sin neste undervisningsøkt.

*New York City, oktober, 2010.*

# TRUPPEN GÅR UNDER JORDEN

**Baktruppen - ta bort all annan  
teaterkonst, den behövs inte!**

KOMMENTAR: MÅRTEN SPÅNGBERG

**V**i känner väl till ordspråket: Om du upptäcker att du rider på en död häst, den bästa lösningen är att stiga av.

Teatern är en död häst, och den är inget snyggt lik heller. Baktruppen steg av och blev en slags CSI team som tog på sig uppgiften att reda ut förutsättningarna för teaterns död. Truppens antagande att teatern inte dött en naturlig död utan blivit förgiftad, mördad, strypt eller slagen i huvet med ett basebollträ är kanske den mest idiotiska idén teatervärlden skådat men faktum kvarstår; från att ha varit ett dött, ilaluktande elände gjorde de teatern till ett mysterium som bara kunde lösas genom respektlös behandling, oortodoxa metoder och oakortad arrogans relativt konventioner och effektivitet.

Istället för att försöka återuppliva den döda hästen, går Baktruppen lös på den just som död. Istället för nostalgisk zombie teater gör Baktruppen en slags voodoo teater, en exorcistisk ritual mot teatern. Baktruppen driver ut teatern, befriar oss från den äckliga lukten och spelet kan börja.

«Teatern är död, länge leve teatern», klingar Baktruppens stridsrop. Allt är tillåtet utom det vi vet, kan, känner, tror på, beundrar, förstår, håller av, avundas, utvecklar,

fördjupar. Konventionellt förhåller sig västvärlden till utveckling och fördjupning. Vi talar om artikulation och fördjupade praktiker, eller om «a body of works». Baktruppen avfärdar hela paketet och insisterar istället på att vara fullkomligt odugliga, kasta bort, stryka ut, glömma, på det idiotiska, det okunniga,

**Baktruppen har  
alltid handlat om  
camouflage, nu går  
man längre**

barnsliga, överdrivna, värdelösa och inkompatibla. Baktruppens profession är att till varje pris kämpa för en bibehållen amatörism, med andra ord ett slags självkorruption eller kanske inre dekomposition, förruttelse.



M. Spångberg, Foto: privat

Baktruppen handlar inte om seende eller psykoanalytiska recept. Inte om dekonstruktion eller intertextuella delikatesser. Nej, Baktruppen är nog snarare en kropp utan organ (body without organs), en oorganiserad samling intensiteter som hela tiden vill konsolidera sig, men Baktruppen vägrar, och driver om och om igen ut lusten till identitet, konsolidering, överlevnad. Baktruppen är en krigsmaskin, ett hot mot det statliga, mot armén och de lydigas soldaterna, vars ända drivkraft är lust (desire). Där i ligger Baktruppens ovärderlighet; de besegrar «bristen» (lack), avfärdar det balanserade, säger «-Vad menar du?» till konventioner, och celebrerar promiskuöst liv, megalomani, överdåd och död. Baktruppen avfärdar den möjliga till förmån för kontingens, deras byggmaterial är förruttelse, de verkar genom destruktion som proaktiv intensitet, de gräver kanaler och tillverkar ost.

Eins, zwei, drei, Die Kunst ist Frei. Baktruppen manövrerar – de slutar inte, ingenting termineras. Baktruppen har alltid handlat om camouflage, nu går man längre (inte djupare) – «deep undercover» – hyper camouflage. De är mitt ibland oss, vi kan bara inte se dom.

BAKTRUPPEN



Baktruppen Light Metal Band, Hanoi 2008.

# FUCK NATURALISM, LET'S GET REAL!

---

Baktruppen har valgt å nedlegge virksomheten, etter 46 produksjoner. Vi trykker en artikkel som ble skrevet av svenske Mårten Spångberg allerede i 2000, hvor han slår fast at Baktruppen var Nordens mest eksperimenterende teater på 80- og 90-tallet.

AV MÅRTEN SPÅNGBERG

**B**AKTRUPPENS UTTRYCK, ett pågående ifrågasättande av den sceniska aktionen genom en likställd dramaturgi i vilken textuella, visuella, teknologiska och musikaliska element behandlas jämbördigt. Den konventionella teaterns hierarkier, det vill säga elementens inbördes ordningar har ersatts av ett öppet spel, definierat genom precis konceptuell artikulation, extraordinära blandningar av element från performance, dans och folklöre, non-acting som grundläggande princip. En extremt frontal cabaret-dramaturgi, verkningsfull på ett självironisk vis tack vare ett one-liner tempo, som överhuvudtaget inte bryr sig om klassiska dramaturgiska normer.

«Peer, nu ljuger du!»

«Ja!»

Öppningsraderna till Ibsens *Peer Gynt*, bara en smula förvanskade av Baktruppen. Den i originalet nekande protagonistens, – Nej, nej, nej, inte jag inte! konstituerar genom den uthållna lögnen basen för drama: illusion. Peer, äventyraren, fattar så publiken vid handen och tar dem med på en kryddig resa runt världen. I Baktruppens version, kallad *Superper*, exponerar hjälten möjligheten att han bara är en liten kille med ovanligt levande fantasi, en cineastisk *filur* på jakt efter en one-liner. Betraktat från ett traditionellt perspektiv är detta «Ja» dramats försvinnande. Baktruppens Peer meddelar helt kallt: Ingen illusion, ingenting kommer att hända, förutom på det personliga nivå, och vem orkar hur som helst bry sig om autenticitet?

För en sekund dör emellertid den dramatiska uppmaningen, teaterns utopi slinker ut genom sceningången och betraktaren får med mössan i hand acceptera att det inte kommer att bli någon story, ingen slipad dramaturgi, eller trovärdigt skådespeleri, ingen flykt från verklighetens vedermödor eller en värld genomsyrad av cynism – *Ciao, ciao utopia*. Men Baktruppen överger inte någon! De vänder tillbaka för att omvärdera. Det är dags för återuppståndelsen. – Oh nej, det är ett monster. (En läbbigt röd karakter med huggtänder rusar förbi.) – Den

kommer att döda mig! Ett monster! (En patrull soldater kommer sättande åt samma håll.) Nej, det är Måsen! Nej neeeeej, det är Onkel Vanja! (Den vidriga varelsen, med delar av soldaternas kroppar mellan käkarna rasar över scenen åt andra hållet. Mor höger för det är väl 80-tal) Satan i gatan, monstret är Christoph Marthaler, nej nej det är...

Istället för att resa med Ibsen, alias Peer som dramaturgiskt korrekt guide inbjuds publiken att ta en tur med Baktruppen. Resa till alla de mer eller mindre ofattbara ställen och situationer gruppen har besökt, och vi försäkras om att det inte lurar ett enda förhistoriskt monster i kulisserna.

Förmodligen var det Hans-Thies Lehmann, professor i teatervetenskap vid universitetet i Frankfurt, som definierade teaterns nollpunkt: «Teatern är ett rum utan fönster.» Lehmann avvisar alla anspråk på att definiera teater som kommunikation – aktiv, passiv eller vad som helst – vilket i slutändan måste resultera i produktioner som smickrar åskådaren så mycket

---

### En personlig estetik där precision är allt och perfektion inte betyder något

---

det bara är möjligt. Vad gäller underhållning föredrar jag själv David Letterman framför Stadsteatern, *Die Hard 2* framför *Coriolanus*, Stockholmsbörsen framför Falstaff, sedan kan man ju vara mer eller mindre sofistikerad när man flirtar, och när solen går ner finns det några grundläggande grepp som kan flytta berg: sentimentalitet (Alain Platel), skönhets spel (Jan Fabre), handling (Wim Vandekeybus) eller hög skrattfaktor (Christoph Marthaler).

Hans-Thies Lehmanns definition, både som ironi och metafor, framhärdar i att den enda förutsättningen för teater är *illusion*. Dörren måste stängas, man måste stiga in i mörkret och uppleva en ny morgon. Vad ska man annars tro på? Skådespel går ju trots allt ut på att lära

sig utantill, vad någon annan skrivit och sedan försöka övertyga publiken att man själv kommit på det, eller som Nietzsche skriver i *Tragedins Födelse*: «The primary dramatic phenomena: projecting oneself outside oneself and then acting as though one really had entered another body, another character.» Det är ledsamt men för flertalet är teater just begreppet, *trovärdighet*. En ordning mer absurd än att förstå känslouttrycket i en Whitney Huston sång som autentiskt. Det är naturligtvis möjligt att argumentera för att gatu-teater eller andra utomhus spektakel, har lämnat fönstret öppet, men det är också en illusion, öppningen i illusionens väv har bara fyllts igen med ett alternativt drivmedel, vanligen med hårt stiliserat skådespeleri, icke-teatrala tricks som skymmer blicken, eller genom att gå i närkamp med publiken stegrar spektakelfaktorn. Slutligen är det magi. Det gäller bara att få publiken att se efter något annat.

Baktruppen däremot är stenhårda, inget skitprat, ingen toffelattityd. Vad de gör, explicit i *Superper* och i andra föreställningar mera subtilt, är att placera sig själva (som performers) i den position ur vilken publiken väntar att utopi ska flöda. I en enda mening vänder de (och får) illusionen och får den att se helt skruvad ut, den dödförklaras i ett ögonblick, för sent, *finito*, klart slut. Baktruppen öppnar fönstren (bokstavligen när de i *Superper* ställer upp dörrar, fönster och andra öppningar (de till och med släpper väder) och tillkännager att det är paus och fortsätter spelet), sparkar ut karakterer och introducerar *real-time*. Vad som händer när Baktruppen går på, är först av allt att ingenting göms bakom teatralitet, och sedan att det är lika rätt som att en Coke, *it's the real thing*.

I *Very Good* från 1997-98 finns ett ställe där en av aktörerna trasslar in sig i texten, och helt avslappnat säger, «*Det är alltid OK med en blunder!*» Det är bara det att han säger det exakt likadant kväll efter kväll. I samma föreställning utgör en destilleringsmaskin, likt en totempåle, centrum av scenen. Publiken bjuds in för att smaka på den under föreställningen bränd spriten (något som naturligtvis inte inträffade då Baktruppen gästspelade i

Stockholm sommaren 1999 (?)). Spriten smakar toppen, serverad med kaffe och en kopparpeng på botten av koppen, allt serverat på storståtligt samisk vis.

Vad man ser är vad man får, är Baktruppens lösning, i motsats till nästan all västerländsk teater, vilket innebär att de accepterar konsekvenserna av att flirta, utan att för den skull säga OK till att gå hem med nummer 2, vilket principiellt innebär skillnaden mellan *naturlig* och *naturalistisk*. Med Baktruppens egna ord från den Shadows-inspirerade-Kina-restaurangs-sing-a-song CD'n *Come On Everybody*: «*you should have a soft drink before we take the real thing which is always, whiskey.*» Vilket vi läser: varför ska vi försöka vara naturliga när det ändå är omöjligt per definition. *Fuck naturalism, let's get real!*

BAKTRUPPEN BILDADES AV ett gäng teatervetare i Bergen för knappt femton år sedan. Vid den tiden togs till stor del undervisningen över av Knut Ove Arntzen, som genom sina erfarenheter från samtida internationell teater och stora nätverk skapade en extremt vital situation, som inte bara födde fram Baktruppen utan också andra teater och dans samarbeten, samt en gästspelteater, Bergen Internasjonale Teater. Teatergaraget som scenen kom att kallas har sedan slutet av 80-talet varit nordens mest kreativa och experimentbenägna teater, både för lokala sammanhang men också genom ett imponerande uppbåd internationella gäster. Det är spännande att följa Baktruppens utveckling utifrån den här grogrunden, vilken dominerades av hårt estetiserad teater i kombination med tyska influenser, The Wooster Group och post-moderna koncept introducerade i den nordiska teater och dansmiljön av Knut Ove Arntzen. Även om de tidiga föreställningarna inte är helt autonoma – t. ex. *Germania Tod in Berlin* (1989) som bygger på en scenografisk idé närmast kopierad från The Wooster Group produktioner så som *L.S.D.* – har gruppen introducerat en märkvärdigt personlig estetik där precision är allt och perfektion inte betyder något. En teatral presentationsform där processen synliggörs av föreställningen och där aktionen har

decentraliserats inom ett tydligt ramverk, för att på så vis exponera teatern som ett slags mekanism för mänsklig interaktion.

BAKTRUPPEN ARBETAR KONSEKVENT under en icke-hierarkisk struktur, kanske en nödvändighet för den sorts arbete de presenterar. Idéernas heterogeniteten och motståndet inom gruppen är kongenialt och, kan man anta, en pina när något går snett. Men naturligtvis är detta vad Baktruppen önskar, en situation eller process där en presentations eller föreställnings förutsägbarhet är så liten att aktören själv måste visa sig, sin egen sårbarhet, och av och till gå vilse. De vet mycket väl vad de gör och de gör det ändå. Deras cynism riktar sig bara mot vetandets konventioner, och skulle aldrig besmitta deras handlingar, aktioner och uttalanden, vilket naturligtvis skulle göra Baktruppen fullkomligt ointressant. Detta skulle leda till ett ointetgörande av denna fullständiga sårbarhet. Av och

---

### Av och till är gruppen rakt igenom barnlig, idiotisk på gränsen till vansinne

---

till är gruppen rakt igenom barnlig, idiotisk på gränsen till vansinne, men kriterierna för hur man ska uppleva deras utsagor handlar inte om att vara bra eller dålig, sann eller falsk på scenen. Det enda som gäller är till vilken grad uttrycksättet bär utsagans mening(ar). Hur man säger något är inte väsentligt längre, det är att säga som betyder något, och helt säkert är att Baktruppen är en av de få teaterkonstellationer i Skandinavien med en politisk hållning som inte kommit att bli liktydig med att kasta sten genom öppna fönster. Det handlar inte om halvinstutionaliserade föreställningar om immigration, sociala orättvisor, bulimi eller incest. Presentationer, som aldrig är politiska till någon nämnvärd grad, då de alltid bara kan utgöra en vulgär, förenklad, översättning av politiskt korrekta diskurser kreerade omkring en binär uttalande-

nivå. Per definition (och vi ser tillbaka på Lehmanns teaterbegrepp) kan teatern inte vara politisk, då detta skulle innebära att man lämnar illusionen. En svensk kritiker uttalade sig om Baktruppen som något katten släpat in och som överhuvudtaget inte hörde hemma på teatern, en position baserad på en teatersyn där trovärdighet är en konvention och inte real time, jesuitisk teater, full av vita lögnar. Det är toppen!

BAKTRUPPEN SKULLE ALDRIG göra teater av något som passar bättre som bok, demonstration, CD eller söndagsmiddag. Önskan att *säga* är gruppens enda besatthet. Och som vi alla vet är ett av teaterns stora problem att för många gör teater för att de älskar den och dess praktiker. Kärleken är reaktionär, eftersom vi ju alla föredrar att vara djupt passionerade, en känsla som tyvärr bygger på temporalitet och icke-reproducerbara flyktiga drömmar. Det värsta är dock att en majoritet teaterälskare inte älskar teater som sådan, utan att göra den och spela den, precis som man påtar i trädgården, tycker om varma bad, eller föredrar rioja framför bordeaux. Lika politiskt som att döma pingis på söndagar.

Det mimetiska spel som formuleras i Baktruppens föreställningar utgör en dubbel reflektion där olika situationer informerar varandra och där betraktaren måste tolka motståndet mellan dessa reflektioner på basis av de samma, utan möjlighet att gömma sig i en teatral säkerhetszon. Det avgörande är inte att överföra en narration eller position föreslagen genom aktionen, utan att introducera åskådaren i en densitet som kräver ställningstagande, att publiken visar sig, blir förblindade. I korthet har teaterupplevelsen förskjutits från att vara en läsning av en narration presenterad i en hermetisk suspension (teatern som orörlig och med regissören som en eruption i centralperspektiv), till att bli en tolkning av åskådarens egen blick. Detta är resultatet av att teatern upptäckt sin politiska omöjlighet (i västerlandet), och i enlighet med detta sökt nya former av aktivism, vilket är vad Knut Ove Arntzen förklarar med att teatern mist sin signifikanta ope-



Baktruppen pusser pokalene til Sonja Henie. Bidrag til en site-specific event på Høvikodden, 1995. Foto: Marit-Anna Evanger

rativa kritiska position relativt mot politiken, eller som Jean Baudrillard uttrycker det: «the capacity of art to negate reality, to set up an 'other scene' in opposition to reality where things obey a higher set of rules, is gone». Teatern har menar Arntzen «slukats av sin operativa flexibilitet.»

BAKTRUPPEN VÄNDER SIG därför mot akten att se och skapar eller medvetandegör, ett slags blickens densitet, där blickens ideologi (subjektiv eller kollektiv) blir synlig i samma mening som i Lacans klassiska ord: «I see only from one point, but in my existence I am looked at from all sides.» Lacan konstaterar att den seende alltid befinner sig i ett specifikt perspektiv, auktoritärt eller ej, falliskt eller ej, men också görs blind i sektorer som ligger vid sidan om detta särskilda perspektiv. Det är dessa blinda fläckar som Baktruppen siktar på. Den dubbla reflektionens strategi objekt/händelse som visar det visade, och provocerar betraktaren att se tillbaka, att tänka efter en gång till, ta en andra koll. En återblick som skapar en oscillerande osäkerhet mellan det seende subjektets tolkning och ett sönderfal-

lande objekt, mellan det privata och det radikalt offentliga. En ordning av objekt och händelser, vilka, enligt Peggy Phelan blottlägger spåren av sina egna falska löften – deras underdanighet gentemot logocentrismens drömlandskap. Eller på en annan nivå, frågan om subjektets önskan att bli sedd av den andre.

---

### **En av-politiserad aktivism, kritisk mot västvärldens politiska, etniska, könsliga och sociala strategier**

---

BAKTRUPPEN ETABLERADE URSPRUNGLIGEN en specifik visuell dramaturgi som delvis lämnade klassisk representation bakom sig och som var antimimetisk. De mixade och återbrukade fragment av klassiska texter och metoder, glömde avsiktligt bort deras härkomst och struntade i att markera källornas ursprung. De utvecklade en tidig form av

ikonoklastisk teater, även om estetiken inte känns igen från grupper som Societas Raffaello Sanzio, Goat Island och andra. Baktruppen använde med andra ord en samplings-teknik där olika delar befinner sig i ett internt kritiskt spel, och alla element i den teatrala utsagan befinner sig på samma nivå.

VID DEN HÄR tiden experimenterade Baktruppen med uttrycken inom en likställd dramaturgi, där visuella, textliga, fysiska, musikaliska element behandlas som likvärdiga för den sceniska aktionen. Den traditionella teaterns hierarkier, det vill säga elementens ordning, har ersatts av ett öppet

samspel definierat genom skarp konceptuell artikulation, bruket av element från performance, dans, non-acting som grund princip, och en sort frontal cabaret-dramaturgi, ofta med en stenhård one-liner motivation, som skiter fullständigt i klassiska dramaturgiska grepp.)

Men det handlar här inte om fragmentariskt berättande som vi i Sverige känner från det sena 70-talets Botho Strauss uppsättningar eller Teater 9's Heiner Müller föreställningar under 80-talet, inte heller om kollage teknik – den forms som t ex Birgitta Egerblad tar bruk av i *Hemliga Rum* utan en modell som fortsätter förbi motsatserna och istället förhåller sig till överlagringar, det rör sig inte om kollage metoder utan om ett slags fotografisk modell, inte mimetisk men utvecklad utifrån ytterligt fina negativ.

DET ÄR I synnerhet genom sina Ibsen-adaptioner, *Brand after Ibsen* (1987), *When We Dead Awaken* (1990), och en serie föreställningar baserade på *Peer Gynt* (1992-94) som gruppen etablerar vad man kommit att kalla en ny episk ired-

nisk dramaturgi där klassiska narrativa och episka modeller vanligen används i europeisk teater helt utgår. Baktruppen knäcker i sina produktioner extra på en dekonstruktiv byggarbetsplats, eller egentligen flera samtidigt. Ett ställe som är helt oförlåtande, ingen dalt här inte, och kvar av en original text kan blir ett par tre ord eller ett foto på omslaget. Det är klart att det är ett fadermord, men den ironiska finessen är så virtuos att Harold Bloom skulle slita sitt hår och inte bara tappa haken utan hela övre tandraden.

I BAKTRUPPENS DRAMATURGI parafrastras och kommenteras narrativa strukturer med hjälp av klichéer från klassisk och romantisk representation. Allegori och metafor förbrukas och brukas igen, men då i en icke essentialiserande ironisk tonart där karaktär och porträtt helt avvisas och presentationen måste förstås som ett slags meta-skepticism, halvt ironisk, halvt romantisk (teater är alltid romantisk), kommenterande såväl teatern som företeelse och texten vid handen. Denna omartikulerade dramaturgi med ironiskt melodiska flöde av teatrala klichéer överbryggar det gängse och formmässigt perfekta post-moderna uttrycket. Står i opposition till så kallad bildteater, och svarar mot improvisation och personligt, privat material presenterat med ostensibel flytande kvalitet. Helt följdriktigt blir personliga anekdoter relaterade till ett större tema eller en makro-dramaturgi, individuella erfarenheter och uttryck en avgörande del av kompositionen. Aktörerna iscensätter sig själva, eller är det självet som spelar upp sig, i ett slags ny-mimetiskt spel med post-modernismen. En återbrukseffekt, som kommunicerar med den tidigare nämnda dubbla reflektionen, träder fram när de cirkulerade elementen från modernism och postmodernism ges en imperfekt skepnad. Dessa strategier har sedan tagits ytterligare ett par steg till en form av privat textuellt landskap, ett system som återknyter gruppen till sin egen regionala kontext. Baktruppen kan alltså sägas vara lokala redan innan ordet upfunnits. Denna så kallade post-mainstream teater bygger på att det lokala/marginella av-

täcker det globala/mainstream med en post-ideologisk klackspark. Den formella språkligheten som utvecklas från den här formen av strategier kräver mångfaldig personlig input från aktören, som måste tillhandahålla delar av en personlig sfär för att stabilisera osäkerhetsmoment på ett flytande performativt fält. Enheten i Baktruppen är inte dess ursprung utan dess destination, de befinner sig på en gungande plattform utan början eller slut, utan skyddsnet och de erbjuder oss, betraktaren, att läsa och ta del. Processen ger gruppen frihet att hitta okonventionella lösningar och här kopplar sig Baktruppen på ett aktivt sätt till andra konstformer, genom att inte hålla sig med binära oppositioner, skita i konventioner om högt och lågt och säga YES till allt, pop eller inte.

I *VERY GOOD* föreslår Baktruppen att de Nordiska minoriteterna ska samarbeta med stora grupper, rejäla ekonomier och inflytelserika strukturer även om det bara gäller kvantitet. I ett brev till presidenten för de samiska folken menar Baktruppen att det är av yttersta vikt att ifrågasätta minoriteternas sinsemellan lojala ordning. Baktruppen säger inte att dessa är negativa, men hävdar att samerna snarare borde hålla ihop med de stora killarna, Kina till exempel. Genom en sådan pakt skulle samernas superskara öka med ca en miljard. Med tanke på situationen i Kina kanske inte ett sådant samarbete är så lämpligt, men det är inte den politiskt korrekta miljön Baktruppen intresserar sig för utan människorna. Det *handlar inte om* ett krisens uttalande, utan om att på ett eller annat sätt överbrygga, med en extremt generös gest förringa de gällande premisserna för den pågående diskursen.

Positionen som den här utsagan tar, utvidgar ytterligare den generösa tonen åt två håll. Å ena sidan opererar Baktruppen själva från en språksfär som utgör en promille av den kinesiska, och befinner sig på det viset i samma sits som samerna, en slags masochistisk självironi. Och å andra sidan genom att Baktruppen exponerar en exceptionell sårbarhet, en ärlighet som helt hänger sig åt att något är möjligt, lämnar paradoxer vidöppna, och som vidmakthåller att det möjliga inte blir

nödvändigt för att det kan genomföras, utan tvärtemot just genom att det förblir möjligt.

VAD SOM I Baktruppen uttryck initialt kan verka slumpmässigt, intuitivt och barnsligt kan genom Niels Lehmanns analys av The Wooster Groups *Brace Up!* betraktas från ett lite annat perspektiv. Lehmann trycker på potentialen hos dekonstruktionen som en estetisk och kritisk strategi. Med besläktade tonfall använder New York-baserade The Wooster Group och Baktruppen en dubbel, eller tvåfaldig presentationsmetod, där de överöser åskådarna med utsagor och uttryck så omfattande att det blir omöjligt att genomföra en relevant tolkning. Strategin bygger på att erbjuda så mycket att åskådaren inte kan koppla ihop det med egna noter. Detta överflöd av betydanden ger en oläslig karaktär där den kommunikativa akten, dess riktning och mening ifrågasätts. Man spelar teater och metateater samtidigt, men frågan är vad som är vad. Eller som Heiner Müller en gång uttryckt det, «idag måste man tjäna så många läsningar som möjligt, allt för att tvinga publiken att göra ett val. Drunkna eller håll dig fast vid en tolkning.» På samma gång finns i betraktarens blick en önskan att skapa form och på så vis återuppstår en klassisk intentionalitet, men den här gången inskriven i ett kritiskt landskap, och vad som alltså kan framstå som knas och barnkalas är i själva verket precis artikulerat. Kritikern som sågar på oläslighetens grunder visar alltså bara på sin egen förkortning som självreflekterande uttolkare. Vänder man sig för ett ögonblick till klassiska representationsstrategier ser man att Baktruppen konstruerar ett kluster av tecken bortom tecknens flöde där en förlingvistisk autenticitet demonstreras, även den, som illusion – framgångsrik endast som simulation. Och Baktruppen säger det igen: *fuck nature*.

Baktruppens vändning bort från visuell dramaturgi och post-mainstream eklekticism som vid en tidpunkt kom att bli lika redundant som det system den försökte kritisera är uppenbart. I ett samhälle som domineras av en 100 % tom politisk retorik (Västeuropa), i ett land utan några

internationella skulder (Norge) är det påtagligt att intern metakritik blivit självförhärsligande. Baktruppen sträcker sig här mot en mer ambient motivation där formen bibehålls men fylls med nytt eller annat innehåll som fokuserar på nödvändigheten av ett oavhängigt rum, en plats för att visa fram handling/objekt. Där utsida och insida beblandas, och handlingen och objektets placering görs tvetydig i relation till verkligheten och där igenom formulerar ett specifikt ramverk, som semiotiserar omgivningen, bortom traditionell representation och trovärdighet. Baktruppen använder emellertid inte denna specifika inramning för en enkel semiotisering av omgivningen utan av förväntningarna införstådda i åskådarens blick. En karaktäristik är att det som presenteras för den enskilda åskådaren är möjligheten att ingå i en särskild kontext som inte är synkron med dennes vardagliga dito. Den avgörande skillnaden mellan detta och traditionell teater är att åskådaren har, på sina egna premisser, blivit aktiv agent, deltagare/medspelare i den kreativa processen, och detta är i sin tur, med vissa generaliseringar, definitionen för vad ambient teater är.

FRAM TILL *SUPERPER* var Baktruppens produktioner, åtminstone på ett formellt plan, relaterade till det så kallade neo avant-gardet. Baktruppen visade här tydligt upp en lust att *överbrygga* kulturella gränser, gränser som liksom tävlar om förstfödlörätten med en gränsös multinationell kapitalism, och Baktruppen drar utan att tveka på sig busgrabbkostymen och vispar i luften med större ambition än träffsäkerhet. Baktruppens brott med neo avant-gardet inträffar parallellt med att nya konflikter finner plats i Europa, devalveringen av politisk realitet och de marxistiska teoriernas sönderfall. I *Tonight* (1995-96) upplöses det teatrala motivet och föreställningen glider över, åtminstone metaforisk, till en slag föreläsning och öppen diskussion med publiken. Det vill säga en föreställningsform av mer flytande karaktär, med en tydligt undan-glidande narrativ komposition, vilket i sin tur tar luften ur den frontala cabaret-dramaturgin. Detta är särskilt tydligt i (ett av)

de fyra förberedande projekten inför *Good Good Very Good*, dansföreställningen *Very*, som helt uppförs framför en videokamera. Den transmitterande bilden är det enda publiken delges, och föreställningen har tagit steget helt bort från ett så vitalt moment som teatral närvaro, och övergått till en fullständig tvådimensionslitet.

Kursändringen i Baktruppens arbete är inte ett försök att återupprätta en politisk teater, eller hitta vägen till en ny (dito) sådan, utan efter vad man skulle kunna kalla en *av-politiserad aktivism*, kritisk mot västvärldens politiska, etniska, könsliga och sociala strategier i sig självt. I *Good Good Very Good* skärskådas minoritetsbefolkningarnas situation och hur västvärlden förhåller sig till dessa. Denna aktivism har emellertid mycket lite att göra med den västerländska politiska diskursen, den har inget program, men är specifik, den har framförallt inte en didaktisk agenda. Den har upprättat en ganska hälsosam distans till några av de gamla goda klichéerna, som etablerades under 60-talet, vilka inte är utan helt utan sanningsalt. Samtidigt har Baktruppen inget att göra med en hippieattityd, den står emot all tänkbar sekterism, och förhåller sig snarare till en allmän idéernas solidaritet. Denna av-politiserade aktivism adresserar inte publiken genom en särskild politisk hållning, utan via en erfarenhet av självreflekterande ansvarstagande. Baktruppens arbete sträcker sig ut mot vad Edgar Jager i sitt manifest omkring *ambient-theatre* menar, är en position där inte längre aktionen utan omgivningen i vilken utväxlingen mellan aktion och åskådare fungerar socialt är avgörande. Aktionen ger inget centralperspektiv av vårt universum, den förhåller sig inte till moraliska och psykologiska standard lösningar, den är imperfekt, en skiss, ett utkast i ständigt vardande, den är ambient, den är rum som fyller tid, en vision av det möjliga just i det att den inte ger svar.

HISTORIEN LÄR ATT det är svårt att bli profet i sitt eget land. Gentemot Baktruppen, liksom ett antal andra gruppen med motsvarande ambition, har de nordiska länderna visat ett närmast ogenomträngligt motstånd mot alla former av förändringar gällande metodologiska och

dramaturgiska ordningar eller konventioner. I synnerhet det svenska teaterlandskapet har varit enhetligt i sitt försvar för konventionella synsätt och vidmakthållit metoder där klassiskt «trovärdigt» skådespeleri och regissören som dramats kongeniala uttolkare förblivit centralgestalter. Att utnämna Bob Wilsons *Drömspel* på Stockholms Stadsteater till årets föreställning är ju som att ge Jasper Johns kredit för att vara 90-talets mest nyskapande bildkonstnär. Det är vidare bra skumt att tongivande grupper och teaterskapare under 80- och 90-talen, så som The Wooster Group, Richard Foreman, Jan Fabre, Needcompany, La Fura Dels Baus, Forced Entertainment, TG Stan eller Thomas Ostermeier på sin höjd har farit förbi Sverige som på genomresa. Konsekvensen är att en grupp som Baktruppen har gästspelat på de flesta av Europas intressanta scener men gjorde sitt första gästspel i Stockholm 1999, samtidigt som gruppen fungerat som absolut ovedersägliga inspirationskällor om än i det fördolda.

Naturligtvis kan man säga vad man vill om Baktruppens förhållningsätt, men de har placerat Skandinavien på den europeiska teaterkartan något andra nu skördar frukten av. Utvecklingen går långsamt men det sena 90-talet visar tecken på att Baktruppens ogenerade blandning av pop, politik, förvirring och under, nu slutligen fått fotfäste även i Sverige.

SLUTLIGEN. BAKTRUPPEN BAR ansvar för en smärre revolution inom teaterns område. En revolution som många nu knycker de bästa frukterna ifrån, och andra skapat urvattnade versioner av. Man kanske ska akta sig för att utnämna Baktruppen till den viktigaste teatergruppen i Europa under 90-talet, men de tillhör hur som helst fem bästa listan. *Good Good Very Good* sjunger Baktruppen och ler dansande lätt till publiken, så en osannolik anekdot som tvingar publiken att göra ett val, att blunda avfärdande eller att sätta foten på scenkanten och kasta sig handlost rakt in i ljuset. Fuck Racine (rotten till allt ont) säger Baktruppen scenens eget rhizom.

(Förste gang publicert i *Visslingar & rop*, 2000)

# JAKTER PÅ DEN INDRE TERRORISTEN

**(Paris): Etter premieren på *Pornography* på Le Théâtre National de la Colline, i regi av Laurant Gutman, møter Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift den britiske dramatiker Simon Stephens til en samtale om utviklingen av stykket og hans kunstneriske refleksjoner og ståsted. Vi møtte en rastløs og dedikert forfatter som bedriver et vedvarende forhør av «the terror within».**

AV JONATHAN CHÂTEL

**Jonathan Châtel:** *Pornography*, som er et bestillingsverk fra Sebastian Nübling, og hadde urpremiere på Deutsches Schauspielhaus i Hamburg i 2008, er ditt mest eksperimentelle stykke. Det er inndelt i syv, fra del 1 til del 7, og består for det meste av monologer, hvor navnet til den karakteren som snakker ikke blir nevnt. I fotnotene skriver du også at stykket kan spilles av hvor mange skuespillere som helst. Hva skyldes denne formmessige nyorienteringen?

**Simon Stephens:** Som forfatter har jeg alltid likt å skrive på oppdrag. Når jeg ser for meg et stykke, ser jeg ikke for meg en fiktiv karakter, men oftest en skuespiller som jeg har lyst til å jobbe med. Tilsvarende ser jeg heller ikke for meg en fiktiv verden, men den scenen jeg skriver for. Jeg har for eksempel skrevet noen stykker for Manchester Royal Exchange, som er et teater 'in a round'. Når jeg har skrevet for dem, har jeg sett for meg en oppsetning på en slik scene. Når det gjelder *Pornography*, visste jeg at det var et bestillingsverk fra Deutsches Schauspielhaus i Hamburg, som antageligvis er det største teatret jeg har jobbet i, med omtrent 1300 seter og et 1800-talls proscenium. Både i Tyskland og London er de klassiske

prosceniumteatrene bygget for stjerner, for den individuelle skuespilleren. Det hefter noe forfengelig ved en slik form for arkitektur, fordi det jo fundamentalt sett er kommersielle bygninger. Men jeg hadde lyst til å bruke det. Det som fungerer så fint i disse teatrene, er når en skuespiller «tar» scenen og holder publikum i sin hule hånd. Derfor tenkte jeg at monologformen ville være perfekt.

Etter Sebastian Nüblings fantastiske oppsetning av *Hérons*, ble jeg veldig oppglødd over at han ville bestille et nytt stykke av meg. Hans *Hérons-oppsetning* var levende, oppfinnsom og modig i forhold til hva den gjorde med teksten. Han sa at det var den enkleste og mest konservative produksjonen han hadde gjort noensinne. Men for meg, som kommer fra en engelsk teaterkultur, hvor man virkelig er lojal overfor teksten, var det en åpenbaring å oppleve at en regissør kunne være en så oppfinnsom fortolker av det jeg hadde skrevet. På den tiden tenkte jeg at det ville være fåfengt å skrive et såkalt well made play for ham. Et stykke som Nübling skulle sette opp trengte en viss åpenhet for at han skulle få anledning til å være skapende.

*I Furiosi*, som er en annen forestilling Nübling



Den britiske dramatiker Simon Stephens. Foto: Katrin Ribbe

har gjort, og som handler om fotballfanen til MC Milan, hadde også innflytelse på *Pornography*. Klarheten og energien som folk snakket til publikum med var virkelig ekstraordinær. I britisk teater spilles slike scener gjerne intimt og personlig, noen ganger kjedelig, noen ganger vakert. Men hos Nübling var det annerledes. Det er alltid en virkelig kraft i det. Men det som er enda mer påfallende er at det aldri oppleves emosjonelt uærlig, men alltid er fundert i karakter og situasjon, og dét er virkelig en sjelden kombinasjon. Da jeg skrev *Pornography* hadde jeg dette i tankene.

I *Furiosi* merket jeg meg også et slående moment. 70 prosent av stykket består av at 5 skuespillere snakker til publikum på en temmelig «fysisk» måte. Men så kommer det 50 amatører inn fra bakscenen og begynner å synge MC Milan fotballsanger. Jeg ønsket å gi ham mulighet til å hyre inn amatører, for eksempel til prosjonen på veien hjem til London på slutten av *Pornography*. I engelsk teater ville man av økonomiske grunner ikke ha

mulighet til å gjøre noe sånt.

Dette er formelle ting knyttet til at stykket var et bestillingsverk. Men de siste ukene tenkte jeg på en idé knyttet til ekko-frekvenser. Den er direkte knyttet til forfatterarbeid. For som forfatter får du stadig ideer, fra å lese aviser og bøker. Det kan være en million ideer til et stykke, men når vet du at en idé vil fungere for deg? Vel. Noen ganger lander det en idé i hodet ditt som får deg til å vibrere. Og ekko-frekvensene i *Pornography* var både av formell og personlig art. Formell; fordi at da jeg oppdaget Kroetz, Koltès og Schimmelpfenning, oppdaget jeg også en helt ny verden utenfor den engelskspråklige dramatikken, som ingen snakket om. Så muligheten til å skrive på oppdrag for et tysk teater hadde sterk gjenklang i meg fordi jeg som forfatter alltid tenner på muligheten til å lete etter en ny form.

Personlig; fordi jeg i løpet av det sis-

te tiåret har endret syn på livet, det har skjedd en del ting privat som har fått meg til å revurdere hva jeg er og hvem jeg er, og hva jeg har lyst til å gjøre. Og mye av denne tvilen og angsten utkrystalliserte seg i løpet av en bemerkelsesverdig uke i London i 2005.

#### En uke i London 2005

**J.C.:** Ja, for *Pornography* har rot i virkelige hendelser i London i 2005. På den 7. juli, bare to dager etter at London fikk OL 2012, var det et terrorangrep på undergrunnsbanen og på en buss som resulterte i at 52 mistet

livet. Mener du at denne dramatiske hendelsen på en måte forandret din innfallsvinkel til å skrive?

**S.S.:** Avgjort. Min tidligere tiltrekning til å arbeide med Nübling fikk nå gjenklang i meg fordi det var noe som foregikk inni meg og noe som foregikk i den verden jeg levde i. Hvis ikke jeg hadde forandret meg, og hvis ikke byen hadde vært under

---

«Omfanget av død i stykkene mine er latterlig.»

---

angrep, tror jeg ikke at jeg hadde latt meg lokke til et slikt formeksperiment.

Når man skriver han man alle porer åpne, man er på allerten, som etter en orgasme hvor alt er ekstremt sensitivt. I løpet av denne uken i 2005 skrev jeg et annet stykke, *Motortown*. Jeg hadde planlagt det i seks måneder, men skrev det på bare 4 dager, og den første dagen var tilfeldigvis den dagen da vi ble tildelt OL. Jeg satt og skrev på *Motortown* på kontoret på Royal Court, da jeg plutselig hørte biltuting utenfor. Har vi fått OL? spurte jeg meg selv, og sjekket hjemmesiden til BBC, men den hadde kræsjet! To dager etter slo jeg på radioen da jeg tok en pause i skriveingen, og hørte en stemme snakke på telefon om et angrep på undergrunnen. Så fortalte de at det kom ambulanser og at folk ble geleidet opp. Jeg husker veldig levende en som ringe opp radioen og sa at «jeg ble nettopp vekket av en venn som sa at det nettopp hadde eksplodert en buss på Russell Square». 30 sekunder etter kom det nyheter fra Reuter om at politiet hadde fortalt om en serie terrorangrep på transportsystemet i London. Så så jeg på TV i halvannen time. Jeg så alle disse CCTV-bildene (fra butikkene). De skiftet hvert 10 sekund. Folk beveget seg, men det skjedde egentlig ingenting. Og det er akkurat det jeg beskriver i den sjettede sekvensen av *Pornography*. Dette er interessant, når man tenker på denne typen erfaring: jeg befinner meg innendørs og alene, skriver, og er oppmerksom på

de forandringene som skjer med meg, samtidig som byen utenfor holder på å bli gal. Først av glede, så av skrekk. Det er noe ved denne formen som taler til meg i *Pornography*. På toppen av det, reiste kona og barna mine på ferie den uka, og søndag ble jeg ringt opp av kona som fortalte at de hadde vært ute for en bilulykke. Bilen hadde landet på taket, og barna hadde krøpet ut av vinduet...

Syntesen av disse teatermessige, personlige og politiske opplevelsene, som skjedde samtidig, alle disse ulike energiene fins i *Motortown* og *Pornography*.

### Demonisering

**J.C.:** *Du har hevdet at du skrev Motortown fordi du ikke forsto demonstrasjonene mot Irak-krigen. Tilsvarende har du sagt at én av impulsene til å skrive Pornography var – kontrært til den vanlige opinionen – at du ikke var overrasket over at det fantes terrorister som er født og oppvokst i England. Bombemannen i stykket ditt er faktisk den mest typiske engelske karakteren i stykket, og det fins ingen referanser til religiøs fanatisme i monologen hans. Hva kommer det av? Ønsket du å gå i rette med mainstreamholdninger?*

**S.S.:** Nei, ikke egentlig. Jeg håper at det ikke er uttrykk for kynisme. I begge tilfelle knytter det seg til en form for forvirring. Det var noe jeg bare ikke kunne skjønne. Når jeg ser tilbake på dette nå, var det kanskje feil av meg å hevde dette.

Men jeg følte det veldig sterkt på det tidspunktet. Men som du vet, blir ikke tilbøyeligheten man har til å motsi seg selv mindre med årene... la meg si det slik, at når en kultur rammes av angst, så tenderer den mot å demonisere subkulturer eller enkeltpersoner for å kunne mestre denne angsten. Fotball-fans for eksempel. Det er en kulturell tilbøyelighet til å demonisere alle fotballfans. Jeg har lest en interessant

---

«Man kan skrive dikt om et tre eller en innsjø, men man kan ikke skrive teater om annet enn mennesker.»

---

avhandling om en liknende tendens til å demonisere farlige hunder. For å takle skrekken for at barn kan bli angrepet, snakker man om spesielle hunder som monstre, og det slo meg at en slik modell har vært med på å definere de intellektuelle skiftningene som historisk har funnet sted de siste 50 årene. Under antikrigsdemonstrasjonene slo det meg at så mange av dem som protesterte mot Bush og Blair demoniserte dem, og at de gjorde det for å berolige seg selv. Monstre og djevler er egentlig nokså beroligende fenomen og målet mitt var å riste folk i skuldrene og

*Pornography* i regi av Laurant Gutman, Le Théâtre National de la Colline 2011. Foto: Elizabeth Carrechio



vis dem denne motsetningen. Hvis du ser på filmene til Michael Moore, som *Bowling for Columbine*, ser du at de fortellermessige grepene er de samme som benyttes av den høyrepolitiske lederne som han kritiserer. Det minste man kan gjøre er å være smartere og modigere enn som så og innrømme egen feilbarlighet.

Derfor beskrev jeg bombemannen slik. Det jeg ønsket var å bedrive et forhør av denne indre angsten, forsøke å finne ut hvem den indre terroristen var, prøve å relatere til de guttene som levde i samme omgivelser som meg. Bomberne var barn av samme kultur som jeg. Derfor ønsket jeg å finne meg selv igjen i bomberen.

La meg ta et eksempel. På den tiden da jeg skulle til å skrive *Pornography*, 3 måneder etter angrepet, måtte jeg til Derby for å holde en forelesning og overnattet hos moren min som bor i Stockport. Mens jeg reiste dit satt jeg og så ut av vinduet og skrev ned tanker om å reise gjennom England. Så alle de tankene som terroristen gjør seg, om trærne, de kjemiske industrien, og så videre, er rett og slett meg. Bomberens tanker er mine egne tanker. Samuel Weiss, som spilte terroristen i Nüblings oppsetning, sa en gang til meg at «Jeg vet ikke hvem denne mannen er. Den eneste jeg kan si om ham er at han er sånn som deg!».

**J.C.:** På første side av *Motortown* siterer du Heiner Müller: «For at noe skal begynne, må noe slutte/ Fortvilelse er første tegn på

*håp/Skrekk er første tegn på det nye.» Müller sa også at å det å skrive var å begå en intellektuell forbrytelse. Er det slik du tenker på arbeidet ditt?*

**S.S.:** Ja, og det er det nokså sunt å gjøre. Hensikten med stykkene mine er å forstyrre, klandre, det er en moden respons på det som utspiller seg i det samfunnet jeg lever i. Det man gjør er å si det som det ikke er lov til å si, og det burde ikke være kynisk, eller noe man gjør bare for å sjokkere, men ganske enkelt gjør fordi det må sies. Ser man på teaterhistorien, Ibsen, for eksempel, så var endringene av formen i stykkene hans, fra *Et dukkehjem* til *Gengangere*, noe som skjedde som følge av det han følte han måtte si om samfunnet på hans tid. Og det var årsaken til at jeg var interessert i mulighetene til formelle eksperimenter gjennom å arbeide sammen med Nübling, og å skrive et stykke som hadde en form for post-traumatisk struktur.

Men jeg føler meg ikke kulturelt marginalisert, jeg er påfallende lykkelig, heldig, med livet mitt, selv om jeg samtidig opplever en rastløshet. Det er en motsetningsfylt posisjon. I stykket *Punkrock* er det en monolog hvor en 17-åring gir uttrykk for en katastrofal fremtidsvisjon. Den var på en eller annen måte influert av en fantastisk bok jeg har lest av en av Englands mest interessante vitenskapsmenn, Martin Rees, som heter *Our Final Century*, og hvor han snakker om forskjellige mulige måter det 21. århundre

kan vise seg å bli menneskehetens siste. For som kjent, dør arter ut eller forsvinner. Menneskene vil dø ut som art, og det kommer til å skje nokså raskt, i løpet av de nærmeste to hundre årene. Min eldste sønn, som er 12 år, har sett *Punkrock*. Han likte det og var veldig begeistret. Men så spurte han meg: «Tror du at det som de sier i *Punkrock* er sant, at det vil skje?» Og hva skulle jeg svare på det? Skulle jeg svare som en familiefar, eller som forfatter?

### Overskridelser

**J.C.:** I *Pornography*, hvor du dramatiserer ulike overskridelser, har jeg notert meg et interessant formelt punkt. Scenen med bombemannen etterfølges av en dialog mellom en lærer og hans tidligere student. Han forsøker å forgripe seg på henne, men vi vet ikke om overgrepet virkelig skjer eller ikke. Kontrasten mellom den veldig direkte overskridelsen av et suicidalt massemord og den subtile og nesten usynlige overskridelsen til en universitetslærer. Hva er formålet med å vise disse ulike hendelsene?

**S.S.:** Som jeg har skrevet i en introduksjon til stykkene mine, ønsket jeg å skrive et stykke som sidestiller en terroristisk handling med mange av de feiltrinnene som jeg ser omkring meg. Men ikke desto mindre, slet jeg med 3. del, den med læreren. Noen ganger tenker jeg at den delen er for lite spesifikk. Læreren utfører ikke en kriminell handling overfor sin tidligere student. Men jeg har på en måte unnskyldt meg, fordi Laurent

Begge fotos: *Pornography* i regi av Sebastian Nübling, Schauspielhaus Hamburg 2007. Foto: A. T. Schaefer



Gutmann respekterte rekkefølgen mellom disse scenene, selv om jeg har skrevet i prologen at den kan endres. Man går fra bomberen til en scene hvor publikum kan gjenkjenne seg i langt sterkere grad. Fra å bli blåst i filler, går man til en historie om sympatiske, intellektuelle mennesker som både har vidd og sjarm. Og jeg må innrømme at jeg både på la Colline og Deutsches Schauspielhaus har visst at mange i salen ville le når hun kaller ham for en «solipist», fordi det er mange som gjenkjenner dette ordet. Den foregående scenen skapte en avstand, fordi det er vanskelig å identifisere seg med en morder, mens det er enkelt å gjenkjenne seg i en heller attraktiv universitetsprofessor. Men på samme tid er det noe som insisterer på at volden forblir værende der, selv i en verden av vakre, middelaldrende, middelklasse-mennesker som går i vakre butikker og ser uavhengig film på kunstfilm-kinoer. Lysten til å begå voldelige og overskridende handlinger er fortsatt der. For like mye som jeg skriver for skuespillere og regissører, skriver jeg for publikum. Jeg spiller bevisst på forventningene de har og forsøker å underminere dem.

**J.C.:** *Del I av Pornography, den siste delen, er ganske problematisk fordi du føyer inn kortbiografier til de virkelige terrorofrene. Denne delen kan oppleves provokativ fordi du legger nekrologer inn på et sted de ikke skal stå: i en teater tekst, en fiksjon. Hva var motivet ditt for å gjøre det?*

**S.S.:** Det startet med en nervøsitet overfor å skrive om noe som er så offentlig og så umiddelbart knyttet til verden og så sterk til stede i engelskmenns bevissthet. Jeg skrev *Pornography* i 2005, bare tre måneder etter angrepet. Det at det var et oppdrag fra Tyskland ga meg en avstand til hendelser som det er mulig at jeg ellers hadde måttet vente i fem år på å skrive om. Men jeg inkluderte nekrologene fordi jeg slet med det moralske ved det jeg gjorde. Det var som om jeg sa «Kom igjen Stephens, gå inn til beinet! Du må jo innrømme at det faktisk var folk som døde!»

Jeg fant nekrologene på nettsiden til The Guardian, og de fascinerte meg fordi de både var så detaljerte og person-

lige, men samtidig også så distranserte og merkelige. Det ga gjenklang fra noe jeg nettopp hadde skrevet, i 5. del, med rollen som søsteren når hun snakker om den kunstige og medierte sorgen. Det minnet meg også om Murakamis *Underground* og den merkelige, kumulative effekten til alle disse vitnesbyrdene om gassangrepet på undergrunnsbanen i Tokyo. Det som slo meg var at ved å inkludere 52 nekrologer, istedet for fire eller fem, oppstår det en fremmedgjørende distansering, en form for tvetydighet. Jeg tenkte at jeg kunne komme med en slags henvisning til ofrene for dette angrepet, men samtidig også artikulere noe av den overveldende «porno-grafien» i offentlig medierte sorg.

For det er jo noe trettende ved denne listen over alle ofrene, og noe pinlig ved å sitte i publikum og lese. Publikum føler seg ubekvemme fordi språket i stykket endrer seg så radikalt. De føler seg litt flau og så litt sinte og så kjeder de seg litt og så lurar de på hvorfor de kjeder seg og synes det er grusomt. Jeg liker denne reisen gjennom ulike følelser i publikum, fordi de er nødt til å akseptere den triste virkeligheten. De går fra forvirring til sinne, kjedsomhet og ydmykelse, og det har jeg stor sans for!

**J.C.:** *Det du beskriver her svarer til Freuds analyse av ambivalens ved den andres død. Men sorgprosesser står sentralt i det du skriver, stemmer ikke det? jeg tenker for eksempel på One Minute hvor det fortapte barnet står i sentrum av stykket?*

**S.S.:** Helt klart. Jeg husker en beskrivelse av en sorgprosess hos Oliver Sachs. I boka *The Anthropologist* skriver han om autister. Et tilfelle dreier seg om en mann i Florida som lider av en form for akutt nostalgi som paralyserer ham. Det er en mann i sekstiårene, som er født og oppvokst i Italia, som tidlig flyttet til Florida, men som femten år senere opplever en så sterk nostalgi etter den landsbyen han kommer fra at det påvirker hans virkelighetsfølelse. Når han forlater leiligheten sin, ser han ikke lenger hovedgaten i Florida, men den gamle landsbyen fra Italia den gangen. Det eneste han kunne foreta seg var å male slående vakre akvareller av landsbyen. Denne fyren, Franco

Magnani, ble faktisk en kommersielt ganske suksessfull kunstner. I forhold til ham diskuterte Sachs forholdet mellom kreativitet og nostalgi, og forklarte at rent fysiologisk så kommer den kreative impulsen fra samme del av hjernen som de nostalgiske følelsene. Både nostalgi og kreative impulser kommer fra et behov etter å fullføre noe som har blitt avbrutt eller reparere noe som har gått i stykker. For meg gir det en eksakt beskrivelse av hvorfor jeg skriver. Antallet stykker som jeg har skrevet om min fars dødsleie – han døde som 58-åring, da jeg var 29 – og antallet stykker som jeg har skrevet som handler om mitt forsøk på å finne mening i det avbrutte forholdet med faren min er enormt. Omfanget av død i stykkene mine er latterlig, og tatt fra et behov for å reparere den spesielle dødserfaringen og få grep om min min følelse av hva det vil si å leve og hva det vil si å dø. Det er både personlig og filosofisk: hvordan leve med vissheten om dødens uunngåelighet?

### Fosse-oversettelse

**J.C.:** *Det du sier her, knytter tydelig an til dine refleksjoner omkring stykkene til Jon Fosse. Du har nylig oversatt Eg er vinden. Men Fosses tekster og den generelle atmosfæren i stykkene hans gir ved første blikk inntrykk av å være ganske annerledes enn hos deg. Hvilken innfallsvinkel har du til Fosse, og hva er det som vekker gjenklang hos deg?*

**S.S.:** Jeg elsker den poetiske verdenen til Fosse. Jeg synes at han utforsker død, fortvilelse, angst og kjærlighet på en både klarere og modigere måte enn de fleste samtidsforfattere. Det er en tidløshet ved stykkene hans som forbløffer meg. Jeg elsker hvordan han rister opp kronologien. Jeg hadde en fantastisk kveld i Bergen, sammen med ham og Patrice Chéreau; som skal sette opp *Eg er vinden*. Det var uvurderlig å se havna der han bor, og utsikten mot sjøen. Og jeg hadde uvurderlig utbytte av å snakke med ham om språket hans.

Utfordringen ved Fosse for et engelsk publikum, er at teatret vårt har en tendens til å bli klassisk naturalistisk. Så som oversetter må jeg finne en måte som gjør det mulig for skuespillerne å uttale replikkene med letthet og energi og liv, uten at det

blir for konverserende eller at poesien han skaper går tapt. Det at han er forskjellig fra meg som forfatter, er nettopp det som begeistrer meg. Jeg tror jeg mer og mer trenger intervensjonen og inspirasjonen fra folk som praktiserer forskjellig fra meg jo eldre jeg blir. Å fortsette å vende tilbake til det samme om og om igjen ville gjøre meg dum.

**J.C.:** *Apropos å konfrontere seg selv med noe som er annerledes, så har du jo også arbeidet med fanger, barn og tenåringer. Du holder også ofte workshops med andre dramatikere. Hvilken innflytelse har denne typen eksperimenter på hvordan du ser på det å skrive og din forståelse av forfatterens rolle?*

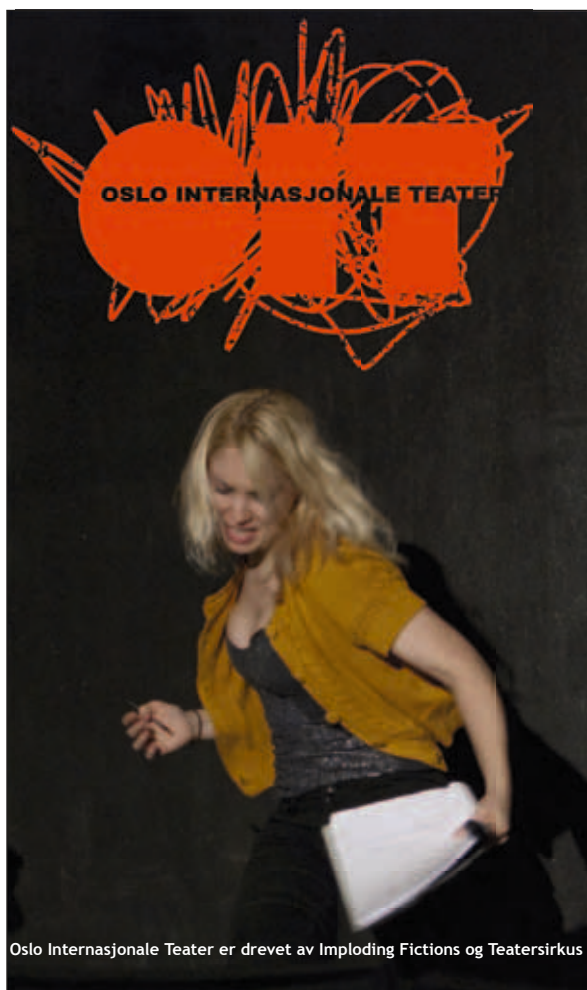
**S.S.:** På en rekke forskjellige måter. For meg er det noe farlig ved å tenke på skriveprosessen som noe intuitivt, slik mange gjør. Det er lett for forfattere å gi etter for en post-romantisk forståelse av eget talent. De kan forestille seg at ideene deres kommer fra en høyere verden, som om stykkene eksisterer i rommet, og det man trenger

er å fange dem. Det tror jeg er svada. Jeg opplever det som mer fruktbart å tenke på skrivning som et håndverk, i den utstrekning det er det, enn å tenke på det som et uttrykk for et slags «Selv». Når folk har det med å spørre: «Kan virkelig skrivning læres bort?», svarer jeg: «Hvis du kan lære noen å fly et jumbo-jet eller utføre en hjerteoperasjon så kan man sannsynligvis også lære å skrive teaterstykker.» Antagelig har piloter og hjertekirurger en egen identitet som de tar med seg på jobben, men håndverket kan læres allikevel. Man kan ikke snakke for mye om dramatiske handlinger, strukturer, fortellinger: Det er basics som man hele tiden må vende tilbake til.

For å kunne undervise eller forklare en idé trenger du virkelig å forstå den, og undervisningen hjelper meg i å ta ansvar for det jeg gjør. På samme tid tar den meg med inn i verdener som jeg ellers ikke ville blitt kjent med. Jeg setter virkelig stor pris på å kunne arbeide med fanger og lære av deres erfaringer. Det introduserer meg for skadde og nedbrudte menn,

men også folk med humor og verdighet, og jeg elsker det menneskelige ved det, akkurat som menneskeligheten ved å jobbe med en tiåring eller tenåring. Men det er også stimulerende å arbeide med profesjonelle dramatikere. Jeg har nylig hatt en workshop i Barcelona med unge dramatikertalenter fra hele verden, og det var spennende fordi de utspørr meg om mitt eget arbeid. Noen av de unge avslører dessuten for meg at holdningene mine tilhører en mann som er i ferd med å bli middelaldrende, og det tror jeg er sunt å høre. For det er jo veldig viktig for forfattere å forlate kontoret og skrivebordet og forholde seg til andre mennesker. Bare snakke med dem om livene deres. Teatret handler fundamentalt sett om å undersøke hva det vil si å være et menneske. Man kan skrive dikt om et tre eller en innsjø, men man kan ikke skrive teater om annet enn mennesker.

*(Oversatt fra engelsk av Therese Bjørneboe)*



Oslo Internasjonale Teater er drevet av Imploding Fictions og Teatersirkus

## OSLO INTERNASJONALE TEATER 2011

∴∴V∴R∴∴

**PORSELEN** av Chay Yew (Singapore) ∴ 22. februar kl. 19.00

**NATTBLIND** av Darja Stocker (Sveits) ∴ 15. mars kl. 19.00

**MEDEALAND** av Sara Stridsberg (Sverige) ∴ 3. mai kl. 19.00

**HEADCASE** av Esther Gerritsen (Nederland) ∴ 14. juni kl. 19.00

V∴rens forestillinger spilles p∴ Dramatikkens Hus  
Billetter: [www.billettservice.no](http://www.billettservice.no)

[www.oslointernasjonaleteater.com](http://www.oslointernasjonaleteater.com)

∴∴∴H∴ST∴∴

**THE MERCY SEAT** av Neil LaBute (USA)

**BLOD** av Sergi Belbel (Katalonia/Spania)

**THE TRUTH WILL OUT** av Jordan Seavey (USA)

**MOTORTOWN** av Simon Stephens (Storbritannia)

Dramatikkens hus





Hélène Cixous og Jacques Derrida, februar 2003. Foto: Sophie Bassouls/Sygma/Corbis

# HÉLÈNE CIXOUS: LIVET, LITTERATUREN OCH HOPPET

**Hélène Cixous har en gång för alla valt litteraturen till sitt hemland. Hon skriver med ett säkert sinne för det tragikomiska och ger sig i kast med de mörkaste tider där dikten och hoppet räddar liv. För att citera Jacques Derrida: «H.C. pour la vie...» (H.C. för livet...)**

AV JOHANNA ENCKELL

**A**tt idag stiga in i Hélène Cixous vackra ljusa lägenhet högt över Paris, betyder för mig att tända en blyxtbelysning över minnesvärda seminarier med påföljande diskussion och tedrickning hemma hos H.C. Mitt första möte med henne var våren 1984 då plötsligt flickaktiga skratt hördes bakom häcken och rosorna i Vincennes' slottsträdgård. En luftig flock av «unga flickor i blom» blev synlig och i dess mitt svävade Hon. Då den drog förbi riktade hon sitt intagande leende mot mig där jag stod på sidan om. Ett leende vars intryck aldrig utplånats. Lycklig och förtrollad följde jag efter den glada gruppen och befann mig snart i en av slottets vackra salar där jag för första gången fick vara med om att studera litteratur enligt Hélène Cixous.

Det slår mig nu att hon för sitt seminarium gärna valde platser som bevittnat den franska historiens våldsamma och minnesvärda händelser. På slottet i Vincennes mördades den oskyldige hertigen av Enghien på uppdrag av Napoleon, då förste konsul. Chateaubriands anklagelseskrift mot honom, *Mémoires d'outre-tombe* (Minnen från andra sidan graven), avslutas med detta mord som på sin tid upprörde hela omvärlden, och boken fanns en tid med i H.C:s litteratururval. En annan sådan plats var hörnrummet på

Sorbonne som vette mot korsningen av rue des Ecoles och rue Saint Jacques. Just där hade motståndsmän samlats under nazisternas ockupation, vilket kulhålen i de handmålade tapeterna kunde berätta om.

I hennes egen barndom gränsade lycka och lekfullhet till det nattsvarta, hotfulla. Om och om igen har jag öppnat familjealbumet som finns i *Hélène Cixous, photos de racine*. Bilderna av familjen i Algeriet strålar av livsglädje: det gracila föräldraparet Eve och Georges förälskat leende på bröllopsdagen, baby-Hélène i solhatt och badboll tillsammans med sin unge, hjärtligt skrattande far på plagen i Oran och Hélène med lillebror Pierre omfamnande varandra. Jag inser att hennes generösa, livsbejakande utstrålning är ett familjeärv från den korta, paradiska tiden innan olyckorna börjar avlösa varandra.

Vichyregeringens tentakler nådde Algeriet. Judar berövades sitt franska medborgarskap. Georges fräntogs sitt arbete som läkare. Samtidigt försiggick judetransporter till förintelselägren från Eves hemstad Osnabrück, varifrån Hélènes mormor flytt till de sina i Oran. Familjen lyckades utestänga en brutal yttre värld med musik, sång och böcker innanför hemmets väggar. Men Georges drabbades av tuberkulos och dog. Nu är han allestädes närvarande både i H.C:s skådespel och prosaverk.

I Hélène Cixous enorma produktion finns de kända teorierna från sjuttioalet, essäer och dramatik, men aldrig något som kallas roman eller novell. Hennes fiktiva prosa ska ses som en helhet, ett verk som allt efterhand växer fram. Enligt min mening har hon med den uppfunnit en helt ny litterär genre, som fortfarande saknar sin rätta benämning. H.C. säger att den dikteras av hennes undermedvetna där minnesbilder fogas samman med nattliga drömmar. Persongalleriet är selektivt, utgångspunkterna finns i den närmaste familjekretsen. Ur den lånar hon namn och vissa yttre konturer, resten är fiktion. Hon skyr sammanhängande intriger och realistiska beskrivningar, men målar upp snabba, suggestiva ögonblicksbilder med ett uppfinningsrikt, nydanande språk.

H.C. uppger Litteraturen som sitt hemland. Den har inte, som den franska staten, en gång fråntagit henne medborgarskapet. Och där finns hennes förtrogna: Montaigne, Stendhal, Proust, Kafka, Clarice Lispector, Thomas Bernhard och Jacques Derrida – som ända till sin bortgång (2004) var hennes intellektuella stöd och trogna bundsförvant.

## Flera premiärer

Så ungefär ser Hélène Cixous hemvist ut. Men den har inte hindrat henne från att,

då tillfälle erbjuds, ta emot teaterns utmaningar. På Théâtre du Soleil har hon under tre årtioner varit Ariane Mnouchkines samtalspartner och dramatiker. Där har hon umgåtts med Shakespeare och antikens stora tragöder för att sedan skriva skådespel i deras spår. Vilken hisnande uppgift! Men på senare tid har Ariane Mnouchkine återgått till sitt koncept från sjuttioalet där hela ensemblen deltar i skådespelets tillblivelse. Det sker direkt på scengolvet under långa repetitioner med improvisationer och snabba rollbyten. Hélène har förblivit Arianes intellektuella rådgivare, hon diskuterar fram uppslag, leverer text och deltar i arbetet på scenen. Och jag vågar gissa att hennes *Amelait*, som Daniel Mesguich regisserat på Le Conservatoire och träffande kallat *La Fiancée aux yeux bandées* (Fästmö med förbundna ögon), figurerat som förlaga till Théâtre du Soleils nya uppsättning, nämligen då det gäller den sällsynt produktiva idén med flera nivåer i spelet.

### Förunderliga Amelait

Läsningen av *Amelait* var för mig en omvälvande upptäckt. Ett skådespel som kan visa vägen till en intellektuellt stimulerande mångbottnad, associativ dramatik just i dag då man söker nya vägar. Det är fråga om en nyskrivning av *Hamlet* kallad *Amelaido* efter en tusenårig berättelse, eller efter det nyaste om man så vill, exempelvis Romeo Castelluccis italienska *Amleto* visad på Odéon i Paris. H.C. gör en liten förskjutning i namnet och får in *lait* (mjölk) som modersmjölken. Kärleksparet Amelait och Reguine associerar till Søren Kierkegaard och Regine Olsen, hans fästmö-från-och-till. Men det handlar om dagens människor som åker taxi, talar i telefon och flyger till New York, medan de, eller vi, samtidigt bär på ett förflutet som i århundraden upprepat sig i likartade komplikationer. Män vill krig och våld, kvinnor älskar utan förbehåll. Liksom i sin övriga produktion

undersöker och synliggör H.C. också här olika uttryck för «den sexuella differensen» som märkväl, inte alltid följer könsindelningen.

I pjäsen har Shakespeare blivit regissör, han vill ha våldsdåd och ett blodigt slut, medan Amelait är författaren som skissar på pjäsen han själv spelar i. Amelait vacklar mellan manliga och kvinnliga impulser. Han hyser ett litet keldjur, en mullvad, den enda som skriker hjärtskärande då hans husse mördas i slutet. Shakespeare kör upp enbart över dramatikern och regisserar våld med blodfläckar mitt i Amelait och

Reguines kärleksstund på King's Crown Hotel i rum 91. Lika litet som i boken *Manhattan* får vi nu veta vad som egentligen hände. Det sjaskiga hotellrummet bär på minnen som H.C. utmanar men inte avslöjar utan gömmer i «boken jag aldrig ska skriva». Men ur hennes skräck växer en nerv och kring den uppstår dramatik. Skådespelet är ett landskap med

många bottnar och lika nydanande i sitt språk som hennes fiktiva prosa.

### Storartad populärteater

*Les Naufragés du Fol Espoir* (De skeppsbrutna från Galna Hoppet) är den nya stora satsningen på Théâtre du Soleil. Här finns två historier innanför varandra vilka ger upphov till skådespeleri på tre nivåer: 1) teaterns ensemble som spelar 2) en krogpersonal som spelar 3) personerna i en film som är under inspelning. Den första historien, eller ramberättelsen handlar om syskonen Jean och Gabrielle La Palette som på värds huset Galna Hoppet, fått låna både dess vind och personal för sitt filmande. Det är en lovsång till cinematografins begynnelsestider då de bästa konstnärerna kom ur intet och då entusiasmen var receptet för att lyckas. Samtidigt är värds huset en metafor för Théâtre du Soleil över vars ingång det nu står präntat *Au Fol Espoir*. Överskriften påminner om teaterns oavbrutna arbete för ett jämlikt samhälle och

en human värld – ett mål som gäckande glimtar till och försvinner – och teaterns enorma publik söker sig än en gång likt skeppsbrutna till sitt livgivande värds hus.

Ramberättelsens tidpunkt är sommaren 1914, då «La Belle Epoque», eller «den gamla goda tiden» med sina uppfinningar och sin framtidstro får ett abrupt slut. Skotten i Sarajevo ljuder medan syskonen flyttar in sina film-attiraljer på den lånade vinden. Det första världskriget är nära och före dess utbrott måste filmen bli färdig. Här får Ariane Mnouchkine anledning att höja tempot på scenen, en energi vi känner igen från hennes tidigare uppsättningar. Och den överhängande faran förstärker också livslusten. Kärlekspar med uppskörtade kjolar och nedsläppta byxor skyndar förbi. Värds huspersonalen förvandlas till en ensemble som förutom skådespeleri ska kunna göra det mesta. Mellan scenerna studas aktriserna med långskaftade sopborstar över vindsgolvet. Gabrielle drar handveven som rullar filmen och Jean instruerar den ovana krogpersonalen framför kameran. Någon blir förbannad och slår Jean La Palette på käft. Det är situationer som erbjuder äkta stumfilmskomik i paritet med en Charlie Chaplin, en Buster Keaton eller Bröderna Marx. Uppsättningens formspråk är genomgående stumfilmens, mimiken är livlig, gestiken talande men läpparna är stumma medan replikerna skrivs på pappskivor som ställs framför kameran för att sedan visas som textband över scenen.

### Manifestet på Mayerling

Filmen som det arbetas på är skådespelets andra historia. Den utgår från Jules Vernes postuma romaner med fokus på *Les Naufragés du «Jonathan»* (De skeppsbrutna från «Jonathan»). Det är en äventyrsberättelse med utopiska och politiska dimensioner som H.C. har utvecklat i sin fria bearbetning. Sålunda inleder hon med en romantiserad rekonstruktion direkt ur europeisk historia. Året är 1889. Tronföljaren Rudolf av Habsburg, Maria Vetsera, hans älskade och Jean Salvatore, hans kusin, välver planer för ett framtida Europa på jaktstället Mayerling. De vill göra slut på den enväldiga kejsarmakten och påminner sig om hur redan

Vicor Hugo ritade upp ett humanismens Europa. Rudolf skriver ett manifest som utlovar evig fred och löftet beseglas med en intensiv kyss mellan Rudolf och Maria – men strax därpå träffas tronföljaren av ett mördande skott som släcker hoppet om en mänsklig och fredlig värld.

Här finns en lekfull vinkling att upptäcka. I pjäsens fiktion spelas Rudolf av Habsburg av världshusets österrikiske kypare Josef. Med sina lantliga hängslen ger kyparen den rätta folkliga prägnen åt den framstegsvänlige tronföljaren. Ännu mer kittlande är insikten om att Maria Vetsera spelas av världshusets «expert på knallar och rök» – vilket innebär att skådespelerkan i sin dubbelroll ska kyssa tronföljaren och strax därpå tänkas tulla på smällen för den mördande kulan...

Kusinen Jean Salvatore tvingas i landsflykt och försvinner på haven men återuppstår i Jules Vernes roman som Kaw-djer, omdöpt av indianerna på sydamerikas sydligaste spets. Här vid världens ände får han tillfälle att med Alakaluf-stammen bygga ett fredligt och jämlikt samhälle – men det varar inte länge. Västerlandet tränger på. H.C. skriver in en scen där Charles Darwin avslöjar för drottning Viktoria att Eldslandet ännu är ett område som ingen äger – vilket kolonialmakten ärkegumma blixtnabbt noterar.

På världshusets vind reser sig fartyget «Galna Hoppet» som ska föra australienemigranter till deras längtans mål, men de lider skeppsbrott och räddas av Kaw-djer och indianerna. Bland de undsatta finns affärsmän med guld i ögonvrån och livstidsfångar i bojor – som enligt det nya samhällsidealet frigges. Det blir slut på idyllen och dags för illdåd och knivhugg i ryggen samtidigt som scenerierna överträffar varandra i naturskönhet och till musik av tidens främsta kompositörer. Finalen visar en jämlikhet som föds ur yttersta nöd. Krypande och kämpande för

livet, framhårdar den överlevande spillran av människor i snön som vråker ner. Som ett flämtande hopp mitt i mörkret och stormen blinkar fyren Kaw-djer byggt. Det är storartad populärteater, en fabel om livet självt som träffar djupt.

### **Två systrar**

Schaubühne i Berlin var först ute med sin premiär *Das darf man nicht sagen* översatt från franskans *Il ne faut pas le dire* (Det får man inte säga). De två systrarna är välbekanta från Héléne Cixous prosafiktion, framför allt från boken *Ciguë. Vieilles femmes en fleurs* (Odört. Gamla kvinnor i blom), där de kallas Eve och Eri efter mor och moster, utan att för den skull vara identiska med dem. I skådespelet är det Selma 89 år och Eri 86 som gnabbas om det mesta i sitt pariserkök där de tillreder *Leberhäcke*, hackad lever, en judisk specialitet från barndomens Osnabrück. Eftersom de tillhör den lilla spillran av överlevande judar blir de inbjudna till hemstaden de lämnat för gott. De munviga systrarna är inte sena med att rannsaka själva tilltaget att resa till Osnabrück: «... jag hade nog föredragit att inte lägga en ny komplikation till den här historien som är så komplicerad på grund av nazisterna och nu finns till på köpet dessa nya judar också, säger Selma» Sarkasmerna smattrar och hejdlösa påståenden får vingar. «När jag var ung så fanns det alltid en sund antisemitism», säger Eri «det fanns de accepterade judarna, läkarna, professorerna, advokaterna, *det* var accepterat». Men *det* fick man inte säga högt. Pjäsen andas komik mot en mörk bakgrund och just i den skarven, i det tragikomiska är Héléne Cixous som starkast.

### **Dikten som uppehåller hoppet**

Premiären på *Voile Noire Voile Blanche* (Svart segel vitt segel) med titeln *Musta purje Valkea purje* på den finska national-

teatern i Helsingfors är H.C.s debut på en nordisk scen, våren 2011. Titeln hänför sig till myten om Tristan och Isolde där ett svart segel betyder ett negativt meddelande och vitt segel ett positivt. Här är platsen och tidpunkten Sovjetunionen 1953 och det går rykten om Stalins död som ingen vågar tro på. Anna Achmatova är den centrala personen i kretsen av kvinnor vars män har internerats eller dött i fångenskap. Anna väntar att hennes internerade son äntligen ska frigges. Hon pendlar mellan djupaste förvivan och nyväckt hopp allt beroende på det senaste meddelandet om eller av sonen. Det är själva dikten som håller kvinnorna vid liv, dikter man inte vågar skriva ner utan förvarar i minnet.

### **Aletheia och Philia**

Katten Aletheia (Sanning) ligger skönt i en låda på skrivbordet medan Philia (Kärlek) snor runt och förstrött nosar på mina ben (eller är det Philia som ligger i lådan...?). Och är de inte två grekiska prästinnor, som bevarar minnet av den lyckliga tid då H.C. och J.D. skickade sina tändande gnistor till varandra? Under symposiet, då Héléne Cixous donerade hundratjugo kartonger handskrivna manuskript till nationalbiblioteket, revolutionerade Jacques Derrida begreppet «geni», som dittills reserverats enbart för män i maskulinum singularis. Nu föreslog han en femininum pluralis för att ge rättvisa åt Héléne Cixous mångfaldiga genies.

«H.C. pour la vie...» (H.C. för livet...), så inledde Derrida ett tre timmar långt föredrag om henne. Och allt i Hélénes hem vittnar om närhet till livet. För det är inte bara katterna som trivs och vårdas här. Framför allt är det Eve som solbränd kommer in från en rullstols-promenad i parken och vars rum är fyllt med hennes älsklingsblommor, pioner och orkidéer. «Hon har blivit mitt barn» säger Héléne, om sin mor Eve – 100 år.

## AKTUELLE OPPSETNINGER AV HÉLÈNE CIXOUS:

MUSTA PURJE VALKEA PURJE (SVART SEGEL VITT SEGEL). VOILE NOIRE VOILE BLANCHE i finsk översättning av Johanna Enckell och Seppo Parkkinen. Regi: Juha Malmvaara Premiären på Suomen Kansallisteatteri (Finlands Nationalteater) våren 2011

DAS SOLL MAN NICHT SAGEN. IL FAUT PAS LE DIRE (DET FÅR MAN INTE SÅGA) i tysk översättning av Uli Menke. Regi: Anne Schneider. Premiär 6. januar 2010, Schaubühne i Berlin

LES NAUFRAGÉS DU FOL ESPOIR (DE SKEPPSBRUTNA FRÅN GALNA HOPPET). Regi: Ariane Mnouchkine. Manusidéer och dramaturgi: Héléne Cixous efter postuma romaner av Jules Verne. Ett kollektivt verk med premiär 3. februar 2010. Spelas hela hösten 2010 på Théâtre du Soleil

AMELAI ET LA FIANCÉE AUX YEUX BANDÉS (FÄSTMÖ MED FÖRBUNDNA ÖGON). Daniel Mesguich med sin klass på Théâtre du Conservatoire. Premiärdagar 14-15. juni 2010

# FORESTILLINGER

---



*Trær som faller*, regi: Yngve Sundvor. Nationaltheatret 2011. Foto: Erik Aavatsmark

# VANN OVER HODET

---

Det var ingen vei utenom et høyt ambisjonsnivå i møte med Bernhards fantastiske, foraktfulle tirade av en monologroman. Nationalteatret og regissør Yngve Sundvor har tatt seg en del vann over hodet med sin versjon av *Trær som faller*.

AV ESPEN RØSBAK



TRÆR SOM FALLER etter Thomas Bernhard. Oversatt av Sverre Dahl  
 . Dramatisering og regi: Yngve Sundvor. Scenografi: Erlend Birkeland.  
 Nationaltheatret, 26. januar

**K**avingen i vannflaten – med positivt fortegn i første omgang – begynner i åpningsscenen. Det er en fengende begravelsskildring, hvor selvmordersken Joana (Torunn Robstad) griper etter sine gamle venner fra en åpen grav full av vann. Vennenes velgestaltet påtatte sorg, og deres stive omgang med en fysisk realitet som døden, gir umiddelbart uttrykk for et stort motiv i moderne litteratur, og blant de sentrale i romanen *Trær som faller*: folks falskhet, folks tilbøyelighet til å spille sine egne liv som om de hele tiden ble betraktet som på en scene.

Så ropes det «stopp regnet! stopp regnet! stopp!» fra rad tre på Nationaltheatrets hovedscene, og det blir klart at det hele var skuespill i mer enn én forstand. Hele første akt fortsetter på denne måten: En regissør (Øystein Røger) stopper og setter i gang prøvene på et stykke som er ment å beskrive hans egne opplevelser fra et for ham svært opprivende «kunstnerisk aftenmåltid».

Blant aktørene han instruerer er en rolle («han») som skal forestille ham selv (Anders Mordal). Hovedpersonen har nettopp kommet tilbake til Oslo (Wien i originalteksten – det geografiske kontekstskiftet fungerer godt) etter et langt utenlandsopphold og blir, halvveis mot sin vilje, trukket med til en sen middag med personer han hadde håpet å aldri måtte forholde seg til igjen. Middagen utsettes stadig fordi man venter på hedersgjesten: en legendarisk «skuespiller fra Nationaltheatret».

### Musikalsk vrede vs. prosaisk sarkasme

Det umiddelbart slående med romanen *Trær som faller* fra 1984 er den ekstreme irritasjonen og forakten fortellerstemmen gir uttrykk for ovenfor menneskene som omgir ham. Den bitende kritikken slår etterhvert tilbake på fortelleren selv, men det gjør den ikke mindre hardtslående. Noen av ofrene for utfallene var i sin tid

gjenkjennelige. Romanen ble konfiskert og forsøkt forbudt i Østerrike etter utgivelsen.

Det neste som slår leseren er et fantastisk musikalsk og øredøvende velstrukturert språk. Til og med lesere som til vanlig gjerne blir irritert av et språk med stadige gjentakelser, kan ikke unngå å bli fenget av måten forfatter Thomas Bernhards gjentakelser mest av alt minner om den type motivutvikling vi finner hos noen av de store klassiske komponistene.

Teater i teater-strukturen gir Sundvor mulighet til å følge opp Bernhards hang til gjentakelser på en ganske annen måte, ved at de framstilles som øvelser på en og samme replikk. Det er en fiffig overføring, men fører bare til at romanens flytende salmer av vrede omformes til et mer stakato og demonstrativt uttrykk:

REGISSØREN

*Og du sitter bare der, og holder kjeft. Du sier ikke en dritt! Jeg sa, ikke en dritt. Ingenting. Nesten ikke. Av og til slapp det ut av meg noe, som ...*

HAN

*Kunstnerisk verden ...*

REGISSØREN

*Ja. Men jeg bare slapp det ut, nesten ubevisst.*

HAN

*Kunstnerisk verden ...*

REGISSØREN

*Flere ganger etter hverandre.*

HAN

*Kunstnerisk verden ...*

*Kunstnerisk verden ...*

REGISSØREN

*Ja, men enda lavere.*

HAN

*Kunstnerisk verden ...*

Som flere kritikere har påpekt, har ensemblet heller ikke klart å finne egnede tangenter til Bernhard samfunns- og personkritikk. Forakten framstår til dels som



Toralv Maurstad som Nationaltheatrets skuespilleren og Kjersti Elvik som forfatteren Jenny i *Trær som faller*

lettbeint sarkasme og utarter noen ganger til slapstick. Dagsavisens Mode Steinkjer er ikke nådig (24. januar), men er inne på noe: «Den (oppsetningen) kan sikkert fungere som indremedisinsk selvransakelse i det etablerte teatermiljøet, men faller dødt til gulvet i verden utenfor»

### En komplisert forteller

Hva er det Sundvor så har lest ut av originalteksten? På et punkt viser han seg som en skolert romanleser. Det dramaturgiske utgangspunktet er nemlig inspirert av de komplekse fortellerstrukturene i boka. Her er minst fire narrative lag: Fortelleren forteller i preteritum (det hele er en erindring). Rammefortellingen er selve middagsselskapet. Der sitter han og reflekterer over det som har skjedd ham de siste to dagene. Gjennom refleksjonen, trer det ytre lag av fortellingen fram, som strekker seg tjue år tilbake og handler om hans forhold til de ulike menneskene i selskapet.

Denne strukturen tjener to tydelige formål. For det første skaper det den gradvise avdekkingens dynamikk. For det andre skaper det avstand og ambivalens til fortelleren – en tvil hos leseren om hvor pålitelig han er. Dette er de viktigste hintene Sundvor har tatt med til sin sceniske tolkning. Gjennom det som etterhvert blir til en nokså komplisert metateaterdynamikk, legger han stor vekt på et motiv som selv avsløring, men i forlengelse av det, også selvkonstruksjon og selvbedrag.

Regissøren i stykket forsøker desperat å analysere seg fram til den hele og rene sannheten om seg selv. Til hans store frus-



Faller. Foto: Erik Aavatsmark

trasjon viser det seg at sannheten er en unnvikende og sleip materie.

### Teater og virkelighet

Riktig komplisert blir det ikke før slutten av første akt. Til da har det gått mest i vekslingen mellom skuespillprøver og «virkelighet», og vi har begynt å bli litt lei av det. Men sekundet før pause bryter plutselig den ene aktøren illusjonen om «virkeligheten» ved å henvende seg til suffløren. Det skaper forventninger om at akt to skal åpenbare nok et lag av fiksjonalitet.

Det skjer forsviddt, dog ikke på en så forvirrende måte som jeg nesten håpet på etter det subtile doble fiksjonsbruddet som avslutter akt en. Etter pause – det er like før premiere på stykket vi er vitne til innstuderingen av – er avbrytelsene færre. Spillestilen i akt to – og skildringen av et aftenselskap som går mot sin desperate og kjedsommelige avslutning – er forbausende realistisk (i motsetning til en nokså karikert stil i første akt). Det fører til at lagene av fiksjon glir over i hverandre.

De få gangene spillet avbrytes oppstår gjerne en opphetet diskusjon mellom den regisserende og den regisserte regissøren, eller mellom regissøren og scenografen (Nils Johnson), om hvilken tolkning av begivenhetene som ligger nærmest sannheten. Det kan riktignok bli nokså insisterende replikkvekslinger av det – og replikker som ikke er på langt nær så gode som de som er klippet fra originalen: «Ha! Skal du forlate meg nå? Vil ikke høre mer, vil ikke høre SANNHETEN!

SANNHETEN! For det var sannheten. Og du beviser den nok en gang ved å vende ryggen til». Likevel: det å slik framheve det som i romanen bare kan anes som en indre konflikt i hovedpersonen er et lurt grep.

Fiksjonen overtar etterhvert helt for virkeligheten, og stykket avsluttes til alt overmål med noen svært patosfylte sekvenser av «ekte» teatermagi – uendelig regn av høstløv over en død hovedperson og en inderlig framføring av «Nature boy». Det kan nok oppfattes som i overkant cheesy, men lest som en parodisk kuliminasjon av de to fiksjonslagenes sammensmeltning, er grepet strengt tatt på sin plass (og man aner i strukturen virkelighet-teater-magi en dramaturgisk referanse til noe så klassisk som *En midtsommernattsdrøm*).

### Uskarpt utført

Regissøren i stykket har svært særegne tanker om verket han ønsker å skape, og det ender ikke helt godt. Det spørs om ikke også Sundvor har gjort det hele litt for komplisert for seg selv. Lesningen av romanstoffet er kløktig, og bearbeidningen av tekstgrunnlaget til replikker er fantasifull. Imidlertid er det ikke valgt retning i tilstrekkelig grad. Jeg savner en tydeligere prioritering mellom selvkonstruksjonsmotivet, metateraterleken, Nationalteater-selvironien og de temaene som rent faktisk er innbakt i fortellingen (savn, tap, død, for å nevne noen). Når stykket ikke fester seg til hjernehinne, er det først og fremst fordi vi ikke har fått noe lesehjelp til å skjønne hvor vi skal lete etter helhetsforståelsen.

Enda mer frustrerende er det at skuespillerprestasjonene generelt er litt slappe, spesielt i første akt. Dette fører ikke minst til at overgangene mellom fiksjonsnivåene blir utydelige. Jeg makter ikke på peke på noen enkelprestasjoner som spesielt svake, men det er noe tafatt over hele ensemblet, som merkes spesielt godt ved at energien på scenen brått faller hver gang regissøren stopper en prøve på en scene.

### Maurstad-ex-Machina

Når det er sagt, er skuespillerprestasjonene også en av grunnene til å berømme *Trær som faller*. Spesielt er Toralv Maur-

stads innsats som «skuespilleren fra Nationalteatret» imponerende. Han er det absolutte midtpunkt i akt to – en usmakelig selvsmigrer som prater aftenselskapet fullstendig i senk.

Samtidig – i boka, som i dramatiseringen – blir skuespillerens monolog etterhvert også motsatt til det falske tompratet som Bernhard tillegger miljøene han kasterer. Tangert av et selskap som forbilledlig har våget å la tempoet falle til det halvdøde mens hans snakker, glir Maurstads monolog over i Alvoret:

*Hvor jeg i grunnen hater slike selskaper som bare tar sikte på å rakke ned på alt som betyr noe for meg, trekke alt av verdi ned i skitten. Jeg har alltid bare ønsket å få være i fred, få være i den frie natur, ikke i alt dette kunstige. For vi er alle vokst opp i det kunstige, i det kunstiges uheldredelige vanvidd. (...) Det har jeg alltid ønsket, ikke være noe annet enn natur selv. Skog, tømmerskog, trær som faller.*

Denne vendingen gjør romanen til noe mer enn en enkel sarkastisk tirade – og ved hjelp av Maurstad har Sundvor, i alle fall i noen partier, klart å kopiere den samme stemningen til scenen.

### Å dø gang på gang

Også Torunn Robstads figur, Joana, bidrar å skape en melankolsk undertone i stykket. Hun er gjenferdet av selvmorder-sken som hjem søker selskapet med gamle venner og regisseres til å dø på scenen igjen og igjen: «Fortsett og dø i bakre scenerom» / «Og du kan dø under bordet». I begynnelsen fungerer hun mest som en god comic relief, etterhvert får vi nesten nok av henne, men uthalingstaktikken fungerer, og hun ender opp som en sår påminnelse om livets forgjengelighet.

I det store og hele fører slike enkelprestasjoner til at det blir en underholdende aften med *Trær som faller*. Som sagt, liker jeg også grunnprinsippene i Sundvors dramatisering, men stykket svekkes av at det delene ikke er sydd sammen til en helhet. Stadig oppstår antydninger til noe virkelig flott, men gang på gang glipper det for meg – som en sår påminnelse om de gode ideers forgjengelighet.

# GANSKE ENKELT KOMPLISERT

(Berlin): Thomas Bernhard med for mye patina.

AV THERESE BJØRNEBOE

Thomas Bernhard: EINFACH KOMPLIZIERT Regi: Claus Peymann. Scenografi og kostyme: Karl-Ernst Herrmann. Berliner Ensemble, 17. februar

Thomas Bernhards roman *Trær som faller* utspiller det seg mot slutten en diskusjon om den nye sjefen på Burgtheater i Wien.

«... Jeanne Bilroth stilte (det) spørsmålet til Burgskuespilleren som satt ved siden av meg, men rett overfor Jeannie, om hva han mente om at *det snart satt en ny Burgtheatersjef i huset ved Ringen*, at det snart ville blåse en ny og, trodde folk, frisk vind gjennom Burgtheater og at den ville blåse alt det forferdelige, gamle, for lengst døde, altså alt det som med årene bare var blitt motbydelig og frastøtende og ganske enkelt avskyelig, blåse alt dette ut av Burgtheater. At en av de beste teaterfolkene kom til å flytte inn på Burgtheater, *et tysk geni, et tysk teatergeni av ypperste, ja av ypperste klasse*, som Jeannie uttrykte seg, *en teaterbesatt av ypperste merke*, som hun sa eller riktigere, som hun siterte, for hun siterte jo bare, sa ikke noe ut av seg selv.»

Dette klinger nok kjent for dem som har sett dramatiseringen på Nationaltheatret. Den tyske teatersjefen som Thomas Bernhard hintet til i sin nøkkelroman (fra 1984) om kunstlivet i Wien, var den dengang nylig ansatte teatersjefen på Burgtheater, Claus Peymann. Peymann var kontroversiell, og gjaldt blant annet for å være «terroristsympatisør» fordi han hadde stått bak en pengeinnsamling for å finansiere tannlegebehandling til Gudrun Ensslin. Men samtidig som nesten 75 prosent av ensemblet på Burgtheater ville ha en annen teatersjef,

ble det drevet intens lobbyvirksomhet for Peymann, og Thomas Bernhard var blant de som oppfordret Peymann til å si ja til Wien.

Scenen over illustrerer et antagelig typisk trekk ved Bernhard: Han utleverer sin (tidligere) venninne «Jeannie» mer nådeløst enn Burgskuespilleren, til tross for at hun «heier» på Bernhards egen sjefs-kandidat. Og mot slutten er det burgskuespilleren som tilraner seg vår sympati. Han bærer likhetstrekk med andre Thomas Bernhard-figurer, slik som Bruscon i *Der Theatermacher*. Noe av problemet ved dramatiseringen på Nationaltheatret, var imidlertid at Regissøren (forfatter/fortelleren, les: Thomas Bernhard, var her blitt regissør), som også ble tillagt slike trekk, manglet det formatet som gjør Bernhards kunstfanatikere til en slags Don Quixoteaktige, tragikomiske idealister. Selv om de er fullstendig urimelige, selvopptatte og usympatiske, er det er også noe heroisk og forsonende over dem, de er på et vis barn av en forgangen tid, gamle og dødsmerkede (som Bernhard selv). En slik tragikomisk dimensjon fantes i Toralv Maurstads gestaltning av skuespilleren, men ikke hos Regissøren. Det er problematisk å psykologisere Bernhards skikkelser, slik Sundvor gjorde, rett og slett fordi det er så altfor lett.

## Einfach Kompliziert

I februar i år ville Thomas Bernhard fylt 80 år. I tillegg til at det utgis flere bøker om ham, ble jubileet markert av en oppsetning av *Einfach Kompliziert* i regi av nettopp Claus Peymann, og med Gert Voss i rollen som «Han, *en gammel skuespiller*». Premieren fant sted i Wien, før den ble satt opp på Berliner Ensemble.

Det dreier seg om en monolog, som opprinnelig ble skrevet for Bernhard

Minetti. I den gamle skuespilleren kjenner man også igjen trekk fra Bruscon i *Teatermakeren*, selv om tonen i stykket er mer vemodig og melankolsk. Hver tirsdag gir skuespilleren seg lov til å iføre seg en kongekrone (!), en krone som er en reminisens fra hans glanstid og -rolle som Richard III. Gert Voss – som bl.a. er berømt for sin tolkning av nettopp Richard III (i regi av Claus Peymann på Burgtheater i 1985) – har i et intervju sammenliknet Bernhards figurer med Shakespeares krøpling; fascinasjonskraften deres skyldes en fantasi og overlevelsessevne som springer ut av en svakhet eller et handicap. De er forkrøplede, gale, syke og gamle.

I tillegg til skuespilleren medvirker det også et barn i stykket. Katharina, en jentunge på ni år, som bor i samme oppgang eller nabolag, og er innom ham to ganger i uken med melk. Hun er tilsynelatende den 80 år gamle mannens eneste kontakt med utenverdenen, og det nesten litt hildringeaktige ved henne, understrekes av hun i løpet av forestillingen bare har én replikk. Resten av tiden de tilbringer sammen, er det han som snakker. Slik understrekes også det selvrefleksive og teatralte, fordi jentungen er den gamle skuespillerens aller siste publikum.

Jeg hadde skyhøye forventninger til forestillingen etter å ha sett gjenopptagelsen av *Ritter, Dene, Voss*, med originalbesetningen (Ilse Ritter, Kirsten Dene, Gert Voss) for ca. fem år siden. Når *Einfach Kompliziert* ble en skuffelse, skyldtes det ikke at Gert Voss ikke har trengt tilstrekkelig dypt ned i rollen, for tolkningen bærer preg av at hvert ord og tanke er gjennomanalysert, men det hele virker så altfor utstudert. Det blir rett og slett et paradenummer. Samtidig kan man spørre seg



om det hadde blitt slik hvis regikonseptet hadde vært annerledes. Den enkle og fattigslige pensjonistleiligheten, med det ene vinduet, de flassete veggene og det gammeldagse kjøleskapet, har en så teatertung patina at det kanskje har smittet spillet og helhetsinntrykket. I monologen er det et sted Voss' stemme forandrer seg helt, det er når han nevner den blå kjolen han engang kjøpte til sin nå for lengst avdøde kone. Den blir ikke gråtkvalt, ikke følsom, men får bare en helt annen og dypere klang, som om den tilhørte en annen. Det gjelder kun et ord i en to timers monolog. Men hvorfor har regissøren valgt å henge den blå kjolen bak sengestolpen nederst i rommet?! Jentas medvirkning fører også til at forestillingen får noe sentimentalt over seg, og det kunne antagelig vært unngått hvis kostymene og scenebildet ikke hadde vært så nostalgiske. Gert Voss er en skuespiller som det alltid er verdt å se. Han har en evne til å anskueliggjøre komplekse følelser, og er en formidabel forvandlingskunstner, men her virker det dessverre som om han vet det så altfor godt. Det kan skyldes at den teatral selvebevissthe-

ten er ment å fremstå som en egenskap ved rollen, men en slik lesning hadde nok trengt en annet regikonsept. Også *Einfach Kompliziert* blir en for psykologisk og sentimental tolkning. Kanskje man må gjøre noe helt nytt?

### Motsetninger

Claus Peymann og Gert Voss har tidligere feiret triumfer med sine Thomas Bernhard-oppsetninger. Fra *Ritter, Dene, Voss* (1985) til *Heldenplatz* (1988), som ble oppført bare tre måneder før Thomas Bernhards død, og etterfulgt av 45 minutters applaus. Det siste stykket, som handler om Østerrikes brune fortid og antisemittisme, er et eksempel på en annen tematikk Bernhard forfulgte – i tillegg til den nevnte tematikken knyttet til skuespillere, kunst- og åndsmennesker, og deres latterlig-heroiske kamp mot forgjengeligheten.

Å lese om forholdet mellom Peymann og husdramatikeren Bernhard, i de første årene av Claus Peymanns sjefstid, minner ikke så lite om et teaterstykke, i følge den lesverdige biografien om Peymann,

*Alle Tage Abenteuer* (2000). Tittelen på boka til Roland Koberg sier forøvrig ikke så rent lite om forskjellene i verdensanskuelse og temperament mellom Bernhard og Peymann. Et eksempel på det, er da Peymann som nybakt sjef på Burgtheater ville heise to hvite flagg på taket med påskriften: DEM GUTEN, WAHREN, SCHÖNEN, mens Thomas Bernhard ville at det skulle stå MORD UND TOTSCHLAG. «Er du gal?» skal Peymann ha sagt, i følge et intervju med ham *Die Zeit*. Da truet Thomas Bernhard med å nekte ham å sette opp den planlagte åpningsforestillingen *Ritter, Dene, Voss*. Holdningsforskjellene mellom «nihilisten» Thomas Bernhard og opplysnings-tenkeren Peymann, fungerte nok likevel svært produktivt i forhold til de teaterlagene som ble utkjempet i Wien. Siden 2000 har Peymann vært sjef på Berliner Ensemble, og hevder derfra at det 20. århundre bare har gitt Tyskland to dramatikere av verdensformat, Bert Brecht og Thomas Bernhard. Posisjonskampen i tysk teater fortsetter.

# EN TOUR DE FORCE

**Cilla Back har iscenesatt en  
liten monolog som oppnår  
å være stort teater.**

AV JULIE RONGVED AMUNDSEN

Arthur Schnitzler: *FRØKEN ELSE* Dramatisering og regi: Cilla Back. Scenografi og kostyme: Cilla Back. Bolsø/Back produksjoner. Det Norske Teatret, Scene 3

novellen *Frøken Else* fra 1924 forteller den østerrikske forfatteren Arthur Schnitzler historien om en ung kvinne fra borgerskapet som er på ferie i alpine med sin rike tante. Selv tilhører hun en mindre bemidlet del av familien, og skal derfor vise takknemlighet for å få lov til å bli med på denne turen. I et brev fra moren får hun beskjed om at faren er nær konkurs, og vil bli arrestert hvis ikke Else skaffer pengene han skylder. Dette foreslår moren at hun skal få fra en av gjestene på hotellet som også tidligere har hjulpet familien i en lignende situasjon. Hotellgjesten von Dorsday avslår ikke forslaget om å hjelpe, men har en betingelse, han vil se Else naken i 15 minutter. Dette ender med et stort nederlag for Else som blir dratt mellom pliktene hun har ovenfor familien og de ønsker hun har for sitt eget liv og seksualitet.

## Drømmesfære

I 1999 så jeg teksten oppført på Dramaten med Maria Bonnevie som Else. Der var en ren realistisk ramme beholdt, og Else befant seg i et gjenkjenbart gammeldags hotellrom med klare preg av tidlig 1900-tall. På scene 3 på Det Norske Teatret har regissør Cilla Back plassert forestillingen utenfor en realistisk sfære, i et drømme-

landskap, et sted mellom død og liv, men allikevel nøyaktig i sin tilstedeværelse og nærhet. Dette gjenspeiles i alle deler av forestillingen, fra kostyme, scenografi og lys til spill. Oppsetningen på Dramaten gjorde et sterkt inntrykk på den unge piken jeg var i 1999, men Else ble i denne oppsetningen mer av en uregjerlig og naiv borgerskapsjente som fikk virkeligheten slått i ansiktet. I Back og Berdals oppsetning blir hun så uendelig mye mer både som en tilstand og en fysisk tilstedeværende kvinne.

Forestillingen har fått et lite format. Scenografien består av et stort fugleburet, ingenting annet, og Berdal spiller nesten hele forestillingen inne i buret så buret blir en scene i scenen. Lyset underbygger buret som scene med en spot rettet direkte mot det sånn at bare buret og området rett rundt er opplyst. Ubestemmeligheten i stedet øker fornemmelsen av drømmesfæren, men buret skaper samtidig et rom for fysisk utfoldelse og fokus på den fysiske og kroppslige tilstedeværelsen.

Arthur Schnitzlers tekst er skrevet i presens, noe som skaper interessante problemstillinger og som setter et bestemt preg på iscenesettelsen, og regissør og skuespiller benytter dette tekstlige grepet til sin egen fordel. Presensfortellingen øker følelsen av nærvær ved at handlingen skrider frem mens man er der, ikke blir gjenfortalt som noe allerede avsluttet. Presensformen brukes til å underbygge nærvær og tilstedeværelse og til å skape en



ramme utenfor liv og død som allikevel oppleves uhyggelig tilstedeværende.

## Fugl

Else blir i Berdals skikkelse en fugl på mange nivåer, ikke bare fordi hun oppholder seg i et bur. Hun gjør fulgeallusjonen helt eksplisitt gjennom både spill, bevegelser og lyder. Hun flakser med armene og klukker og piper som en fugl. En fugl i bur er en enkel metafor, det står for utferdstrang, frihetsberøvelse, maktmisbruk og en hel masse annet, men her er metaforen mer raffinert. For Else er ikke her bare en fugl i bur, hun er fysisk sett en fugl. Hun spiller fuglen så fysisk at fuglen også får en kroppslig side. Hun blir et pynteobjekt plassert i det art decoinspirerte fugleburet, og Elses kroppslighet som pyntegenstand blir sidestilt med fuglen som blir plassert i stuen.

Berdal er kledd i hvitt. Kostymet er ganske anonymt, men bærer et preg av 1920-tallet samtidig som den helhetlige hvitheten, fra en hvit lue, hvit sminke og kjole, gir henne et preg av å være både et lik, en dukke, men også en klovn eller en engel. Som pyntegenstand minner hun om en ballerina i et smykkeskrin eller spil-



ledåse som snurrer når du åpner den. Hun kan ikke bevege seg, bare være til allmenn pynt og glede. Samtidig som hun gir meg den assosiasjonen gir hun i noen uttrykk meg følelsen av å være en Pierrot, og det er denne kontrasten mellom en nesten statueaktig frysning og levende teateruttrykk som gjør at Elses fangenskap oppleves så sterkt. Hun er både levende fysisk kropp og en stivnet kvinnefigur, hun er både fe og fysikk. Dette forsterkes ved bruk av cabaretmusikk som fremstiller henne som en seksuell utøver samtidig som det fremhever assosiasjonene til en spilledåse.

Ingrid Bolsø Berdal er en stor skuespiller med et talent for teatret. Det er kanskje fordi hun i det siste har vært mest sett i film der skuespillerprestasjonene ikke har stått i fokus, at dette på en måte overrasker meg. Da hun sist samarbeidet med Cilla Back i forestillingen **Yvonne** i 2008 basert på en tekst av den polske absurdisten Witold Gombrowicz, ble også dette fysiske landskapet undersøkt, og Berdal formidlet en fantastisk kroppslighet. Det interessante med **Froken Else** sett i sammenheng med dette er måten de har tatt en i utgangspunktet psykologisk tekst og utviklet den på så mange plan ved hjelp

av en sterk fysikalitet, men uten å miste det psykologiske nivået. Jeg mener ikke på noen måte at det er synd at Ingrid Bolsø Berdal har brukt mye av tiden sin på film, men ser at hun kler teatersalen svært godt, og kanskje særlig kammerformatet hvor hun aktivt kan spille på avstand og nærhet og på det fysiske mot det mentale. Hun har en kroppskontroll som er sjelden i norsk teater, og hun klarer å estetisere den fysiske og atletiske kroppen på en måte som skaper veldig interessant teater.

#### Død og liv

Mot slutten av forestillingen legger hun buret ned på langs og legger seg ned inne i buret. Hun skal til å drikke overdosen med sovemedisin hun har gjort klar på nattbordet. Og gjennom hele dødsprosessen, fra hun skal til å drikke det, drikker det og venter på resultatet, ligger hun i buret som er blitt som en kiste. Igjen er dette akkompagnert av et vakkert illustrerende lysdesign der et sterkt lys er rettet inn i buret og direkte på Else. Alt annet er mørkt. Det er som om hun allerede er gravlagt med alt dette stummende mørket rundt henne, og at døden allerede er et faktum når medisinen svelges. Dette trek-

ker døden ut og gjør dødsøyeblikket mer interessant. Kvinners selvmord er jo ikke et uvanlig litterært eller dramatisk trekk, men her blir døden tilført liv ved at hun gjennom forestillingen tidvis fremstår som et lik, men også som en engel.

#### Kontraster

Dette er blitt en kontrastenes forestilling. Det er avstand og nærhet, liv og død, hore og madonna og fysikk og psykologi. Det er frihet og lengsel, fravær og nærvær og frihet og plikt. Mange av disse dikotomiene ligger latent i teksten, men Cilla Back oppnår i sin regi å underbygge disse konfliktene på en måte som øker intensiteten av dem.

Man kan sikkert si at det store fysiske fokuset sammenblandet med en drømmesfære tar fokus vekk fra teksten. Jeg mener imidlertid ikke at dette svekker forestillingen. Dette er ikke en forestilling som diskuterer eller fremhever sitt tekstlige grunnlag, men en forestilling som bruker en tekst til å fremheve tematikk og teatralt språk. Dette oppnår de svært godt, og jeg håper samarbeidet mellom Ingrid Bolsø Berdal og Cilla Back ikke er over, for dette er en kombinasjon det vil være interessant å følge i fremtiden også.

Ingrid Bolsø Berdal i *Froken Else*, regi: Cilla Back 2011.  
Foto: Dag Jenssen

# DIGITAL DIALOG

## Noam Chomsky versus Michel Foucault i en forbedret versjon

AV OLE JACOB MADSEN

HELLO HI THERE Annie Dorsen, USA. BIT  
Teatergarasjen. Studio USF. 11.-13. november  
2010

I 1971 ble de intellektuelle verdensstjernene Noam Chomsky og Michel Foucault invitert til å debattere eksistensen til «den universelle menneskelige natur» av den nederlandske filosofen Fons Edlers. Samtalen ble direkteoverført på nederlandsk fjernsyn, og dette opptaket er bakteppet for den amerikanske regissøren og forfatteren Annie Dorsen sin forestilling *Hello Hi There*. I Dorsens produksjon er hovedrollene besatt av to såkalte chatboter (datamaskiner programmert til å prate med menneskelige brukere), mens Chomsky og Foucault må avfinne seg med å bli tause gestikulerende statister på en avsides monitor. Scenerommet, innredet som en fredelig, grønn åskam med to møtende macs, er gjennom hele forestillingen blottet for menneskelig nærvær – Chomsky, Foucault, Edlers og sporadiske publikummere avspilles lydløst, mens chatbotenes skriftlige interaksjon gjengis auditivt med en metallisk datastemme.

### Universelle strukturer

Noe forenklet fortalt så avviser Foucault ideen om en universell menneskelig natur – alle slike forsøk på å ekstrapolere noe felles menneskelig på tvers av kulturer ut fra bestemte vitenskapelige oppdagelser vil alltid være underlagt bestemte ideologiske føringer. Det viser historien om mennesket. Lingvisten Chomsky er derimot klar

på at det finnes noe sånt som universelle strukturer fordi vår felles kapasitet for språk forutsetter en medfødt kreativitet, som er unikt for mennesket.

### Paradoksale intervensjoner

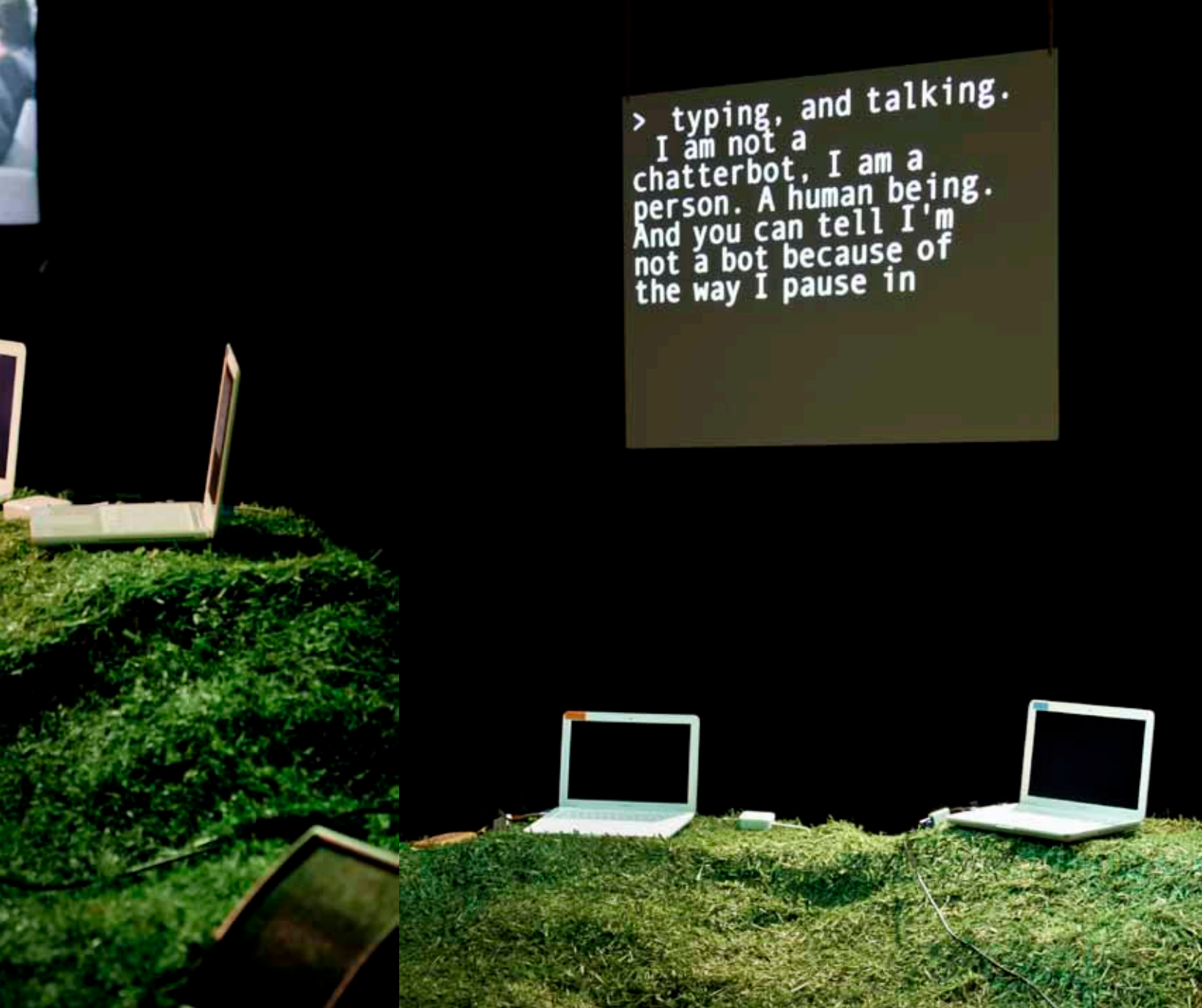
Dorsens fikse grep er å gi tilhørerne en reproduksjon av denne 40 år gamle debatten, ikke spilt av mennesker, men av datamaskiner. Chatbotenes svært underholdende dialog om Chomsky og Foucaults debatt om den universelle menneskelige fornuft blir således en effektiv innvending mot Chomskys tiltro til det unike ved den menneskelige kreativitet. Samtidig utfordrer den digitale reproduksjonen av samtalen også Foucaults posisjon, ikke minst hans berømte tanke fra *Tingenes orden* om at mennesket er en moderne historisk oppfinnelse som i fremtiden vil forsvinne. Døden er ikke lenger en tragedie slår chatbotene nemlig fast, fordi «Chomsky will live on on YouTube forever». Teknologien representerer således en utfordring til ideen om kreativitet som noe spesifikt menneskelig, samtidig som chatbotene er en påminning om at de bare er en proaktiv forlengelse av den menneskelige bevissthet med alle dens lengsler. Det sistnevnte blir uopphørlig understreket i den digitale dialogen ved at vi stadig blir avbrutt av seksuelle inviter om å logge oss på en hjemmeside med pornografisk innhold. Påminnelsen om at dagens utrolige teknologiske muligheter i all hovedsak blir benyttet for å tukte simple menneskelige behov som seksuelt begjær og ensomhet



– som er chatrobotenes egentlige funksjon – understreker også vesensforskjellen på den klamme, men tilsynelatende uforanderlige menneskenaturen og den kalde, progressive kunstige intelligensen. Kanskje det felles multiplum Chomsky lette etter ikke er «kreativiteten», men «seksualiteten» (selv om den bringer oss nærmere dyrene igjen)?

### Form og innhold

Refleksjonsrommet *Hello Hi There* åpner opp for er nesten like mangfoldig som de 87 044 744 mulighetene for variasjon chatbotene angivelig gir – fra spørsmålet om «det universelle i den menneskelige



natur» til teaterrommets nærværsmetafysikk til skillet mellom naturlig og kunstig intelligens til diskusjonen om original og produksjon og kopi og reproduksjon. Det hører til forestillingens fortjeneste at den aldri blir overlesset eller brysomt påtrengende. De mange tematiske strengene blir isteden presentert som integrerte, lekende cues fra *Transformers* til *La Cage aux Folles* til Platons dialoger som betrakteren plukker opp eller overser, men uten å risikere å falle av.

### Interaksjon

BIT Teatergarasjen åpnet teateråret 2010 med Hugo Glendinning, Adrian Heath-

field og Tim Etchells performance-foredrag *intangibles*<sup>1</sup> som i likhet med *Hello Hi There* var en refleksjon rundt «teaterets og nærværets krise» satt opp mot *realtimet*s tyranni. Mens de leverte et forsvar for den menneskelige tilstedeværelse og dermed indirekte kunstens suverene sprengkraft tross alt – viser Dorsens større vilje til å problematisere om det teatrale nærværet behøver å forutsette en unik menneskelig presens. Harold Blooms radikale tese om at det var Shakespeare som skapte men-

1 Se anmeldelsen «Det umulige nærværet» i Norsk Shakespeare og teatertidsskrift 2010 (1), ss. 93-94.

nesket slik vi kjenner det – for øvrig dattert til samme tidsepoke som Foucaults tidsregning for mennesket starter – via *Hamlets* teatrale selvbevissthet, gjør det kanskje nærliggende å tenke seg at utforskningen av dagens kunstige intelligens hører hjemme på teaterscenen.

[STOP] Samtalen mellom Chomsky og Foucault slutter, mens chatten datamaskinene imellom vil fortsette i det uendelige. Forestillingen avsluttes i samme mennesketomme, men livlige form som den begynte. De bærbare macene får utdelt gratulasjoner og blomster av arrangøren.

# ENDIMENSJONALT OM GLOBALISERING

**Det er en viktig begivenhet at Dansens Hus presenterer *Babel (Words)*. Forestillingen har fått stor oppmerksomhet internasjonalt, og er kåret til den mest innovative danseforestillingen i 2010. Men er denne prisen fortjent?**

AV CAMILLA EEG-TVERBAKK

BABEL (WORDS) koreografi: Sidi Larbi Cherkaoui og Damien Jalet. Scenografi: Antony Gormley, Eastman, Dansens Hus 21. januar

Det er en viktig begivenhet at Dansens Hus presenterer Oslo-publikummet for en koreograf som Sidi Larbi Cherkaoui, som i samarbeid med Damien Jalet har skapt forestillingen *Babel (Words)*. Det er ikke første gangen vi får en smakebit av den belgiske dansebølgen, men det er lenge siden sist. Sidi Larbi Cherkaoui har skapt seg et sterkt varemerke som koreograf med sine svært publikumsvennlige forestillinger. Også *Babel (Words)*, som er produsert med hans nye kompani Eastman, har fått stor oppmerksomhet internasjonalt og er blitt kåret til den mest innovative danseforestillingen i 2010. Jeg er usikker på om prisen er helt fortjent, da *Babel (Words)* står trygt innenfor den sterke belgiske dansetradisjonen som har utviklet seg siden tidlig på 1990-tallet. Belgisk dans fikk sterk økonomisk støtte, spesielt fra den flamske delstaten, på 1980-tallet da kjente kompanier som Rosas (koreograf Anne Teresa De Keersmaecker), Les Ballets C de la B (koreograf Alain Platel) og Troubleyn (kunstnerisk leder Jan Fabre) etablerte

seg. Dette var koreografer som ble fostret i et lite kunstmiljø med tette bånd også til en innovativ teaterscene. Påvirkningen fra teater og en tverrfaglig tilnærming er typisk. Wim Vandekeybus fra Ultima Vez har for eksempel bakgrunn fra psykologi og foto, og har brukt inspirasjon fra sport og dyreliv i mange av sine koreografiske arbeider. Jan Fabre har bakgrunn og er aktiv også som billedkunstner og Alain Platel er utdannet innenfor pedagogikk og er autodidakt som koreograf og regissør. Disse tverrfaglige impulsene førte til at de belgiske koreografene på 1980- og 90-tallet utfordret konvensjoner innenfor dans og dermed oppsto nye estetiske uttrykk, både i det visuelle (danserne danset i designede hverdagsklær og store støvler, og scenografien var ofte enten minimalistisk eller trashy) og i selve bevegelsesmaterialet som var mere handlingsorientert. Det er også denne tverrfagligheten innen dans som senere har inspirert Sidi Larbi Cherkaoui. Han fikk først oppmerksomhet for sin blanding av hip hop, afrikansk dans, ballett og jazz.

## **Babel (Words)**

*Babel (Words)* er et godt valg for et Dansens Hus som arbeider med å utvide sitt publikum. Den er lett å like, og

ikke minst er den god til å fange opp et ungt publikum. Forestillingen er kul. En energibombe som det skal mye til å ikke å la seg fenge av. De to koreografene har med seg noen av Europas beste dansere, hvis ferdigheter er til å måpe av. Dette er god underholdning. Forestillingen setter seg ambisjonen å iscenesette et bilde av den urbane og nomadiske virkeligheten de privilegerte av oss er blitt en del av. I tillegg til et kobbelt av svært kompetente dansere og performere, har forestillingen med seg fem overbevisende musikere som spiller live. Et annet sterkt kort er billedkunstner Antony Gormleys scenografiske løsning med en rekke rammeverk i aluminium. Disse flyttes rundt på scenen i løpet av forestillingen og transformerer rommet utallige ganger. Den scenografiske løsningen byr på mange muligheter som koreografene har gjort bruk av. Høydepunktet er når Babels tårn bygges opp, vendes opp ned og vrenses med innsiden ut, for så til slutt å gå helt i oppløsning. Disse skulpturelle elementene byr til tider på de mest interessante bevegelsene i rommet.

## **Endimensjonalt om globalisering**

Myten om Babels tårn er en relevant, men også klisjéfylt, måte å illustrere vår globaliserte kapitalistiske tidsalder. Når mennes-

kene forsøkte å bygge et tårn som skulle rekke helt opp til Gud (og gjøre dem til guder over sin egen virkelighet), splittet Gud dem ved å gi dem ulike språk. Slik ble det umulig å gjennomføre prosjektet på grunn av språkbarrierer og kulturforskjeller. I forestillingen *Babel (Words)* er det også veldig mange språk. Cherkaoui og Jalet tar utgangspunkt i sitt flerkulturelle kompani, som i følge programmet har utøvere fra tretten ulike land. Dette utgangspunktet er noe som europeisk (og spesielt belgisk) dans har dreid seg rundt de siste 15 årene. Brüssel er en flerkulturell smeltedigel ikke minst på dansefeltet. Særlig P.A.R.T.S har tiltrukket seg studenter fra hele verden og foret den belgiske dansescenen med kompetente utøvere med ulik bakgrunn. Utallige forestillinger av koreografer som Meg Stuart, Alain Platel og Hans van der Broeck, med flere, har brukt dette som virkemiddel. Cherkaoui og Jalet velger å gjøre dette utgangspunktet til sitt omdreiningspunkt, på grensen til det banale. Forestillingen blir på mange måter en noe naiv danse-teaterfortelling som kanskje egner seg best for et ungt publikum. Den behandler et noe opptygd tema på en nokså enkel, og for så vidt lett tilgjengelig måte. Det fenger, men gir ikke så mye å fordøye utover den tiden vi sitter i salen. Myten om Babels tårn bærer en mye større kompleksitet i seg enn det som anskueliggjøres. Koreografene presenterer danserne nærmest som sirkusartister, hvor det er ferdighetene som imponerer. Og var det ikke for sangerne og musikerne, til dels også scenografien, er jeg redd forestillingen ville ha manglet dybde fullstendig. Det er musikerne som gir forestillingen og temaet troverdighet, innlevelse og filosofisk høyde. Danserne er på sin side gode dansere, men de ser ikke ut til helt å ta prosjektet inn over seg.

#### Lite innovativt

Åpningsscenen lover godt. Den er interessant, poetisk og sær. Den svenske danseren Ulrika Kinn Svensson har en besnærende tilstedeværelse med en tekst og koreografi som overbeviser. Ensemblet kommer inn og starter opp med driv og energi, men så faller det pladask. Den



*Babel (Words)*. Koreografi: Sidi Larbi Cherkaoui og Damien Jalet. Foto: Koen Broos

sterke åpningen blir avløst av en intim scene (som dramaturgisk sett kommer for tidlig), bestående av banal humor som trekkes ut i det stupide, og som i bunn og grunn ikke dreier seg om noe som helst bortsett fra Kinn Svenssons lange og fleksible kropp. Dessverre for både publikum og Kinn Svensson, får hun aldri mulighet til å vise noe annet enn en dukkeaktig figur, uten overraskelser. Gjennom hele forestillinger staver hun omkring på sine lange ben med robotaktige bevegelser. Det er som om koreografene går lei av sitt eget tema og sin egen koreografi, og finner tilflukt i humoristiske scener som blir heller platte i stedet for å løfte fore-

stillingen til nye høyder. Det skjer mye og ingenting i *Babel (Words)* og til syvende og sist er forestillingen i seg selv et babbel av små intetsigende historier og intriger. Det er ikke veldig innovativt hvis en ser tilbake på de siste 20 årene av europeisk dans og de siste 30 årene av fysisk teater.

Mottagelsen på Dansens Hus var overveldende. Jeg unner Dansens Hus denne suksessen. Når jeg stiller meg kritisk, tilhører jeg muligens et mindretall. Ikke desto mindre er det positivt med forestillinger som *Babel (Words)* som bringer publikum til Dansens Hus. Neste skritt er å gi dem større kunstneriske utfordringer.

# PORTRETT AV KUNSTNEREN SOM MIDDELALDRENDE KVINNE

**(Berlin): Krzysztof Warlikowski setter opp  
En sporvogn til begjær nesten som om det skulle  
være skrevet av Sarah Kane.**

AV THERESE BJØRNEBOE

UN TRAMWAY etter Tennessee Williams.  
Oversatt til fransk av Wajdi Mouawad.  
Adapsjon og regi: Krzysztof Warlikowski.  
Scenografi og kostyme: Małgorzata  
Szczeniak. Produsent: Théâtre de l'Odéon/  
Now Teatr Warszawa/spielzeit' europa, m. fl.  
Haus der Berliner Festspiele, 25. nov 2010

**S**e for deg Blanche DuBois som en kvinne i 55-årsalderen, i blond parrykk og trangsittende drakter fra Yves Saint Laurent og Dior (tenk: Helga Hernes), og opptrer kokett som en Goldie Hawn-aktig babe. Likevel – Isabelle Huppert spiller Blanche med en hudløshet som tar pusten fra en.

I *Un tramway*, som hadde premiere på Odéon-teatret i Paris i fjor, har den polske stjerneregissøren Krzysztof Warlikowski flyttet *A Streetcar Named Desire* (1947) femti år frem i tid, til en storby og et moderne ingenmannsland. Scenebildet består av en rekke kabinetter bak store vindusglass, oppå en bowlingbane. Rulletekstprosjeksjoner legger et slags metanivå til den egentlige handlingen, og det er antagelig årsaken til at «the Williams estate» nektet regissøren å bruke originaltittelen. Det samme skjedde

forøvrig da Frank Castorf satte opp stykket på Volksbühne, og han måtte forandre tittelen fra *Endstation Sehnsucht* til *Endstation Amerika* (rettighetshaverne satte også foten ned da han senere satte opp *Sweet Bird of Youth*, som ble hetende *Forever Young*). Men de nye titlene fungerte som «overskrivninger» av stykket på en liknende måte som Castorfs regispråk. I hans oppsetning stavret Stanley (Henry Hübchen) rundt i «Solidarnosch»-t-skjorte, som et bilde på en borgerrettsbevegelse som det 10 år etter den tyske gjenforeningen ikke var mer igjen av, i følge denne *America-is-everywhere*-lesningen.

## Sarah Kane

Krzysztof Warlikowskis «remake» er en noe forkortet og modernisert, men egentlig tekstlojal oppsetning, sammenliknet med Castorfs dekonstruksjon. Det er en forestilling som oppleves ekstremt personlig, og et etterlengtet alternativ til de mange temmelig likegyldige oppsetningene av de amerikanske 40- og 50-tallsklassikerne.

Tennessee Williams har sagt at *A Streetcar...* startet med et bilde av en kvinne som sitter ved et vindu i måneskinn,

etter å ha blitt dumpet av sin date eller kavalier. Han forteller samme sted at søsteren Rose hadde vært utsatt for et liknende svik før hun ble innlagt (hun ble senere diagnostisert som schizofren). *Un tramway* åpner med at Isabelle Huppert sitter på en pinnestol i et av kabinettene, med sprikende knær og iført et pole-dancerkostyme. Hun snakker usammenhengende og med en overraskende dyp, litt slarkende stemme, mens hun hele tiden klør seg nervøst. Warlikowskis inngang til stykket er edgy og nåtidig, og gir assosiasjoner til både *4:48 Psychosis* av Sarah Kane, og filmen *Pianolærerinnen* (Jelinek/Haneke). Slik hersker det liten tvil om at hele forestillingen er bygd opp omkring Isabelle Huppert som protagonist.

Kort gjenfortalt, kommer en blakk og sosialt bankerott Blanche til søsteren Stella og svogeren Stanleys leilighet (i New Orleans i orig.) i håp om å finne en nødhavn. Men Stanley begynner å rote i fortiden hennes (hva skjedde med søstrenes arv?), og det danner opptakten til en maktkamp mellom den simple polakken og dyriske mannen Stanley og det forfinede, selvbedragerske nervemennesket Blanche.

Stanley avslører at Blanche ikke er den dydige kvinnen med de gammeldagse idealene som hun utgir seg for. Hun har forført og hatt sex med en rekke tilfeldige menn, som hun tok med seg på et hotell, inntil en skandale med en skoleelev førte til at hun måtte reise. Slik blokkerer han fremtidsutsiktene som plutselig lot til å åpne seg for Blanche, gjennom beileren Mitch.

Stykket fluktuerer mellom desillusjon, rå realisme og øm poesi. «*They told me to take a streetcar named desire, and then transfer to one called Cemeteries and ride six blocks and get off at – Elysian Fields!*» heter det i replikken som Blanche introduseres med (*A Streetcar...*, s. 3, Scene I). Denne nøkkelreplikken gir ikke bare en beskrivelse av det videre forløpet – den peker også til fortidige hendelser som ble bestemmende for Blanches liv, og avdekkes underveis. Hun giftet seg nemlig, i meget ung alder, med en gutt som sannsynligvis var homofil. Blanche oppdaget ham i seksuell omgang med en annen mann, og fant ham «frastøtende», som hun sa, hvorpå han skjøt seg.

### Aristofanes' eros

Warlikowski har som nevnt lagt på andre tekster, som monteres inn som 'stemmer' som snakker i eller gjennom Blanche. Utdrag fra Oscar Wildes *Salomé*, *Kameliadamen* og Aristofanes' tale om Eros i Platons *Symposion*, er de viktigste. I følge Aristofanes var mennesket i utgangspunktet tvekjønnet eller en hermafrodit. Etter å ha blitt splittet i mann og kvinne søker det alltid og forjevnes etter sin tapte halvdel. Selv om bruken av fremmedtekster er i meste laget, og kipper forestillingen litt ut av balanse, fungerer denne fortellingen eller myten som et slags prisme for det betente sadomasochistiske forholdet mellom Stanley og Blanche. Stanleys overspente machofakter og brutalitet avslører usikkerhet i forhold til å tape mannlig autoritet, mens Blanche er livredd for å bli eldre, og for å miste attraksjonskraften som gir en kvinne verdi. Slik den bleke og spedlemmet androgyne Isabelle Huppert spiller henne, blir det nesten noe transseksuelt over måten den middelaldrende Blanche forkler seg eller iscenesetter seg på. Også gjennom fremstillingen av kjønn



Isabelle Huppert som Blanche DuBois i åpningstablået av *Un tramway*, regi: Krzysztof Warlikowski 2010. Foto: Pascal Victor

er Sarah Kane en nærliggende referanse, fremfor alt i lys av Warlikowskis poetiske og slående oppsetning av *Cleansed*: En forestilling som ble skandalisert på grunn av eksponeringen av homoseksualitet i hans hjemland Polen. Katolisisme og kristendom ligger naturligvis også her som en mørk klangbunn og altovergrepene referanseramme.

Det mest opplagt vellykkede, er likevel den tids- og miljømessige oppdateringen. Isabelle Huppert spiller en kvinne som klynger seg til håpet om at fifty is the new thirty, og utleverer Blanche med en urovekkende og nådeløs presisjon. Hun er ikke autentisk et sekund, og Stanley, som ikke utgir seg for å være noe mer enn han er, ser tvers igjennom de kulturelle pretensjonene hennes, og plukker henne fra hverandre på en så laidback måte at det nesten er som han gjør det av kjedsomhet. Når

Blanche til stadighet trekker seg tilbake til badeværelset for å finne adspredelse fremstår hun i den nåtidige versjonen som et ektefødt barn av spakulturen. Svakheten ved forestillingen ligger i at åpningstablået foregriper den videre utviklingen. Man vet at denne sporvognsfarten vil bære rett i undergangen, og underveis får jeg ofte behov for å trekke i nødbremsen. Hupperts Blanche er så utlevert at jeg virkelig sitter og gruer meg til scenen hvor hun skal bli voldtatt av Stanley. Voldtekten blir heldigvis bare antydning, men måten hun stolprer bakover på, mens hun hvisker «nei... nei... NEI» er opprivende nok.

Likevel, fordi stoffet er knadd og så mye er sagt (mange ganger), unngår hennes siste ord: «I have allways relied on the kindness of strangers» å gjøre inntrykk, og når Blanche faller, eller blir slått ned av pleierne (off stage), er jeg for lengst slått ut selv.

# LYKKELIGE PRØVEKANINER I BOROPA

**(Bochum): Schauspielhaus Bochum er på vei tilbake i den tyske eliteserien under sin nye teatersjef, Anselm Weber.**

AV INA VOIGT

Voltaire: CANDIDE ODER DER OPTIMISMUS  
Regi: Paul Koek. September 2010

Shakespeare: DER STURM Regi: David Bösch.  
September 2010

MEDEA etter Euripides. Tekst og regi: Fadhel  
Jaïbi. 8. oktober 2010

DIE LABDAKIDEN etter Aiskyllos, Sofokles  
og Euripides. Bearbeidelse og regi: Roger  
Vontobel. Oktober 2010

Goethe: FAUST Bearbeidelse og regi: Mahir  
Günsiray. 4. desember 2010

Det er alltid spennende når en ny teatersjef tiltrer. Spesielt i Tyskland hvor «teatersjefkarusellen» involverer en intens tematisering i pressen av alle mulige kandidater, og hvor spekulasjonene omkring teaterhusets fremtid begynner med det samme en ny sjef er valgt. Da navnet til den nye sjefen på Schauspielhaus Bochum ble offentliggjort stusset man litt. Men bare litt og bare veldig kort, fordi det var et kupp. Anselm Weber har vært teatersjef ved Schauspiel Essen fra 2005 til 2010, og satte det lille teatret, som alltid har stått i skyggen av det større og mer kjente huset i Bochum, på kartet: I hans tid har de mest interessante tyske teaterregissørene under 40 år jobbet i Essen, publikums gjennomsnitts-

alder sank betraktelig, og folk som aldri hadde satt en fot innenfor en teatervegg tidligere syntes plutselig at teater var kult. Teatret ble en del av byen og byen identifiserte seg med huset. Programmet var aktuelt, forestillingene tiltalende for folk i alle aldre, og prosjekter som *Homestories* – hvor ungdom med flerkulturell bakgrunn fortalte om sine liv, sin oppvekst og drømmer – vakte oppsikt.

Nå skulle Weber ta over i Bochum, en by som ligger 19 km unna Essen, og der huset er dobbelt så stort (811 plasser) som i Essen (400) – for bare å holde oss til de store scenene. Valget kunne synes enkelt: Man henter det suksessrike teamet fra nabobyen og håper at fremgangen fortsetter. Fra Webers side var det en dristig avgjørelse (men også lurt med tanke på det store budsjettkuttet som hans etterfølger nå må forholde seg til), for Schauspielhaus Bochum har et navn å leve opp til. Fra 1972 til 1979 var Peter Zadek teatersjef der, så kom Claus Peymann (1979 – 1986), og mens det roet seg litt ned med Frank-Patrick Steckel (1986 – 1995), ble det skikkelig morsomt med Leander Haußmann (1995 – 2000) før Matthias Hartmann kom med stjernene sine (2000 – 2005) og alt falmet med Elmar Goerden (2005 – 2010). Nå er det Anselm Webers tur å gjenopplive det gode ryktet.

## Velkommen til verdens-eksperimentermaskinen!

Det første Weber gjorde var å kalle Schauspielhaus Bochum «Boropa», med en neologisme av Bochum og Europa som også henviser til en symbiose. Det bor mennesker fra 150 forskjellige nasjoner i Ruhrområdet og deres samliv organiseres på nytt hver eneste dag. Weber ville «oppdage det egne i det fremmede, skissere visjoner og drømmer og etablere forbindelser mellom regionens ulike mennesker og kulturer, men også mellom regionen og resten av verden.»<sup>1</sup> Dette er helt nødvendig i dagens samfunn for å kunne leve sammen og for å skape en fremtid sammen. Ifølge Weber trengs det samtaler med mennesker fra mange land og kulturer; det trengs et blikk mot Europa og ut over Europa for å kunne tenke over fremtiden. Derfor har han invitert folk fra Ruhrområdet og andre deler av Tyskland i tillegg til folk fra Polen, Tyrkia, Nederland, Italia, Sveits, Tunisia og Elfenbenskysten. Med seg i flyttelasset hadde han også (nesten) hele skuespillerensemblet fra Essen og regissører som David Bösch (f. 1978) og Roger Vontobel (f. 1977). Alle møttes i Bochum (eller Boropa) for å snakke om hva som utgjør et samliv i Bochum, i Europa – i går, i dag og i fremtiden – og for å spille teater med deres forskjellige teatersyn og språk. Boropa skal bli et nytt sted, et nytt

land midt i Ruhrområdet og midt i byens sentrum.<sup>2</sup> Teateret undersøker og eksperimenterer med kjente og ukjente former og prøver seg fram til noe nytt. Kanskje til en (ny teater-)fremtid. Hvert enkelt programhefte oppfordrer nå publikum til å la 'utopistene' avgjøre dets fremtid og inviterer til en «verdenseksperimentermaskin» (Weltexperimentiermaschine). Allerede med sesongåpningen ble publium utsatt for et spesielt eksperiment.

Schauspielhaus Bochum har inngått et treårig samarbeid med den kjente nederlandske Veenfabriek Leiden som i første omgang har resultert i iscenesettelsen av Voltaires filosofiske roman *Candide eller optimismen* (*Candide oder Der Optimismus*). Regissør Paul Koek har laget en veldig musikalsk og billedlig forestilling om jakten på den beste av alle mulige verdener. Gamle Candide (Jürgen Hartmann) fungerer som forteller, og sammen med sin elskede Kunigunde (Therese Dörr) ser han tilbake på livet som har gått og alt de har opplevd. Den hvite boksen på scenen forvandles med noen enkle scenografiske grep fra å illudere Westfalen til Bulgaria, Lisboa, Buenos Aires, El Dorado, Venezia og Konstantinopel, for å følge de korte episodene i romane. Til tross for musikerne som akkompagnerer forestillingen, unge Candide (Joep van der Geest) – som minner om en blanding av fotballspillerne Rudi Völler og Frank Rijkaard (og disse to forbinder man jo med et meget spesielt øyeblikk i VM i 1990) – og de kortvarige historiene, faller kvelden lang. Candide får derfor rett når han sier: «Livet er så kort, men alt tar så forferdelig lang tid.» Den gamle kvinnens (Jutta Wachowiak) beretning om hvordan hun måtte kvitte seg med en rumpeballe er likevel vel verdt teaterbesøket.

### **Det er min øy!**

Bochum har en lang Shakespeare-tradisjon, og regissør David Bösch har hatt stor suksess med sine tidligere Shakespeare-oppsetninger. Så det er ikke overraskende at han presenterer seg for sitt nye publikum med nettopp *Stormen*. Forrige gang stykket ble satt opp på Schauspielhaus var i 1999 i Jürgen Kruses regi. Den gang be-





*Candide*, regi: Paul Koek. Foto: Thomas Aurin



*Der Sturm*, regi: David Bösch. Foto: Arno Declair

gynte det med en diger skipsbaug, med Ariel lengst fremme, som bølgeaktig nærmet seg scenekanten. Også hos Bösch er det Ariel, helt fantastisk spilt av Nicola Mastroberardino, med små røde vinger, som er først ute på scenen. Uten skip. Men med masser av tid. Det tar ca. tjue minutter før det første ordet blir uttalt. På det tidspunktet har alle forstått at det er utrolig kjedelig på denne øya. Ariel prøver å fly, men klarer det ikke. Han strør konfetti, men det skjer ikke noe. Han røyker, men må hoste. Adspredelser er vanskelige. Så inntreffer det litt forandring – og språk – med Caliban (minst like god: Florian Lange). For det er hans øy og han blir ikke trøtt å nevne det for alle og enhver. Mot sin vilje er Ariel og Caliban sammensvorne, nesten brødre, slik Bösch forestiller seg dem. Likevel hindrer ikke dette Ariel fra å knekke nakken på Caliban – for det trengs bare litt magi for å vekke ham til live igjen. Og dessuten er det en fin måte å få tiden til å gå.

Ved å fokusere på luftånden og monstret, gjør forestillingen en interessant vri på historien om Prospero og hans datter Miranda. Prosperos tale er jo kjent for de fleste. David Bösch gir Ariel og Caliban større oppmerksomhet og betydning enn i John Cairds oppsetning ved Dramaten i Stockholm, for å ta et aktuelt eksempel. Deres forhold er en rød tråd i en oppsetning som er typisk for Bösch, med mange poetiske bilder, morsomme påfunn, mye (rocke-)musikk, en god del komikk og en komprimert tekst. Han mener at teatret skal være «sanselig, direkte, lekende og følelsesmessig umiddelbart»<sup>3</sup> slik at det kan nå et bredt publikum (som ikke må ha akademisk bakgrunn). Det klarer han (også) med denne forestillingen. Han har tilskuerne i sin hule hånd når Ariel entrer scenen

kledd i en t-skjorte der det står «usynlig» (eller nærmere bestemt «synlig» og en lapp med en «u» på). Alt etter behov kan u-en rives av eller settes på igjen. På slutten setter man likevel latteren fast i halsen. Ariel og Caliban har fått friheten tilbake, men er fullstendig overbelastet av den nye situasjonen. De vil fly. Men monstret river en vinge av luftånden, hvorpå Ariel knekker halsen på Caliban nok en gang – og for siste gang, for det er hverken magi eller konfetti igjen. Begge dør. Men de dør frie.

### Åsted Marxloh

Døden er også et sentralt tema i *Medea*. Teaterhistoriens mest berømte barnedrap er iscenesatt av tunisiske Fadhel Jaibi, en av de mest profilerte og provoserende kunstnerne i hjemlandet. Sammen med sin kone, skuespilleren Jalila Baccar, har han laget en aktualisert og ny versjon av det antikke stoffet. Bearbeidelsen fremhever det fremmede og den både uberegnelige og fanatiske fascinasjonen for det ukjente. Det handler ikke bare om drap, men også om en lidenskapelig kjærlighetshistorie. Den moderniserte versjonen begynner med markeringen av et åsted. Barnekroppenes konturer tegnes på gulvet, stedet sperres av med politibånd og etterforskningen settes i gang. Politiet, advokaten, dommeren og rettspsykologen prøver å finne ut av drapsmotivet, mens Jason anklager sin tidligere samboer Medea for mord. Hun anholdes og saken rulles opp bakfra.

Medea, utrolig godt spilt av Nadja Robiné, er en tyrkisk vaskekone med hodetørkle som for mange år siden flyktet fra Anatolia sammen med den greske svindleren Jason (Stephan Ullrich). De har stjålet et hellig håndskrift fra Medeas familie og er nå bosatt i Duisburg-Marxloh. Denne

bydelen eksisterer også i virkeligheten, har en utlendingsandel på ca. 40 prosent, én av Tysklands største moskeer og er dessuten kjent for sine mange brudebutikker. Når Jason forelsker seg i en tysk kvinne og vil gifte seg med henne, sender Medea en bryllupsgave som inneholder en bombe og som dreper både bruden og hennes far. *Medea* er en meget sterk og spennende forestilling, og behandler aktuelle tema som ulovlig opphold i et fremmed land, koranskoler, kulturforskjeller, delt foreldreansvar og ærekrenkelse, i tillegg til evig aktuelle tema som kjærlighet, tro, svik og død. Mange av dem er kanskje klisjéer – men ikke her. Medea kan være hvem som helst, rasende av smerte og kjærlighet, i fremmede, skremmende omgivelser, og i stand til å gjøre det utenkelige. Jaibi synliggjør parallellene til dagens samfunn. Det er uhyggelig at den gamle teksten har så stor relevans også i dag, og det er overraskende at en gresk myte kan fortelles som en (utrolig bra) kriminalhistorie.

### Maktens forbannelse

Gresk tragedie kan også være politisk, slik Roger Vontobel viser i *Labdakidene*<sup>4</sup> (*Die Labdakiden. Eine Politsaga von Sophokles, Aischylos und Euripides*). Kvelden smelter fire, mer eller mindre kjente tekster om Oidipus og hans barn sammen, og byr på to vinnere av Faust-prisen 2010, nemlig for beste regi, Roger Vontobel, og for beste skuespiller, Paul Herwig. Sistnevnte ble også kåret til årets skuespiller 2010 av *Theater heute* og spiller hovedrollen som Oidipus. Forestillingen begynner med *Kong Oidipus*, fortsetter med kran gelen mellom hans sønner, Eteokles og Polyneikes om hans tronfølge, og slutter med datteren Antigone som vil begrave broren Polyneikes. Også denne historien



Die Labdakiden, regi: Roger Vontobel. Foto: Arno Declair



Faust, regi: Mahir Günsiray. Foto: Thomas Aurin

fortelles med nåtidige virkemidler, som pressekonferanse, medieovervåkning, tv-reportasjer fra krigsområdet, videooverføring – og et kor.

Labdakidene er et dynasti. Produksjonsteamet trekker frem Kennedy-klanen i programheftet og siterer Beckett: «All of old. Nothing else ever. Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better.» Og det er på en måte Labdakidenes motto. Familiehistorien er uadskillelig knyttet sammen med makt og politikk. Men politikk kan både styrke og ødelegge, og makt viser seg å være en forbannelse. Bare Oidipus, den yngste datteren Ismene (svakt spilt av Barbara Hirt) og svogeren Kreon (Michael Schütz) overlever kvelden. Og de døde sitter rett ved siden av dem. Vontobel finner tydelige bilder uten overflødig fjas; ingenting forstyrrer historiens gang (og dens gjentakelse). Han blander det offentlige og det private, det politiske og det individuelle. Det finnes faktisk et menneske bak politikerfasaden. Man kjenner seg litt matt etter treoghalv time med maktkamp. Tiden flyr riktignok, men vanligvis ser man jo bare historiens ytterpunkter – i dramaene om Oidipus og Antigone. Nå får man også vite hva som skjer i midten og hvorfor noen figurer forholder seg som de gjør, for eksempel Kreon, som forvandles til en trist og bitter mann etter sønnen Menoikevs' død i annen del, slik at han fremstår som iskald politiker når han dømmer Antigone til døden i den fjerde og siste delen. Forestillingen er logisk og innlysende. De lange monologene er strøket, og inngående kjennskap til tekstene er heller ikke nødvendig. Det er bare å nyte denne opplevelsen – og prestasjonene til Paul Herwig og Michael Schütz.

## 8 Mefistoer

*Faust* er en helt annen sak. Den tyrkiske regissøren Mahir Günsiray har valgt å sette opp begge de to delene: *Faust I*, med Mefistofeles og Gretchen, og *Faust II* med sine fantastiske historier, og her er det ingen ulempe å kjenne teksten. For noen sentrale (og kjære) sitater er strøket og Günsiray har sin egen tilnærming til *Faust* – den mest tyske teksten som finnes. Dessuten skal forestillingen bare vare litt over tre timer (ikke som Peter Steins versjon av *Faust I* og *II*, som var på over tju timer). Det første regigrepet synes med det samme: Det er åtte Mefistofeleser på scenen, som venter, kjeder seg litt og jubler når Faust dukker opp og snakker om sine studier.

Faust (Andreas Grothgar) vil nyte livet. Derfor inngår han en kontrakt med åtte djevlere (Therese Dörr, Bettina Engelhardt, Florian Lange, Marco Massafra, Roland Riebeling, Nadja Robiné, Werner Strenger og Nicola Thomas). De spiller alle roller slik at Faust alltid møter de samme ansiktene, selv om de fremstiller vidt forskjellige holdninger/karakterer. På denne måten får forestillingen et litt skummelt og kafkaesk drag. Faust forelsker seg først i Gretchen, så i Helena, og slår seg ned med henne og planlegger et damprosjekt. Det er høyt tempo mellom scenene og rolleskiftene, og det faller kanskje ikke helt i smak hos alle. Mange går hjem i pausen og mannen ved siden av meg hevder at publikummet i Bochum er tålmodige: i Düsseldorf ville man allerede høylytt ha oppfordret dem til å slutte. Greit, det er ikke «vår» (vanlige) *Faust*, men så ille er det da ikke? Günsirays oppsetning er annerledes, oppsikts- og tankevekkende og spesiell. Det finnes jo ikke bare én tolkning av en tekst og vi eier ikke *Faust*.

Denne *Faust* slutter like underlig som den begynte. Hovedpersonen bare reiser seg og forlater scenen. Enkelt og greit.

## Fortsettelsen følger

Dette er selvfølgelig ikke alt Schauspielhaus Bochum har å by på. Det var langt flere premierer i fjor høst. Men de fem forestillingene kan fremheves som de mest interessante og mest eksperimentelle – for øyeblikket. For vi er jo bare halvveis gjennom teatersesongen. I slutten av januar 2011 hadde Katharina Thalbachs versjon av Edmond Rostands *Cyrano de Bergerac* premiere med filmstjernen Armin Rhode i hovedrollen. (Denne forestillingen er utsolgt så snart nye datoer offentliggjøres.) Så fulgte David Bösch med Gerhart Hauptmanns *Rottene*. I tillegg hadde og har flere suksessrike produksjoner fra Essen nypremiere i Bochum (bl. a. *Peer Gynt*, *Woyzeck* og *Transit*). Også økonomisk går det oppover. Omtrent fire måneder inn i Anselm Webers første år som teatersjef ved Schauspielhaus Bochum har 71.115 tilskuere sett 214 forestillinger (frem til 31.12.2010). Det er et belegg på nesten 75 prosent – slike tall ble sist nådd for tju år siden!<sup>5</sup> Allerede nå er det vel bare å fastslå at publikum liker eksperimentene og er lykkelige prøvekaniner i Boropa.

## NOTER

- 1 Hoffmanns, Christiane: Ein Mann will nach oben, Welt am Sonntag, 19.09.2010
- 2 Informasjonen hentet fra sesongheftet 2010/2011
- 3 Jörder, Gerhard: Abschied vom Theaterlagerkampf, DIE ZEIT, 12.01.2006
- 4 Labdakos er faren til Laios som på sin side er faren til Oidipus slik at hele familien er kjent som labdakider.
- 5 Nyhetsbrev fra Schauspielhaus Bochum, 13.01.2011

# JEG ANGRER

**Julian Blaué forklarer seg i dette innlegget som en frafallen fra smertefilosofien som inspirerte *Grunnleggelsen av det Bestialteologiske Fakultet (Black Box, 2010)*.**

AV JULIAN APOSTATA BLAUÉ

Euterpe og jeg stiftet i mars 2010 *Storkunstsolteddystatens Bestialitetsteologiske Fakultet* på Black Box Teater i Oslo. Grunnleggelsen utløste en skandale, både i tabloidmedia og i den «høykulturelle» pressen. Umiddelbart etter performansen protesterte jeg derfor: «Det er de moralske reaksjonene som er den egentlige skandalen.»

Men jeg har gjennomgått en utvikling siden den gang og har kommet frem til en fundamental ny vurdering av hendelsene. Jeg må tilstå at jeg i dag angrer, og jeg sier meg til en viss grad enig i de moralske fordømmelsene. Men nettopp derfor – jeg beklager paradokset – mener jeg at det er noe verdifullt ved det som har skjedd.

Virkelighetskunsten er et ambivalent felt – kunstneren stiller ut sitt eget liv. Det som i en roman som *Forbrytelse og Straff* bare skjer på et verbalt plan, gjelder i denne kunsten, som har selve livet som materiale, kunstnerens egen eksistens. Uten den gale performansen ville jeg ikke kunne formidle den rette innsikt nå. Uten den amoraliske handling, ville jeg idag ikke være i stand til å formulere etiske krav.

Noen vil ikke godta denne dypt paradoksale argumentasjonen. Noen vil avfeie den med det slående moralske argumentet at en gal handling

er gal uansett. Jeg protesterer ikke mot denne innvendingen. Den er altfor overbevisende, og jeg vet at jeg må ta konsekvensen. Jeg har derfor besluttet å nedlegge Storkunstsolteddystaten, for å uttrykke min anger i et offentlig ritual. Som et *Statslimineringspreludium* vil jeg nå fortelle hva som skjedde etter at vi grunnla Fakultetet. Grunnleggingen selv skal ikke beskrives igjen. Ikke et ord om det som skjedde. Det har blitt sagt alt for mye.

I stedet: ett minutts stillhet.

Dagen etter «Voldtektens Teater» reiste Euterpe og jeg til Vatikanstaten i Roma. Her leste vi de første reaksjonene på performansen på internett. Vi var fortsatt i sjokk over publikums adferd på Black Box Teater. Men kritikken virket likevel mer sjokerende.

Jon Refsdal Moe sa at jeg hadde ført ham bak lyset, at han aldri ville ha noe med meg å gjøre igjen, og at jeg selvsagt ikke ville få vist noe på Black Box Teater så lenge han var teatersjef der. Morgenbladet skrev at performansen intellektuelt og estetisk var ubehjelpsom gjennomført og at jeg var en forvirret ung mann. Dagbladet var for en gangs skyld ikke uenig med Morgenbladet, og protesterte mot feil bruk av offentlige kulturmidler.

Da vi kom hjem fra eksilet i Vatikanstaten begynte postgrunnleggingsdepresjonen for alvor. Jeg gjorde alt det som alle statsledere i verden vet at man ikke bør gjøre: Jeg identifiserte meg totalt med min nasjon og reagerte dypt såret på all form for kritikk. Dette var logisk: Jeg, Julian Apostata Blaué, hadde realisert performansen uten distanse eller ironiske brudd. Distanseringen kunne heller ikke komme nå. Og de etiske innvendingene



skjønte jeg på dette tidspunkt ennå ikke. Moralsk hadde jeg nemlig lyktes i det vi gjorde, tenkte jeg. For jeg hadde utviklet en ny, en egen moral. Her var smerten noe positivt. Smerten var lykke. Lidelsen var glede. All bestialitet som nødvendigvis hadde blitt utagert under performansen var i grunnen en moralsk høyverdig handling.

Men denne erkjennelsen innebar en logisk deadlock: Jeg hadde uten tvil provosert mennesker. Nå var det pay back time. Nå slo folk tilbake. Nå kom protesten. Som jeg ikke klarte å forholde meg distansert til. Som gjorde vondt. Som forårsaket smerte.

Jeg er konsekvent. Jeg er dogmatisk. Den prinsipielle typen. Jeg holdt derfor fast ved credoet mitt. At smerten er lykkens objekt. At vi må tilbe lidelsen. At bestialiteten må frem i lyset. At vi må slakte hønene vi spiser på scenen. Jeg ble anmeldt av dyrevernorganisasjonen NOAH for avlivning av høns for underholdningens skyld.

Jeg hadde heldigvis fortsatt min kjæreste og kombattant Euterpe ved min side. Hun hadde gått ut i media og forsvart prosjektet akkurat som jeg hadde. Hun resignerte ikke på samme måte som meg. Hun ga ikke opp. Kamphumøret var til stede hos henne. Desto mere deprimerende var sikkert min nedslåtthet. Og jeg gikk enda lengre, stoppet ikke opp ved en vanlig depresjon. Jeg tenkte på ønsket om å bli total fornedt som eneste konsekvente utvei. Å underkaste seg, fordi man liker underkastelse. Dette hadde forbildet mitt, uteliggerfilosofen Diogenes, gjort i det antikke Hellas. Han bodde i en tønne, men dette lidelsesprosjektet, som han selv opplevde som et frigjøringsforetakende, ga han til slutt opp. Han valgte i stedet en enda mere radikal form for selvbestemmelse, som baserte seg på følgende paradoksale tanke: Om man kan elske selve ufriheten er man virkelig fri. På øyen Kreta lot han seg i overensstemmelse med denne erkjennelse selge som slave.

DIOGONES-PARADOKSET VAR FOR meg innlysende. Jeg hadde blitt ydmyket på alle tenkelige måter og hadde tydeligvis med min hensynsløse agitasjon gjort meg selv en bjørnetjeneste, og ødelagt alt for meg selv. Hvis man er ufri må man lik Diogenes affirmere selve

ufriheten som fetisjobjekt. Kort etter fikk jeg sjansen til å gjøre dette. Vegard Vinge trengte en hund i sin oppsetning av *Vildanden*. En undermenneskelig tjener som ville gjøre alt for ham. Som han kunne holde i bånd på scenen. Som ville følge etter ham. Han spurte meg om jeg ville være hans slave. Dette var et perfekt uttrykk for situasjonen min i den norske offentligheten. Jeg sa ja til tilbudet. Jeg kom tilbake til Black Box Teater, der øvingen og premieren skulle foregå. Traumatiseringens hus. Som på det tidspunkt allerede hadde blitt transformert til Vinge-Müllers zombie-fabrikk. Jeg hjalp til i forberedelsesprosessen. Jeg klistret papp til Ida Müllers scenografi. Og klipet billedrammer til kunstguden Vegard Vinges Splatter-Cartoontegninger. Jeg utførte autentisk slavearbeid for å få lov til å agere som autentisk slave på scenen. Men på premieren viste det seg at jeg ikke bare skulle bidra med en kort ydmykelsesperformance *on stage*. Den sanne fornedringen fant sted – *back stage*!

Stykket begynte. Jeg var naken. Jeg ble sminket. Jeg skrev «smertens kineser» på kroppen. Men jeg måtte vente på min performance. Vente på å komme på sce-

---

**Jeg hatet bildet av meg som sirkulerte i de norske mediene. Men selvbildet mitt ble identisk med dette bildet**

---

nen for å bli fornedt. Vente og vente og vente. Et ydmyket menneske. Blant maske-zombiene som likedan ventet, men hadde et tydelig og på forhånd avtalt cue for deres opptreden. Jeg ventet og ventet – men på scenen kom jeg meg aldri. Jeg ventet i 16 timer backstage, kunne ikke sitte ned fordi skriften på kroppen da ville bli utslettet, lengtet fortvilet etter bare ett minutt å kunne sette mine ben på scenen. Men forbannelsen til Black Box' teatersjef – «Blau kommer *aldri* til å få vist noe her så lenge jeg er teatersjef»

– hadde tydeligvis en magisk kraft, også på kunstguden Vegard Vinge. Han glemte meg backstage. Og slik opplevde jeg den totale ydmykelse. Den sanne slavetilværelse. Neo-Diogenes. Ventende som en hund på å bli ydmyket, hele tiden parat, hele tiden klar til å tjene. Sjefferperformeren Vegard hadde viktigere ting å gjøre enn å tenke på sin slave, som satt og frøs naken bak Idas monumentale scenografi. Den sanne ydmykelse er ikke å bli ydmyket som teaterstjerne, men derimot å bli glemt i back-stage-områdets kommunikasjonsløse mørke. Om jeg var i stand til å like meg som en slave som ikke engang blir sett, hadde jeg klart å gå enda lengre enn Diogenes, som i det minste hadde markedspllassen, der slavene ble solgt, som en offentlig arena. I den forstand var mit absolutt usynlige nederlag i zombiateatret en absolutt seier.

Lidelsen var også til stede i tiden etterpå, og jeg prøvde fortsatt å være konsekvent. Å hevde at jeg nøt smerten. Det gjorde jeg ikke. Tiden var et helvete. Jeg mistet venner. Når vi, Euterpe og jeg, tok en øl på byen måtte vi krangle med utrolig mange folk som alle hadde en mening om det som hadde skjedd. Alltid når jeg klaget fikk jeg å høre: Du var selv ute etter det. Det var ingen som trøstet oss. Hvorfor skulle jeg trøstes? Jeg ville jo lide. Jeg forsto naturligvis godt at jeg ikke kunne forvente medfølelse. Jeg, som hadde hevdet at empatien sto i veien for den sanne intellektuelle tankeutfoldelse. Hvorfor skulle noen utvikle empatiske holdninger overfor meg?

Kun Euterpe ga ikke opp kampen. Var sammen med meg. Og trøstet meg. Ville hun kunne akseptere meg som et svakt menneske? Hun ble en gang forelsket i et menneske med sterke visjoner. Nå var jeg svak og kraftløs. Ville kjærligheten overleve dette? Svaret skulle snart komme.

Jeg sendte inn *Lidelsesfilosofien* til ulike forlag, jeg søkte om stipend som forfatter med innvandrerbakgrunn (som asylsøker fra Storkunstsolteddystaten), jeg, Lidelsesprofessoren, gikk så langt som å søke jobb som postbud og distriktsceenekunstner. Men jeg fikk enten avslag eller slett ikke svar. Når alle distanserer seg fra en, har man kun to muligheter: enten å

kjempe imot eller... å distansere seg fra seg selv! Jeg hadde ikke mer motstandskraft. Jeg tok kritikken inn over meg. Jeg valgte mulighet nummer to og i realiteten var dette min eneste mulighet. Jeg kunne ikke la være å se på meg selv med offentlighetens øyne. Jeg hadde internalisert Norges bebreidelser mot meg. Opprøret mitt forsvant. Jeg ble mer og mer deprimert. Kritikken snek seg inn i min sjel. Alt det negative jeg måtte høre om meg ble til en selvoppyllende profeti. Jeg følte meg ond. Jeg var et ondt menneske.

JEG MÅTTE INNLEDE et ultimatum. Et totalt paradigmeskifte. Innlede en ny æra. Men hvordan? Alle veier var avstengt, kritikken var så fundamentalt at fremtiden bare fremsto som en håpløs sump. Den totale resignasjonen var en realitet. Hvordan, hvordan, hvordan innlede et vending på bakgrunn av dette? Jeg måtte ikke bare skifte holdninger, jeg måtte skifte hele livsforståelsen min. Jeg måtte begynne å leve i en annen eksistenssjanger.

Og så fant jeg løsningen. Landet der alt står på hodet, der man sier ja når man mener nei, der man bukker når man i virkeligheten har lyst til å spy, der selv det å dø – harakiri – oppfattes som en kunstform: Japan. Å være lengst mulig unna den skandinaviske misantropien. Det var saken! Jeg dro til et zenbuddhistisk tempel i nærheten av Kyoto.

Jeg nøt stillheten. Mesteren oppfordret meg til å gi slipp på alt. At zazen var som å legge seg i en grav. Det var fint. Å gravlegge seg selv. Å forsvinne. Etter holdningskrigen mellom Norge og Storkunstsolteddystaten, der jeg hadde fyrt av alle mine intellektuelle og emosjonelle prosjektiler: Bare å sitte og å se mot en hvit vegg. Ikke å ha noen holdninger, meninger, tanker, følelser. Å slippe unna mitt jeg. Å utslette meg selv. Å konfrontere diktatorens fanatisme med Buddhas blide smil.

Men en dag skrev jeg jeg hjem til min kombattant og kjæreste i den ruinerte staten på Youngstorgets nordøstkant i Oslo. Jeg skulle fortelle henne at jeg hadde blitt et nytt menneske. At paradigmeskiftet var en realitet, innenfor kjærligheten såvel som innenfor kunsten. Men da – i nybegynnelsestimen – gjorde Euterpe det slutt.

Nei, nei, nei! Det var nå omveltningen skulle ha skjedd.

Jeg reiste tilbake fra Japan til statsruinene. Euterpe, min evige kombattant og kjæreste hadde funnet en ny mann. Hun hadde sluttet å tro på meg. Jeg selv sluttet å tro på meg. Jeg trodde ikke mer på Storkunstsolteddystaten, dens dogmer hadde utslitt meg totalt, hadde gjort at jeg hadde fått sceneforbud, skriveforbud, stipendforbud, leveforbud. Jeg var blakk. Jeg ble aggressiv. Jeg skrev cirka 1000 meldinger til Euterpe i løpet av en uke. Tryglet om å få lov til å komme tilbake. Ba henne om å være sammen med meg av medlidenhet. Ba henne om at hun og hennes nye kjæreste skulle adoptere meg som deres barn. Ingenting hjalp. Hun var ikke lenger min kjæreste.

Og hvem eller hva var skyld i dette? Storkunstsolteddystaten! Kunstnasjonen var et «*Lebensraum*» der det var umulig å leve. Som Tyskland i 1945, var staten min nå i en situasjon der innbyggerne blir hatet av alle og – det verste – ikke engang kunne *forvente* medfølelse. Jeg hadde virkelig trodd på den grunnleggende ideen om at smerte kan oppfattes som årsak til glede. Jeg hadde trodd på at dette kunne være en forløsningsstrategi. Nå måtte jeg gi opp denne tesen, nå måtte jeg slutte å tro på den. Reelt sett var selvmord min eneste sjanse. Hitler hadde forstått dette prinsippet og derfor skutt seg selv. Jeg var i samme situasjon som Hitler var våren 1945, der russerne hadde besatt Berlin og plassert det sovjetiske flagget på Reichstag, mens han satt under jorden i førerbunkeren. Eller?

Hitler kunne ikke angre. Han ville bli stilt foran en domstol som ville dømme ham til døden. Så galt var det tross alt ikke med meg. Kanskje angeren var en utvei. Å vise at man angre på alt man har gjort. Muligens hadde jeg sjansen til å distansere meg fra de ideene som hadde medført så mye ulykke og smerte. Som hadde ført til at alle og enhver hadde distansert seg fra meg. Snart viste det seg, at jeg ikke engang hadde et valg: Angeren kom bare. Som en stor bølge av gråt. Samvittigheten var tilbake. En monumental, prehistorisk kraft i brystet mitt. Jeg skammet meg over alt jeg hadde gjort.

Jeg hatet bildet av meg som sirkulerte

i de norske mediene. Men selvbildet mitt ble identisk med dette bildet. Og jeg innså plutselig hvor psykopatisk det er å si at smerten er årsaken til lykken. Hvor sykt det er å sette seg over en naturlig avsky over det å drepe høns. Ikke å respektere kjærligheten. Jeg, Julian Apostata Blaue, hadde vært helt gal. Storkunstsolteddystaten var en farlig nasjon! Smertereligionen en forferdelig sannhet! Fakultetet et avskyelig forsøk på å tenke den bestialske tanke som ikke bør tenkes. Jeg skjønte plutselig at det å utslette moralen på et filosofisk plan – som et interessant og viktig eksperiment – kan bli farlig fordi det kan prege alle de grunnleggende verdier man har. Jeg ble redd for at jeg nå virkelig var havnet hinsides godt og ondt og ikke lenger hadde en intuitiv følelse for disse realitetene. For det var jo hensikten med *Lidelsesfilosofien* – å omkalfatre den umiddelbare forståelse av det som er smerte og lidelse. Euterpe hadde muligens forstått dette før jeg hadde forstått det. Muligens var det grunnen til at hun forlot meg.

I dag vet jeg: Hvis jeg vil redde meg selv fra den totale undergangen, hvis jeg vil forhindre å måtte gå i Hitlers suicidale fotspor, må jeg bli kvitt denne staten før det er for sent. Jeg må distansere meg fra mine syke ideer. Forkaste dem offentlig. Løsrive meg fra dem. Bli et nytt menneske. Nedlegge Nasjonen i et storslått utslettingsritual. Skru fra hverandre Teddyen. Kaste Religionssuppen. Vaske gryten. Sage fra hverandre den somaliske overkvinnen. Brenne flagget. Utslette hvert enkelt ord i Lidelsesfilosofien. Distansere meg fra hver eneste påstand. Forkaste Eksilregjeringen. Eliminere Religionen. Nedlegge Fakultetet. La Euterpe gå sin vakre vei. Og bli et nytt menneske. Vedkjenne meg moralen. La empatien bli til livets øverste lov.

Jeg har alltid vært et kjærlighetsfullt menneske. Nettopp derfor hadde jeg våget å gå inn i bestialiteten. Nå – hvor alt det Bestialske har blitt virkelighet – må jeg angre. Før det blir for sent. Nå må Storkunstsolteddystaten utslettes. Jeg må dø for å kunne leve.

*(Teksten er uavsluttet og utgjør påbegynt manuskript til en performance ved navn Storkunstsolteddystatens Dommedag. J.B.)*

*Innlegget er noe forkortet. red.*



NATIONAL  
THEATRET

# Othello

Brabantio  
RODERIGO IAGO

Desdemona  
Cassio

PREMIERE  
7. APRIL  
HOVEDSCENEN  
EMILIA  
Montano  
Gratiano

**Av** William Shakespeare. Gjendiktet av Erik Bystad. **Med:** Magnus Roosman, Laila Goody, Henrik Rafaelsen, Hermann Sabado, Endre Hellestveit, Trine Wiggen, Per Frisch, Erik Hivju, Bernhard Arnø, Lasse Lindtner, Marte Engebrigtsen, **Regi:** Runar Hodne. **Scenografi:** Serge von Arx. **Kostymer:** Ane Aasheim. **Lysdesign:** Andreas Fuchs. **Maskør:** Hege Ramstad. **Dramaturg:** Olav Torbjørn Skare.

Billetter: 815 00 811 / [www.nationaltheatret.no](http://www.nationaltheatret.no)

DnBNOR



# DET DUMME TEATRET

**Suksessen til *Enron* viser hvor fjernt hele teatermaskineriet har blitt, og hvor lite det har å si om virkeligheten.**

AV ØYVIND BERG

Lucy Prebble: ENRON Overs. til nynorsk av Stephen Walton for Det Norske Teatret, 2011

**K**enneth Lay grunnla Enron i Houston 1985 ved å slå sammen to rørlinjeselskaper for naturgass. Det sammenslåtte selskapet eide 60.000 kilometer med rør til frakt av naturgass fra produsenter til brukere. På denne tida ble gassmarkedet i USA deregulert. Tidligere hadde man operert med fastpriskontrakter av opptil 20 års varighet, disse var nå en saga blott. Gassprisen sank som følge av dereguleringa, men markedet begynte også å svinge mer, det ble som det heter mer volatilt.

Som gassoperatør var Enron en stor suksess. Allerede i 1992 var selskapet den største forhandleren av naturgass i Nord-Amerika, med inntjening før skatt på over 800 millioner kroner. Men Enrons posisjon ble utfordret av gassprodusenter som Mobil, av forhandlere som Coastal og Clearinghouse og av finansaktører som AIG, Chase og Citibank. Internett ga potensielle konkurrenter en lavkostnads plattform å operere ut fra.

Enrons mottrekk til disse utfordringene var for det første å spre virksomheten til andre områder. De gikk inn i det elektriske kraftmarkedet, i kull, stål, papir, vann og fiberoptikk. Samtidig spekulerte de friskt i futures på alle disse markedene og beskyttet seg tilsynelatende mot risiko ved hjelp av komplekse finansielle instrumenter.

Enrons internasjonale engasjement i fysisk eksisterende industri ble fram til år 2000 ledet av Rebecca Mark. Hennes rival het Jeff Skilling. Han ville gå mer radikalt til verks for å styrke Enrons posisjon. Eierskapet til rørledningene ga ikke Enron noen betydelig konkurransemessig fordel, og i tråd med tidsånden argumenterte Skilling for at nøkkelen til markedsdominans var informasjon. Selskapet burde derfor selge unna

produksjonskapitalen og konsentrere seg om å generere lønnsom info. Som følge av Skillings nyorientering, eide selskapet 8.000 *ferre* kilometer rørledning i år 2000 enn ved oppstarten femten år før – men de finansielle gasstransaksjonene var 20 ganger så store som kapasiteten til rørledningene. Ingenting av dette er spesielt problematisk, og det er ikke noe kriminelt ved denne virksomheten.

Problemene oppsto da Enron spredte virksomheten til områder utenfor selskapets kjernekompetanse. Sammen med Skilling fant regnskapssjefen Andy Fastow stadig mer kreative løsninger på disse problemene. Stikkord er stråelskaper med uklare eierstruktur og adresser i skatteparadis, underrapportering av utgifter og tap samt overrapportering av inntekter. Økt bruk av kompliserte og lite omsettelige finansielle instrumenter gjorde verdivurderingene mer og mer illusoriske, og i ei hengemyr av regnskapsprinsipper gikk de ansvarlige i selskapet etterhvert langt over grensen for det kriminelle.

Jeg vil likevel understreke at det både moralsk og juridisk var en gråsoner man her befant seg i. Verden som vi kjenner den ville blitt sammen uten disse dynamiske gråsonene. Vi er med andre ord alle sammen utlevert til og dermed medansvarlige for bedrageriet, som kun et eksklusivt fåtall nyter godt av. Ikke dermed sagt at kapitalismen er kriminell, eller at finanseliten kun vil berike seg på andres bekostning. Men makt korrupperer. Sånn har det alltid vært, sånn vil det alltid være. Det interessante – og særlig det dramatiske interessante – i denne sammenhengen er overgangen: Hva skjer når mennesker går fra å være litt i overkant ambisiøse til å bli hensynsløse kjeltringer? I Enrons tilfelle kan denne moralske forråtnelsen studeres nærmest i sakte film fra 1996 til 2001.



Fra oppsetningen av Lucy Prebbles *Enron* på Det Norske Teatret, vinteren 2011. Mads Ousdal som Jeff Skilling (midten). Foto: L-P Lorentz

### Fantastisk dramatisk materiale

Lucy Prebble får ikke med seg noe av dette. Selv om hun etter sigende brukte seks år på å skrive dramaet *Enron*, virker det matt, overflatisk, lite intelligent og veldig statistisk. Hovedpersonene Lay, Skilling og Fastow opptrer som moralske krøplinger fra første scene. Markedsverdi prinsippet – mark-to-market – blir framstilt nærmest som et hokuspokus for svindlere. I virkeligheten er det selvfølgelig ikke så enkelt. Skilling og Fastow misbrukte markedsverdi prinsippet i regnskapsføringa, ved grovt å feilrepresentere framtidige inntekter og utgifter. Dette kunne de ha gjort uansett vilke regnskapssystemer de hadde brukt, eller vilke modeller de hadde vurdert selskapsverdiene etter. Alle regnskapssystemer kan misbrukes. *Enron* klarte på denne måten å skjule sin elendige økonomi i flere år. Verken investorer eller andre fikk øye på åpenbare faresignaler. Her ligger det også et fantastisk dramatisk materiale,

i hvordan markedets glupeste aktører lukker øynene for noe som helt klart vil skade dem selv, fordi de *vil* tro det beste. Og fordi de står sammen og mener det samme. Samfunnseliten er paradoksal nok et segment hvor det er flokkmentaliteten som rå. Slike dramatisk spennende motsetninger krever nok litt mer innsikt fra dem som prøver å slå kunst på fenomenet.

Lucy Prebbles fabel er enkel. Den handler om grådighet. Ingen kan benekte at grådigheten er sykkelig stor i finanslivet, men det interessante er hvorfor og hvordan det blir så sykt. Hva får voksne mennesker med alle forutsetninger for å se vilken vei det bærer, til å gå sin egen undergang i møte? Den selvdestruktive psyken er alltid kunstnerisk fascinerende – men hvis man vil vise den, så må man også vise vilke andre muligheter som bor i den. Ikke dette idiotiet til Lucy Prebble.

Dramaet *Enron* farer for tida i triumf over vestlige scener. Det viser hvor fjernt

hele teatermaskineriet har blitt, og hvor lite det har å si om virkeligheten. For noen år siden, før han ble fjerna fra nettet av de amerikanske sensurmyndighetene, var det en amerikansk professor som hadde en omfattende side liggende ute, den het *Enron er teater*. Han leste hele historien om selskapets knall og fall ved hjelp av inngående kjennskap til en tysk dramatiker som het Bertolt Brecht. Slike innsikter blir nærmest selvfølgelig forbudt i våre dager, uten at noen i hele verden tør å skrike opp om ytringsfrihet. Til gjengjeld får vi altså dette tulleteatret. Sånn at kultureliten også kan få en viss følelse av å befinne seg i virkeligheten.

---

**Matt, overflatisk,  
lite intelligent og  
veldig statistisk**

---

# STATSKUPP I DRØMMELAND

**Man skal være uhyggelig nøyaktig og i besittelse av en sjelden evne til å skape spenning ut av ingenting, for at pingpongaktige utvekslinger av tomme fraser skal bli til noe annet enn affektert teatermakeri.**

AV TERJE HOLTET LARSEN

Arne Lygre JEG FORSVINNER Skuespill.  
Aschehoug 2011

Jeg vil tro at det er flere grunner til å utgi et skuespill i bokform. En av dem burde være at teksten gir mening og lar seg oppleve også som lesestykke. Jeg tviler ikke et sekund på at det kan skapes spennende teater med utgangspunkt i Arne Lygres nye skuespill, men som lesestykke synes jeg *Jeg forsvinner* blir såpass tynt at det minner mer om en uferdig utprøving av en idé snarere enn en fullbyrdet litterær tekst. Allerede før han har rukket å kommet halvveis har han spilt alle sine kort.

Jeg har stor sans for at Lygre investerer sin posisjon som kritikerrost forfatter og dramatiker, oppført på en rekke scener Europa og oversatt til flere språk, i forsøk som dette på å gå andre veier og utforske utkjent terreng, som det heter. Desto større grunn til å åpne en ny Lygre-bok med spenning og forventninger. Og, får jeg vel si, tilsvarende forundret er jeg over å oppdage at han velger å gjøre det så lett for selv, for ikke å si lettvent.

Han pirker bare så vidt i overflaten av sitt eget stoff, tar seg bare så vidt bryet med å dramatisere den fortellingen han

her presenterer, som om han ikke finner den interessant nok til at han gidder å ta det fulle og hele ansvaret for den.

Jeg vil ikke se bort at jeg blir litt irritert også, for det er et spennende og interessant utgangspunkt Lygre her, i mine øyne, nærmest skusler bort i tomme fakter.

## Forført av teaterbeholdersen?

Den eneste forklaringen jeg er i stand til å finne, er at Lygre har latt seg forføre aldri så lite av sin egen teaterbeholdersen og sine erfaringer med hvor lite tekst som egentlig skal til for å kunne danne utgangspunkt for både storslaget og intenst teater.

Lygre er en dramatiker som skriver med stor teaterforståelse. Det merkes. Dette er en tekst som åpner for omtrent alle slags innfall en instruktør kan få, uten at teksten kommer i veien.

Jeg forsøker ikke å antyde at en dramatiker tar skade av inngående kunnskaper om hvordan en teaterforestilling blir til. Jeg tror allikevel at det finnes en viss fare for at dramatikerne kan miste fokuset på sin egen tekst som tekst, og bli for opptatt av prosessen og av å skrive noe som kan fungere på scenen – i tilfeller der det er sånn en forestilling blir til, at en dramatiker har skrevet et skuespill.

Jeg føler i denne sammenhengen et aldri så lite behov for å understreke at jeg faktisk er innforstått med at teaterforestillinger kan skapes på andre måter. Men hvis man først vil gjøre et forsøk på å skrive et skuespill, er det fremdeles ikke noe dårlig utgangspunkt å konsentrere seg om å skrive noe som fungerer som lesedrama. Jeg kan ikke se noen grunn til at det skal virke hemmende.

## Evne til medlidelse

Utgangspunktet for dette skuespillet må sies å være en utforskning av hvordan mennesker oppfører seg i ekstreme situasjoner.

Sentralt står spørsmålet om vår evne til å forstå et annet menneskes opplevelser og erfaringer, vår evne til mederfaring, til medfølelse, og i ytterste konsekvens vår evne til medlidelse, vår evne til å lide med, og fortvilelsen over å oppdage at man ikke er i stand til å dele et annet menneskes lidelser, heller ikke når det er det mennesket som står deg nærmest. Medlidelse er da også et enormt stort ord. Det er ikke lett å bære det.

Den ytre rammen er antydning som et statskupp eller en revolusjon i et land ikke så ulikt vår eget. Mange flykter i håp om

kunne starte livet på ny. Andre bestemmer seg for å bli, og starte livet på ny. I den trygge delen av verden arrangeres det innsamlingsaksjoner, og glade venninner på piknik taster i fellesskap inn sine bidrag via mobiltelefonen.

### Sjangerhybrid

Lygres grep er å la skikkelsene på flukt også flykte fra seg selv, inn i andre roller og andre fortellinger. Dette samtidig som at alt på sett og vis foregår inne i en kvinnes hode. Denne kvinnen er et fortellende Jeg samtidig som hun er en av stykkets fem skikkelse. For å klargjøre dette for leseren er stykket utstyrt med en leservedledning:

«Det er tre tekstnivåer i skuespillet. Den vanlige replikkførende, den halvte sceneanvisningsaktige og den kursiverte: språket til dem som omtales.»

Lygre tar her et i utgangspunktet både spennende og utfordrende grep. Han har skrevet noe som vel kan beskrives som en sjangerhybrid, en tekst som befinner seg et sted mellom skuespillet og den skrevne fortellingen. Sånn sett kan man si at han har skrevet en tekst som kommer både teatret og leseren i møte. Han skaper en labyrintisk gjengivelse av virkeligheten og vår oppfatning av den. Både effektivt og effektivt lar han skikkelsene gli inn og ut av rollene. Det er som sagt lett å se for seg dette fungere veldig godt på en scene.

### Menneskelivets skjørhet

Dette lar seg også oppfatte som et meta-grep. Grepet som sådan er ikke akkurat nyskapende, og gjør det faretruende lett å ty til tomme fakter og det jeg vil tillate meg å kalle bekvemmelig postmodernisme. Det gjør ikke Lygre.

Han våger å ta tak i dette på fullt alvor, inderlig og uten distanse, og han viser at han behersker kunsten å benytte seg av slike litterære grep på en måte som faktisk gir mening og som får betydning for det som skjer på den scenen man som leser forestiller seg. Sannheten er ikke bare et ord eller en påstand. Ikke døden eller krigens grusomheter heller. Lygres prosjekt later til å være en utforskning av menneskelivets skjørhet i ekstreme situasjoner, der det ganske enkelt står om liv og død. Mer grunnleggende enn det kan

man vanskelig bli, verken i forståelsen av mennesket, eller verden, eller for den saks skyld teaterhistorien.

### Drama på vranga

Mennesker som har vært utsatt for katastrofer. Bilder fra nyhetssendingene legger seg over netthinnene. Jordskjelv og flomofre. Mennesker på flukt fra krig og forfølgelse. Og hvordan vi i vår del av verden forholder oss til disse bildene ved å gripe mobilen og ringe inn våre bidrag.

Alt dette må allikevel kunne kalles overflatiske iakttagelser av verden, og man kan trygt hevde at vår evne til reell medlidelse virkelig settes på prøve, særlig når man selv har det så godt at det eneste man kan klage over er at de rike bare blir rikere. Det er en grunn til at skildringer av krigens lidelser så lett blir til beskrivelser av den fortvilelsen man føler over egen maktesløshet der man sitter foran tv-en.

*Jeg forsvinner* er et voldelig og tragisk drama på vranga. Den ytre dramatikken som innledningsvis er antydning, trenger snart inn i handlingen, men dette kunne ha vært Øst-Tyskland like gjerne som Libya, for å si det sånn. Lygres blikk er rettet mot menneskenes indre drama.

Allikevel har jeg vanskelig for å oppleve disse navnløse og identitetsløse skikkelsene, fire kvinner og én mann, som mennesker i virkelig krise. Det rollespillet de henfaller til minner like mye om en selskapslek av det slaget middelklassekvinner med lettere morbide fantasier henfaller til for å fordrive den intense kjedsomheten som kan komme krypende inn i vakkert møblerte hjem. Det oppstår aldri noen form for reell spenning i teksten, ingen utfordringer, og det finnes ingen bevegelse eller utvikling.

Teksten henfaller derfor ganske snart til dramatik som stillestående utveksling av ganske grunne replikker. Det stiliserte alvoret får det hele til å fremstå som lettere pretensiosøst og tomt melodramatisk.

Man skal da også være uhyggelig nøyaktig og i besittelse av en sjelden evne til å skape spenning ut av ingenting, for at pingpongaktige utvekslinger av hverdagslige eller tilsynelatende tomme fraser skal bli til noe annet enn affektert teatermakeri.



Arne Lygre. Foto: Aschehoug

### Scenen som unnskyldning

Jeg er ganske sikker på at dette er noe Lygre kunne ha fått til. Her jeg sitter som leser greier jeg ikke å fri meg fra tanken om at Lygre bruker scenen nærmest som en unnskyldning for ikke å gå dypere inn i sin egen tekst. Man kan få inntrykk av at han ikke finner det nødvendig. Teatret vil sørge for det som trengs.

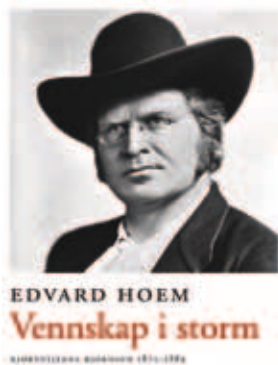
Å skrive handler fremdeles om å skape setninger. Denne teksten gir meg snarere en følelse av å være skrevet av en teaterkyndig som trenger replikker som passer til de sceniske løsningene han/hun allerede ser for sitt indre blikk, ikke en dramatiker som ser det som sin oppgave å konsentrere seg om sine egne setninger.

Til tross for de spennende grepene Lygre så effektivt viser at han behersker, finnes det etter de første ti sidene knapt en setning eller replikkveksling som blir sittende fast i meg som leser. Side for side løser det hele seg gradvis opp i ingenting. Jo mer jeg leser, desto mindre sitter jeg tilbake med. Jeg tror det er dette som utgjør det mest problematiske for meg i lesningen av *Jeg forsvinner*.

# EN VIKTIG BOK

**Andre bind av Edvard Hoems Bjørnson-biografi er en viktig bok, ganske enkelt.**

AV CARL MORTEN AMUNDSEN



Edvard Hoem: VENNSKAP I STORM  
Biografi, Oktober Forlag, 2010

I boken, han har kalt den *Vennskap i storm*, fremstiller Hoem Bjørnsons viktigste bidrag til det norske samfunnet, hans utrettelige politiske kamp.

Bindet tar for seg tidsperioden fra 1875 til årsskiftet 1889/90. I Bjørnsons liv betegner dette perioden fra innflyttingen på Aulestad i Gausdal og frem til utgivelsen av romanen *På guds veje*. I norsk historie tilsvarende den samme perioden den store kampen for selvstendighet, parlamentarisme og modernitet.

Det er da den store åndsstriden står. Ibsen og Bjørnson skriver sine nutidsskuespill og oppfyller Georg Brandes' krav om å sette problemer under debatt, moderne naturvitenskap introduseres for alvor, religionskritikken tar til, bohemen setter kjønnsmoralen på dagsorden osv. Midt i striden stod Bjørnson. Han var hatet, han var utstøtt av de toneangivende kretser. Men da han vendte hjem fra Paris 30. mai 1886, ble han møtt av viftende folk og

flagg til lands langs Kristianiafjorden, og tredve tusen mennesker hadde samlet seg i Kristianias bygater for å hylle den hjemvendte dikteren. «En modtagelse som en Sejerherre der vender hjem efter vundne Slag» som Dagbladet omtalte det.

### Umulig som teatersjef

I første bind, som jeg også anmeldte her i dette tidsskriftet, maktet Hoem å gi et viktig bidrag til norsk teaterhistorie. Ikke minst gjelder det Bjørnsons 2 ½ sesong som sjef på Christiania Theater. På den korte tiden maktet Bjørnson nesten alene å løfte landets nasjonalscene opp av den provinsielle sump den stod i og inn i en europeisk sammenheng. På syttitallet var det flere, ikke minst blant skuespillerne og kunstnere i alminnelighet, som ønsket Bjørnstjerne tilbake som sjef på Christiania Theater. Men samtidig hadde Bjørnson gjort seg selv umulig for tilstrekkelig mange av de gode borgerne i teatrets direksjon. Så det endte med at Schröder ble sittende i tjue år fra 1879 til åpningen av Nationaltheatret i 1899, og da med Bjørnstjernes eldste sønn, Bjørn, som sjef, men det er en annen historie.

Bjørnstjerne Bjørnson hadde gjort seg umulig, og det skyldtes ikke minst hans frafall fra kristentroen og hans langvarige polemikk med ulike teologer og prestemenn omkring kristendommens dogmer.

Begeistret, som bare Bjørnson kunne være, slo han seg i 1875 ned på Aulestad, nærmeste nabo til Vonheim Folkehøyskole. På dette tidspunkt regner dikteren seg som grundtvigianer, og han kaster seg inn i foredragsvirksomhet og diskusjoner med sine grundtvigianervenner på folkehøyskolen. Men før året var omme

lå Bjørnson i strid med Vonheims leder-skikkelse, Christopher Bruun, og hele den norske kirke. Det begynner med at Bjørnson tar avstand fra helveteslæren og ender med at Bjørnson tar avskjed med sin barnetro og blir fritenker. Helvetestroen holder folket nede. Bjørnson kaster seg ut i kampen mot denne undertrykkende religionen, og denne kampen pågår resten av dikterens liv.

Hoem har kalt dette andre bindet av biografien for *Vennskap i storm*, og han tar for seg Bjørnstjernes mange vennskap, de mange nære vennskap som hele tiden brytes. Mye handler om Bjørnsons selvfølelse og personlighet. Han må jo ha vært noe av et fjols. Selvopptatt som få. Men han viser også en utrolig kompromissløshet. Han var umulig som teatersjef på Christiania Theater, enda Gud skal vite han hadde trengt jobben. Privatøkonomiske kriser fulgte Bjørnstjerne helt frem til han i 1903 fikk nobelprisen i litteratur. Stadig gjorde han mislykte forsøk på å selge Aulestad, men prisen var for lav. Senere måtte han stadig foreta store anstrengelser for å unngå tvangsauksjon av gården.

### Politiske drama

I denne boken er teatret ikke det store temaet. Det forblir imidlertid i bakgrunnen. Bjørnson får ikke jobben på Bankplassen, men han er en dirrende teaterentusiast med sterke meninger og følelser for denne kunstarten. Stadig prøver han å få Ibsen hjem for at han skal bli sjef på teatret. Men Ibsen vil ikke, og Ibsen har dessuten såret Bjørnson sterkt gjennom skildringen av ham i *De unges forbund*.

I stedet var det Bjørnsons eldste sønn Bjørn som skulle bli den store teaterrefor-

matoren i Norge og som fullførte farens verk – å løfte norsk scenekunst opp på et internasjonalt nivå. Den norske kulturen skulle bli like velutviklet som den kontinentale. Først da kunne vi bli en selvstendig nasjon blant de andre – likeverdig og opplyst. Dette er Bjørnsons store ideal. Folkekulturen skulle foredles, folket skulle strekke seg.

Det er ikke bare politiske og ideologiske motstandere som møter Bjørnsons vrede. Som titelen antyder kommer han stadig på kant med gamle venner: Ibsen, Grieg, Brandes, Strindberg, Jonas Lie, Amalie Skram osv. Og tonen er heftig og uforsonlig. Venner forsones og venner åker ut i strid igjen. For kampen må ha hatt en helt særlig tiltrekning på ham. Han kan ikke la være, han må ut i striden igjen. Mot kristendom, for kvinnesak, mot dobbeltmoral i kjønnsproblemer, for det rene norske flagg, for norsk utenrikspolitikk, mot målreisning, for husmennenes sak, for arbeidernes, slik kan vi fortsette å ramse opp saker som Bjørnson kastet seg ut i.

Hoem går i annet bind tettere på verken enn han gjør i første. Dette gjelder ikke minst teaterstykkene. Det var Bjørnson som hadde innledet bølgen av realistiske debattstykker med *En Fallit*. Ibsen fulgte opp med *Samfundets støtter*, *En Folkefiende* og *Gengangere*: Bjørnson skrev *Leonarda*, *En Handske*, *Det Ny System*, *Geografi* og *Kjærlighet* og *Over Ævne I* i disse årene sammen med romaner som *De flager i Byen* og *paa Havnen*, *Magnhild* og mange enkeltdigt (blant annet hans vakreste «At ære det evige Foraar i Livet»). Hoem gjennomgår tekstene i lys av den kamp Bjørnson står i. Hans religiøse kamp gjenspeiles i *Over Ævne I*. *Leonarda* var et nytt kvinnebilde han fremsatte for kvinnenes og sedelighetens skyld, ikke ulikt tematikken i *Et Dukkehjem*. *En Handske* omtaler Hoem som ganske mislykket scenediktning fordi menneskeskildringen var for flat og det ikke var noen egentlig handling i stykket. Men tematikken var klar nok. Hvorfor skal det gjelde en annen kjønnsmoral for kvinner enn for menn? *Det Ny System* skapte begeistring i sin tid. Det samme gjorde lystspillet *Geografi* og *Kjærlighet*. *Over Ævne* mener Hoem har



noe mer enn bare pappfigurer. Så er jo det sammen med *Geografi* og *Kjærlighet* og *Paul Lange* og *Tora Parsberg* de mest spilte stykkene til Bjørnson i dag.

Alle sakene og all politikken begrenset ham som dikter. I lange perioder bedrev han nesten bare politikk. I siste delen av biografien bretter Edvard Hoem ut en fortettet og spennende skildring av Bjørnsons rolle i spillet rundt riksrettssaken og innføringen av parlamentarismen i Norge fra 1880 til 1884. Det handler om forholdet mellom regjering og storting, mellom bondeopposisjon og embetsstat, mellom Norge og Sverige, mellom den forstokkede og den liberale delen av Venstre. Det handler om Sverdrups svik og om dramaet rundt Ole Richters selvmord.

Det politiske og menneskelige dramaet om stockholmsstatsminister Ole Richter har Bjørnson selv skildret gjennom dramaet *Paul Lange* og *Tora Parsberg*. Det er også en historie om et personlig vennskap som ryker for den større sakens skyld. Bjørnson var Richters fortrolige, nærmest hans skriftefar. Likevel offentliggjør Bjørnson betroelser for å vise at Johan Sverdrup hadde sviktet vis a vis svenskongen. Dermed gjør Bjørnson seg skyldig i svik av en nær venn, og på den måten må han ha medvirket til at Richter tok sitt eget liv.

### Bjørn Bjørnson

Hoem drøfter denne saken på en nansert måte. Når han undrer seg over at Bjørnson stadig kommer på kant med vennene sine, ser han det hele fra ulike sider. Han kritiserer Bjørnstjerne, men han makter også å forstå at dikteren mange ganger var nødt til å handle som han gjorde. Slik første bind gir et strålende bidrag til norsk teaterhistorie, gir Hoem i andre bind nye og vesentlige bidrag til norsk moderne historie. Hele tiden fins teatret der i bakgrunnen, først som en mulig arbeidsplass, så i diskusjonen om Bjørnson egne skuespill. Det var sønnen Bjørn som med skuespillerutdannelse fra Wien kommer hjem til Christiania Theater og starter sin regissørkarriere for alvor i 1884. Den unge Bjørnson er inspirert av Hertugen av Meiningen, Laube og Dingelstedt, og det er han som virkelig gjør Bjørnstjernes drøm om å løfte norsk teater. Han er den kunstneriske kraften på Christiania Theater. Han makter å realisere sin fars skuespill. Han har Bjørnstjernes kraft, men han greier å konsentrere seg mer enn det faren kunne. Hoems bok er usedvanlig velkrevet og gir et levende bilde av en periode av norsk historie vi trodde vi nærmest kjente til bunns. Han makter å gi oss ny innsikt om vår nye politiske og kulturelle historie. Ingen liten bragd.

# CIUDADES PARALELAS (PARALLELLE BYER)

(Berlin): Stefan Kaegi (Rimini Protokoll)  
og Lola Arias inviterte åtte internasjonale kunstnere  
til å lage teater som griper inn i bysteder som  
hoteller, biblioteker og kjøpesentre.

AV VERONIKA BÖKELMANN

Festival kuratert av Stefan Kaegi og Lola Arias. Med bidrag fra Ant Hampton og Tim Etchels, Dominic Huber, Christian Garcia, Ligna, Gerardo Naumann, Mariano Pensotti, Stefan Kaegi og Lola Arias. Berlin: 17.-24. sept. 2010, Buenos Aires: 25. nov.-5. des, 2010, Warszawa: 26. mai – 3. Juni, 2011, Zürich: juni 2011

I en bygård i Berlinerbydelen Kreuzberg spiller alle beboerne teater gjennom vinduene, og åtti publikummere deltar i en forestilling når de hemmelig utfører en felles massekoreografi på et kjøpesenter. Festivalen *Ciudades Paralelas* (Parallele Byer) var en ekstraordinær hendelse som fant sted i Berlin i september, i samarbeid med teateret HAU. Kuratorene Stefan Kaegi (Rimini Protokoll) og Lola Arias (Buenos Aires, Berlin) inviterte åtte internasjonale kunstnere til å lage teaterstykker som griper inn i funksjonelle storbysteder som hoteller, biblioteker og kjøpesentre. Disse stedene finnes i enhver by, og følger et likt sett av regler. For å hjelpe folk som er på vei fra et sted til et annet, er lokalene blottet for lokale særegenheter. Festivalen *Ciudades Paralelas* utforsker disse stedenes globale utskiftbarhet ved å iscenesette de samme forestillingene i samme type lokaler i en rekke ulike storbyer. Etter Berlin skal festivalen til Buenos Aires, Warszawa og Zürich. Gjennom ulike strategier «skaper kunstnerne subjektive opplevelser for publikum i rom

som er ment å være objektive», for å si det med Lola Arias.

## Ikke-skuespillere opptrer: Rettsal og togstasjon

Både i stykket som spilles fra en rettsal og i togstasjonstykket anvendes ikke-skuespillere for å skape en relasjon til arkitektoniske maktstrukturer. I stykket *Crescendo* plasserer Christian Garcia (Buenos Aires) et amatørkor i en rettsal i bydelen Mitte i Berlin. På renessansemelodier synger koret tekster basert på rettsreferater fra dagens rettsaker. Sangerne vandrer seremonielt ned trappene til tinghusets foajé, og på hvert trappetrinn stanser de for å ringe med en liten bjelle, mens de synger om en mindre rettsak, hvor en kunde har droppet å betale regningen sin på 23 euro til et internettfirma. Ved ekkoet av koret minner den truende arkitekturen i rettsbygningen om en kirke. Blandingen av det banale og det rituelle styrker den klerikale linken til den juridiske makten.

Også *Sometimes I think I can see you* laget av Mariano Pensotti (Buenos Aires) viser fram kontrollmekanismer: Fire skjønnlitterære forfattere sitter på en t-banestasjon og observerer det som skjer. Det de ser, skriver de sporenstreks ned på laptopene de har på fanget. Innholdet projiseres på store skjermer, og her blandes virkelighet med fantasi: «En kvinne med rød hatt setter seg ned på

Hallesches Tor



*The Shopping Mall Experience* av Ligna. Foto: Ciudades Paralelas

en benk. Hun har hatt en kjedelig dag.» Forfatterne blir selv fysiske metaforer for overvåkningskameraer og tilstanden av konstant å bli overvåket på togstasjoner. Mange forbipasserende reagerer på forfatterne som om de var virkelige kameraer — de hopper og vinker for å få oppmerksomhet, eller de snur seg skremte vekk.

### Iscesesettelse av mennesker som er knyttet til rom

Stykkene som går for seg i en bygård, på et hotell og i en fabrikk handler alle om mennesker som er direkte knyttet til disse stedene, enten som ansatte eller som beboere. Dominic Hubers stykke *Prime Time: The House* iscenesetter alle de ni familiene som bor i en bygård ved Mehringplatz i Kreuzberg. Huset er omkranset av oss åtti publikummere som forsøker å få et glimt av det som foregår i huset gjennom vinduene. Ved hjelp av hodetelefoner får vi høre hva som skjer der inne: hverdagslig prat, TV-zapping, bråkete barn — alt sammen blander seg til en kakofoni av lyd. Det minner om *Big Brother*, for det oppleves for wanna-be-autentisk til å være virkelig. Familiemedlemmer hilser på hverandre, en telefon ringer, barn kaster teddybjørner i været. Stykket ser ut til ikke helt å ha bestemt seg for om det skal bestå av tilfeldige hendelser eller av nøye koreograferte øyeblikk, som når samtlige lys i bygningen slås av og på i samme øyeblikk. På denne måten demonstrerer stykket likevel svingningene i tilfeldighet og samordning i hvordan de parallelle livene våre er synkronisert, som oftest rundt TV'ens beste sendetid. stykkets sterke momenter oppstår mot slutten, når Big Brother-lyden opphører, og en endeløs rekke familiemedlemmer kommer ut på balkongene. Nå er det de som observerer oss. Barna vinker. Vi klapper, kanskje glade for å være tilbake i en teaterkonvensjon vi kjenner, og ute av rollen som kikker.

#### Hotellet

Lola Arias' stykke *Chambermaids* undersøker gjennom hotellet et langt mer midlertidig bosted. Anonymiteten i rommet definerer relasjonen mellom den som yter og den som tar i mot service. Som publikummer inntar jeg rollen som hotellgjest, og trer på egenhånd inn i fem ulike rom



på hotellet. I små installasjoner har menneskene som vanligvis fjerner alt det tiloversblevne nå lagt igjen spor i form av brev på et skrivebord og et sexleketøy under en seng. «På hotell tillater folk seg å gjøre ting de aldri ville gjort hjemme,» sier Lee, en kinesisk utvekslingsstudent som jobber som stuepike. Ansiktet hans projiseres på skjermen over senga jeg ligger på. Det har blitt grønt av å jobbe i den mugne lufta på hotellet. «Vinduene er låst slik at ingen skal kunne hoppe ut.» Rommet kjennes stadig mer klaustrofobisk inntil en gong gir meg signal om at det er på tide å gå videre. Publikum oppholder seg ti minutter i hvert rom. Dette tilsvarer tiden en stuepike har tilgjengelig for å rengjøre rom-

met. På denne måten blir publikum fysisk del av hotellets organisatoriske rytme i tid og rom.

*La Fabrica* av Gerardo Neumann (Buenos Aires) behandler fabrikken som et sted som historisk sett er hierarkisk styrt. Stykket tar oss med på en guidet tur gjennom Mercedes Benz-fabrikken i Marienfelde, hvor vi blir loset fram av én ansatt av gangen. Etter et møte med sjefen for kvalitetssikring sitt sterkt opplyste kontor i tredje etasje, bærer det nedover trappene, til den vindusløse fabrikkhallen hvor lukten av varm gummi dominerer. Vi får høre om hvordan arbeiderne subjektivt takler tid- og romstrukturen i fabrikken, og hvordan de gjør den til sin egen igjen.

Sikkerhetsvakten gjemmer seg i mørke kroker for å øve på monologene til stykket teatergruppa hans spiller. Arbeideren ved stasjon 71 hører på technomusikk for å forbedre arbeidsrytmen — hun har nøyaktig 1,8 sekunder til å hente ned en skrue fra hylla. Beskrivelsene deres kommer oss intimt nære når de formidles ved hjelp av mikrofon og høretelefoner. Lydene fra fabrikkarbeidernes kropp forsterkes, på samme måte som lydene fra scannerne deres og technobeaten.

### Publikum spiller etter instruksjoner

I biblioteksstykket *Quiet Volume* til Ant Hampton (London) og i *The Shopping Mall Experience* av Ligna (Hamburg), blir høretelefoner brukt til å instruere publikum. Ant Hamptons tidligere stykker har også brukt høretelefoner til å utforske instruksjonen som et verktøy for skuespillere i ikke innøvde forestillinger. I hans «autoteater» *Quiet Volume* er det publikum selv som blir veiledet basert på kommentarer laget av Tim Etchels. To og to besøkende blir plassert ved et skrivebord for en felles opplevelse i bibliotekets lese-sal. Mens vi holder ei bok opp ned skal vi late som om vi leser. «Du er bare en fake», hvisker en stemme inn i hodetelefonene mine, og ber meg observere de andre i rommet mens jeg ser for meg ansiktene deres den dagen de lærte å lese. Jeg oppfatter hver eneste rasling med papir på dette stille stedet «som ikke er stille». Til slutt letter trykket slik at også jeg greier å lese. Jeg føres inn i fantasiverdenene i tre bøker gjennom en blanding av skrift og tale, der jeg dels er alene, dels er i dialog med min medpublikummer, som løfter en liten finger som et anerkjennende tegn. Med sine godt timede beskjeder blir *Quiet Volume* en meta-refleksjon både over bibliotekrommet i seg selv, og over det subjektive rommet vi er i når vi leser.

*The Shopping Mall Experience* av det Hamburg-baserte kunstnerkollektivet Ligna går et skritt videre i å gi publikum instruksjoner. I tillegg til å stimulere til en oppfattelse av rommet, griper stykket aktivt inn i det. Som en konspirerende gruppe av åtti publikummere entrer vi kjøpesenteret Arkaden på Potsdamer Platz for

sammen å skape den første «International of shopping malls». Vi gjemmer høretelefonene våre og sprer oss utover i lokallet mens små radiosendere synkroniserer oss. Den første øvelsen gjør oss klar over hvordan rommet ikke har noen referanse til det som er utenfor. Luft, lys og vær er stengt ute, og vi får ingen signaler om tida som går. «Gjennomsnittlig tid brukt på shopping har økt fra tjue minutter til fire timer i løpet av de siste tjue år,» informerer en mannsstemme. Videre utfører vi nonverbale øvelser. Samlet rundt kjøpesenterets balkonger legger åtti mennesker ubemerket venstre fot over høyre, mens vi tar oss på øret. Så etablerer vi kontakt med hverandre gjennom en gjesp. Vi begynner å vandre igjen, mens en technobeat bestemmer rytmen vår. Vi går fortere og fortere slik at vi «bryter den gjennomsnittlige farten på shoppere verden over.» Til slutt løper vi, slik at «våre blikk ikke får kontakt med tiltrekningen i konsumvarene.» Så slakker farten av, og vi ender i sakte film. Utopia hviler i overflodens rom. Med et synkronisert klirr slipper vi mynter i bakken og ønsker oss noe.

### Gjennomgang på taket: Erindring og foregripen av bilder

Om kvelden står jeg på taket til Hebbel-teatret for å høre Stephan Kaegis *Review* av dagen vi har vært med på. En blind musiker spiller gitar mens han synger: «Alle ting stirrer stille på meg.» Mine minner fra dagen blander seg med den blindes erindringer fra Berlin slik det så ut før han mistet synet. Bak ham ser jeg lysene fra Postbank-bygget, samt «banan-bomben» han snakker om; et fly fra luftblokkadens tid. Jeg lurer på hvordan kveldsutsikten er i en av de andre parallelle byene, Buenos Aires, Warszawa og Zürich.

### Messing with the cities

«Idealet må være at publikum reiser rundt og får med seg festivalen i alle byene» mener regissør Geraldo Naumann (La Fabrica) under publikumspraten «Messing with the cities» på HAU. For ham er det nettopp det generelle i spillestedene som vil avsløre de lokale særegenhetene når stykkene stadig settes opp på nye steder. Kurator Lola Arias er også



spent på hva de som kunstnerne vil oppdage i de ulike kontekstene: «folk reagerer annerledes ulike steder i verden.» Dette laget vil forbli uoppdaget for den jevne publikummer, som opplever festivalen bare på ett sted. Slik meningen var, skaper festivalen en bevissthet rundt de globale reglene som bestemmer over byens funksjonelle steder. Gjennom subjektivt å oppleve dem, kan publikum gjøre dem til sine egne igjen, eller til og med endre dem, slik vi gjorde i *The Shopping Mall Experience*. Likevel risikerer festivalen å forsterke en myte om at globalisering fortrenger egenart. Selv om ikke publikum vil oppleve de lokale forskjellene ved å reise med festivalen, kjenner vi på en allstedsnærverhet og allmakt. På bakgrunn av kommentaren min oppfordrer Lola Arias meg til å besøke festivalen i Buenos Aires, mens Stefan Kaegi insisterer på at det ikke behøves. «Stykkene står for seg selv. De er konseptuelle bomber som vil gå av i den ene byen etter den andre.» Kaegi er imidlertid optimistisk med tanke på å finne en blind musiker også i de andre festivalbyene.

(Oversatt fra engelsk av Anna Vallberg).

# STREFA: NORWEGIA/ZONE: NORWAY

**(Wrocław): Polski Teatr i Wrocław har laget en hel festival bare om Norge og norsk teater. Men hva i all verden er norsk teater?**

AV JULIE RONGVED AMUNDSEN

Festivalanmeldelse fra Polski Teatr i Wrocław  
22. – 26. juni 2010

I slutten av juni ble Polens første teaterfestival for norsk teater arrangert av Teatr Polski i Wrocław. Målet var å formidle norsk kultur til polakker, og med hundrevis av gratisbilletter ble norsk kultur og teater formidlet til fullsatte saler. Spørsmålet var bare hvilken del av norsk kultur som ble formidlet; hva er norsk teater og hvordan bør det formidles?

## Natur og kultur

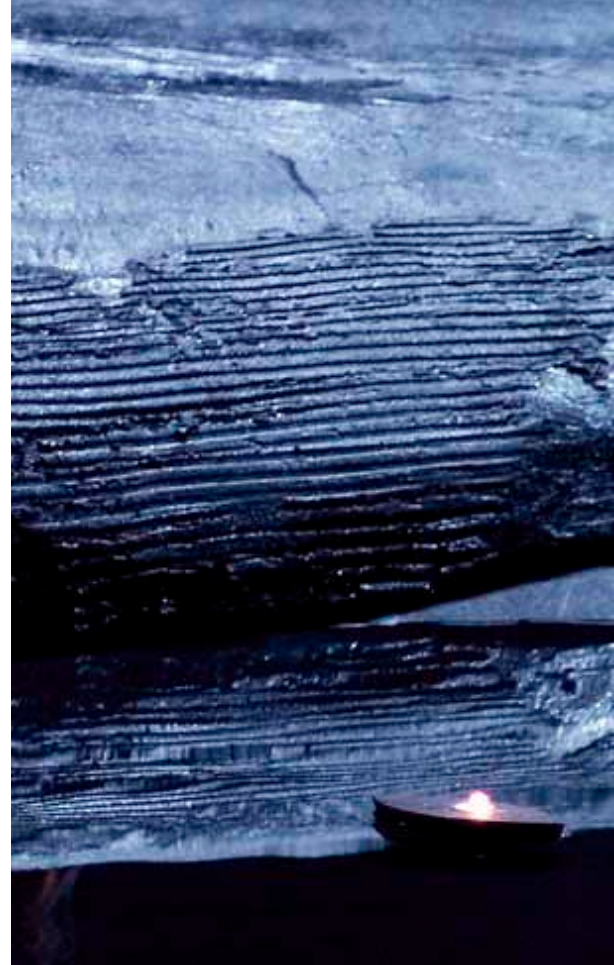
Festivalen fremsto som et samarbeidsprosjekt der Teatr Polski, ved kunstnerisk leder Krzysztof Mieszkowski, hadde trukket veksler på ulike ressurser i norsk-polsk teatersamarbeid. Den største satsningen på festivalen var den polskfødte regissøren Piotr Chołodzinski's polske oppsetning av *Fruen fra havet*. Chołodzinski bor og jobber i Norge, og var en av initiativtakerne til festivalen. I arbeidet med forestillingen tok han med seg den norske scenografen Bård Thorbjørnsen, som forvandlet hele bakscenen på Teatr Polskis

hovedscene til et kjølig og sterilt landskap. I Thorbjørnsens scenografi blir Norge representert på en svært interessant måte. For det er noe norsk ved den. Det er ikke bare det at man kommer inn i salen fra et sommervarmt Polen og møter en hjemlig kulde, for det var behagelig kaldt i scenerommet. Det er noe med det mørke og bølgende landskapet som gir norske assosiasjoner. Scenografien avbildet et norsk skjærgårdslandskap komplett med både skjær og vann. Bakscenen var gjort om til en black box, og mellom amfiet og scenen var det laget et lite basseng med vann. I løpet av forestillingen ble det projisert fisker og mønster i det mørke vannet. Den norske havkulturen med havet som både livgiver og livtaker ble her formidlet med en kjølig enkelhet som var ganske treffende, ikke minst var det en god illustrasjon av Ellida Wangels mystiske mørke. Stemningen scenografien innfører på scenen opprettholdes innledningsvis når skuespillerne kommer inn og tenner telys som settes i små papirbåter på vannet. Det er klare kontraster mellom lys og mørke, ild og vann, noe som gir en nesten økolo-

gisk og naturgitt stemning fra scenen.

Marta Zieba som spiller Ellida Wangel er kjent i Polen fra en polsk såpeserie. Spillet hennes knytter seg til en dramatisk tv-tradisjon, og er på den måten overdrevent og tilsynelatende inderlig. Dette tillegger Ellida en naivitet som er ganske passende. Hun fremstilles mer seksualisert enn ellers, og er friere og gladere. Hun er kledd i store flagrende kjoler, noe som gir henne et innslag av å være naturbarn, men også brud. Hun er mindre ulykkelig enn man ofte får henne fremstilt, også i Ibsens tekst, og det oppleves som om hun her hele tiden står friere til å ta egne valg, og at det er selve valget, ikke muligheten til å velge, som plager henne. På denne måten er hun mindre bundet og fremstilles som en fri sjel. Så selv om hun i ironiens navn overspiller, ligger det mye godt drama i spillet, og hun bidrar til å gjøre Ellida til en naturlig hovedperson på scenen.

Gjennom bruken av et mørkt og kaldt visuelt landskap, og ved å la karakterene fremstilles som produkter av naturen, blir en romantisk idé om den norske naturen formidlet. *Fruen fra havet* er nok det av





*Fruen fra havet* i regi av Piotr Chłodzinski og scenograf ived Bård Thorbjørnsen. Teatr Polski 2010. Foto: Aleksandra Malinowska

Ibsens samtidsdrama som i størst grad setter menneskene inn i naturen, og hvor handlingen foregår utendørs i nærhet til naturen. Kontrasten mellom det menneskeskapte og den ville naturen representert ved havet, kommer også til uttrykk gjennom kontrasten mellom naturbarnet Ellida og den kultiverte familien hun har giftet seg inn i. Ellidas valg, som gjennom spillet fremstilles som et personlig valg mellom kultur og natur, gjenspeiler scenografiens møte mellom vann og land. Å fremheve denne kontrasten gjennom spill og scenografi blir interessant i møte med et polsk publikum. Nordmenn og det norske formidles som denne brytningen mellom kultur og natur, og Ibsen som norsk nasjonaldramatiker eltes inn i dette som et helhetlig bilde på *det norske*. Det er ikke sikkert at forestillingen hadde fungert like godt for et norsk publikum, men forestillingens iboende norske kjørlighet står her som en motsetning til det polske.

### **Men hvor dro Nora egentlig?**

I en annen av festivalens forestillinger med Ibsen-tema, får vi formidlet et helt annet

Norge enn det som kommer til uttrykk i Chłodzinskis *Fruen fra havet*. Her stilles de eldgamle og aldri trøttende spørsmålene: Burde Nora ha blitt hos Helmer? Hvor dro hun egentlig? Spørsmålene rundt Noras valg om å forlate mann, barn og hjem er blitt stilt siden teksten for første gang ble satt opp i København i 1879. I teksten *Noras sønner. En samtidskommentar til Ibsens «Dukkehjem»* forsøker den norske scenografen, regissøren og dramatikeren Rolf Alme å besvare noen av spørsmålene i en nåtidig sammenheng. Teksten er en post-feministisk lesning av samtiden med referanser til Ibsens *Et Dukkehjem*. Målet for Alme er å sette fokus på hva som skjer med kjønn og seksualitet etter at feministene har fått viljen sin. Det er derfor en tekst helt og holdent på mennenes premisser. 30 år etter at Nora forlot Helmer inviterer han til julemiddag med henne, hennes sønn, som hun var gravid med da hun forlot ham, sin annen eks-kone Nora Marie og hennes sønn, som Helmer har kjent, men mislyktes å være far for. På spørsmål om hvor Nora dro har Alme besvart det med at hun dro til

Geneve for å bli kirurg. Nora Marie på sin side er arkitekt, og forlot i sin tid Helmer til fordel for en mann som hjalp dem med å omdekorere huset. Resultatet av kvinnes frigjøring er ødelagte og følelsesmessig forstyrrede menn. Også Helmers sønner har problemer som følge av mødrenes selvrealiseringsprosjekter.

Forestillingen og teksten består av en lang rekke enetaler, det er ingen utvikling eller handling utover disse talene. Det er ikke det at teater og/eller dramatikere nødvendigvis trenger å være handlingsmettet for å være godt, men det hele blir her i overkant polemisk og formanende, og fremfor å skape interessante karakterer ut av dette kaoset blir karakterene sjablongaktige figurer som eksisterer bare for den ene mening de legger for dagen i denne postfeministiske sammenheng.

Det er viktig å merke seg at jeg leser dette i en norsk kontekst. I en kontekst hvor likestilling har vært på dagsorden i flere tiår. Den polske konteksten er litt annerledes. De første tegnene på at teksten ville bli møtt annerledes i Polen enn ved oppsetningen i Danmark fikk skuespillere

og regissør/dramatiker allerede da teksten skulle oversettes. Da de tok til å arbeide med den polske versjonen av teksten la de etter hvert merke til at de ikke hadde de samme referansepunktene. Deler av teksten var blitt utelatt i den polske versjonen, og da særlig ord knyttet til sex. Et kyss mellom de to brødrene ble omgjort til en klem, og ord som *blowjob* utelatt. I tillegg til dette var det ganske sterke reaksjoner fra salen, og mange publikummere reiste seg og gikk i protest eller reagerte demonstrativt på replikkene.

Her er det det norske likestillingsprosjektet som blir satt i perspektiv. Teksten er aldri blitt presentert i Norge, og er heller ikke publisert, men forholder seg til det norske gjennom Ibsen-referansene. Det er også det seksuelt frigjorte ved den norske kulturen som blir formidlet, som er noe av grunnen til provokasjonene. Teksten diskuterer ikke likestillingsproblematikken så mye i forhold til hva som er riktig eller galt, men opptrer som en kommentar til den skandinaviske samtiden. Det polske publikummets reaksjoner viser i hvor stor grad dette har skandinavisk opphav, og bidrar på denne måten til å forklare et bilde av Norge i denne festivalsammenhengen.

### En festival om hva?

Hovedpoenget bak *Strefa:Norwegia* har vært å gjøre norsk teater og dramatikk kjent for et polsk publikum. Teatr Polski har tidligere iscenesatt en del lesninger av norsk dramatikk og holdt en forelesningsrekke om norsk teaterhistorie. Arbeidet med norsk dramatikk har kulminert i en festival der norsk teater og dramatikk er på plakaten. Er norsk teater og dramatikk det som handler om Norge, og har en tilknytning til Norge? Eller er det teater og dramatikk som spilles i Norge?

I Teatr Polskis versjon av norsk teater virker svaret på dette ganske tilfeldig. Det er ingen klar sammenheng i programmeringen. Nesten hver eneste forestilling inneholder en referanse til Ibsen, og det formidles inntrykk av Norge. Spørsmålet er derfor om ikke norsk teater er mer enn dette. Det er interessant at de både har hentet forestillinger fra Norge og egenprodusert polske forestillinger basert på

*Noras sønner*. En samtidskommentar til Ibsens «Dukkehem» med tekst og regi av Rolf Alme. Teatr Polski 2010. Foto: Aleksandra Malinowska



norsk dramatikk. Dette er en godt tenkt blanding. Særlig når det fokuseres såpass mye på dramatikk har det en hensikt å vise hvordan man kan bruke norske dramatiske tekster i en polsk sammenheng. I tillegg til de polske iscenesettelsene kom Grusomhetens teater med forestillingen *Fjeldfuglen* basert på en upublisert libretto av Henrik Ibsen. Ved siden av *Fjeldfuglen*, Rolf Almes Ibsen-parafisering og Chłodzinskis *Fruen fra havet* besto festivalen av rene lesninger av tekster av Cecilie Løveid og Ari Behn, i tillegg til at det ble vist tre norske filmer, blant annet Erik Skjoldbjærgs *En Folkefiende*. Ved å sette av en hel dag til norsk film, legger de bredde til festivalen og viser et ønske om å satse mer helhetlig på norsk kultur, ikke bare på teater. Dessverre føles det litt for tilfeldig til at denne bredden åpenbarer seg som en fordel.

Festivalen var finansiert av EEA Grants/Norway grants, et fond drevet av Norge, Island og Lichtenstein med det formål å styrke kunnskap om kultur fra giverlandene.

På spørsmål om hvorfor festivalen ikke har prioritert mer anerkjente norske dramatikere som Jon Fosse til fordel for for eksempel Ari Behn, som ennå ikke har vært oppført ved et norsk teater, fikk jeg til svar at Fosse ikke var oversatt til polsk, og at det ville være for dyrt å gjøre det. Det er trist at det er her hensynene er tatt. Ikke minst fordi man dermed ender opp med forestillinger og lesninger som er lite

representative for hva som skjer i det norske arbeidet med teater og dramatikk. Det skjer mye i norsk samtidsdramatikk, og det er mange norske samtidsdramatikere jeg heller skulle ønsket å se representert under festivalen. Jeg tror festivalen ville vært styrket av å ha flere lesninger av flere dramatikere. Med en mer omfattende presentasjon av norske dramatikere ville ikke programmeringen virket så tilfeldig, men bred og mangfoldig.

*Det norske* utkrystalliserer seg allikevel som et gjennomgangstema i alt som blir formidlet. Ari Behns tekst *Treningstime* formidler det nyrike olje-Norge og *Fjeldfuglen* formidler norske myter gjennom ironi og overdrivelse. Norge og norsk kultur er satt i sentrum, men en større tyngde på norsk samtids-teater og dramatikk burde vært til stede. Til tross for dette er det over lang tid brukt mye tid og energi på å formidle norsk kultur til Wrocławskas befolkning. Litt spissere fokus og en helhetlig programmering ville gjort festivalen mer interessant, og gjort Teatr Polski til et større kunnskapsformidlende teater, noe publikum og festivaldeltakere hadde tjent på. Festivalen var en engangsforeteelse, men de gjorde det klart at det bare var begynnelsen på et større arbeid om norsk teater og dramatikk. Jeg håper virkelig at dette arbeidet fortsetter, og at både festivalledelsen og publikum vil få større kunnskap om norsk teater og dramatikk etter hvert.

# KLISJEER FRA BEHN

**(Wrocław): Ari Behns *Treningstime* skal neppe leses som et selvstendig litterært verk.**

AV JULIE RONGVED AMUNDSEN

Jeg hadde dessverre ikke anledning til å delta på lesningen som ble holdt på polsk på en liten scene Teatr Wrocław disponerer i sentrum av byen, men fikk lese den norske versjonen av teksten i etterkant. *Treningstime* handler om det rike ekteparet Anton Sommerfeldt og Lydia Behrens som leier en personlig trener. Lydia er en berømt skuespillerinne med divanykker, Anton er businessmann som driver med lyssky virksomhet. Treneren Kevin er kriminell, eller har i hvert fall sittet i fengsel.

Rent tematisk og genremessig er *Treningstime* en tekst som ligger nærmere den britiske IN-YER-FACE-bølgen enn et tradisjonelt kammerdrama. Det brukes et muntlig og konfronterende språk, som sammen med det store antallet anglisismer, gir assosiasjoner til 1990-tallets britiske teater. Tematikken er derimot, tror jeg i hvert fall, enklere. Bruken av bare tre karakterer i et lukket rom, og antydninger til kriminalitet av både den ene og den andre sorten, samt med overklasseintriger som penger og klassemotsetninger, gir nesten et preg av Agatha Christie, og ligner på utgangspunktet for et krimplot.

Alt dette er for så vidt vel og bra, hadde det bare skjedd noe. For her dukker de store problemene med teksten opp, jeg skjønner ikke hva den handler om, eller om den handler om noe som helst i det hele tatt. En kriminalhistorie bør jo inneholde en forbrytelse. Det er lagt opp til forvirring, det er ikke helt meningen at man skal forstå hvorfor den personlige treneren Kevin er hentet til den store vil-

laen. Er det for å ha sex med Lydia eller for å drepe henne, eller for å drepe Anton? Problemet med forvirringen er at den ikke inneholder nok system til at den gir mening som forvirring, og at dramaturgien dermed mister alt fokus.

## Dybde

Karakterene er stereotype og blasse. Dette passer form og innhold, og er egentlig bare morsomt. Problemet dukker opp når dramatikeren forsøker å gi dem dybde ved å gi dem hver sin monolog. Nå skal det sies at Lydias monolog, der hun forteller historien om da hun reiste til New York, litterært sett er det beste i hele stykket. Det setter henne i perspektiv, og blir en kommentar til divanykkene og hysteriet rundt hele kjendisspetakkelet vi blir overøst med til daglig. Rent dramaturgisk er det allikevel litt svakt, og føles malplassert i forhold til en dramatisk utvikling.

Lydia er den vanskeligste karakteren å få grep om. Som en Hedda Gabler er hun oppdratt av sin far, og har giftet seg inn i et miljø hun ikke takler, noe som fører til at hun forblir ensom i ekteskapet. Jeg forstår imidlertid ikke om hun er en stor skuespillerinne, eller om hun kanskje har vært en stor skuespillerinne, som nå tvilholder på divanykkene? Er hun Marilyn Monroe, eller en fallert Jenny Skavlan? Er hun 50 eller 25? Disse tingene blir ikke etablert, og skaper forvirring.

Det ligger også noen begrensninger i språket. Selv om det kanskje er å brette stykket unødvendig langt ned på detaljnivå, er det som om deler av språket bidrar



Fra lensingen av Ari Behns *Treningstime*, i Wrocław. Foto: Aleksandra Malinowska

til å skape for mye distanse og dermed gjøre karakterene enda mindre troverdige. Det aller mest underlige er de partiene der treneren Kevin skal snu seg mot publikum og snakke på dialekt: «Å'ere for no' tullball hu prekær om, nå?» Er Kevin her blitt en slags brechtsk karakter som kommenterer handlingen? Er det hans rette jeg vi ser her, eller en som parodierer noen andre? Kevins monolog skal også leses på dialekt, og dialekten fungerer vel som en form for indre jeg; Kevin spiller en rolle i møte med overklassen som han selv ikke kan stå for. Allikevel henger det ikke helt sammen. På den ene siden er han en stereotyp og litt dum (halv)kriminell personlig trener, på den andre siden en myk, men fremdeles dum og (halv)kriminell mann som prøver så godt han kan å ta ansvar for sønnen sin. Det blir for enkelt, og det overflatiske mister humor og relevans når karakterene blir til forvirrende klisjeer på flere plan.

IN-YER-FACE-dramatikken ble i stor grad utviklet på gulvet i samarbeid med skuespillere. Mye ble improvisert frem. Det er derfor tekster fra disse arbeidene som ikke fremstår som stor litteratur i seg selv. Så selv om *Treningstime* er et dramatisk verk i tradisjonell forstand, skrevet av dramatikeren ved skrivebordet, kan det allikevel få et annet liv i møte med skuespillere, regissør og dramaturg. Et selvstendig litterært verk er det knapt, men det skal det nok heller ikke leses som.

(*Treningstimen* har norsk urpremiere på Rogaland Teater 30. mars 2011, i regi av Kim Sørensen. red.anm.)

*Uskyld*, regi: Victoria Meirik. Nationaltheatret 2011. Foto: Sigurd Fandango.



## Hvis bare...

Dea Lohers tekst *Uskyld* handler muligens mer om vekten av skyldfølelse enn om plassering av skyld.

AV ANETTE THERESE PETERSEN

Dea Loher USKYLD Oversettelse: Sverre Dahl. Regi: Viktoria H. Meirik. Scenografi: Dagny Drage Kleiva. Kostymer: Ane Aasheim. Lysdesign: Ingrid Tønder. Nationaltheatret, amfiscenen

Om jeg bare hadde jobbet på bensinstasjon..., drømmer karakteren Fru Sukker i tyske Dea Lohers *Uskyld*. Nationaltheatret sammenligner på sine nettsider forestillingen med tv-serien *Six Feet Under* og Roy Anderssons film *Sanger fra andre etasje*. Kan hende er Anderssons film *Du levande* like betegnende. Fru Sukkers dagdrøm har likhetstrekk med en scene fra sistnevnte film, hvor en kvinne drømmer om en motorsykel: *Hadde jag bare en motorsykel – så skulle jag dra i väg fra hela den här skiten*. Fru Sukker nøyer seg derimot ikke med å dra:

*Om jeg bare jobbet på bensinstasjon, da ville det vært nok med én sigarett for å få alt til å gå i luften. Det tenker jeg av og til.*

Pause.

*Men jeg har ikke engang gass hjemme. Hvor skal jeg da begynne.*

I *Uskyld* møter vi en rekke mennesker som alle finner seg i mer eller mindre håpløse situasjoner. To illegale innvandrere, et par som har mistet barnet sitt, medisinstudenten Franz som hopper av studiet og blir begravellesagent i stedet – fordi han ikke har empati med de levende. Sammen med sin kone Rosa bor han på ett lite rom, som blir enda mindre når hans svigermor, den allerede nevnte Fru Sukker, flytter inn. I tillegg kommer en blind stripper, en kvinne som drukner seg – samt en stum gullsmed og hans høyrøstede kone Ella. For ikke å glemme Fru Fåttnok. En lang, sort skygge av en kvinne – som muligens har fått nok, men som likevel er den som jobber hardest for å finne en mening i tilværelsen.

### Fiksjon

Fiksjonen er et tydelig premiss i Lohers tekst, som både benytter fortellerstemme og talekor. Karakterene beskriver situasjonene sine, og hva de tenker, og veksler mellom å henvende seg til oss og til hverandre. Regissør Victoria Meirik lar tidvis handlingen følge teksten – slik at karakteren først beskriver en situasjon, før den utføres. Det er som om ordet fanger – at de ikke selv har kontroll over egne kropper, men må lystre teksten. Og slik er jo tilfellet for en fiktiv figur – den er prisgitt sin skaper og sitt publikum.

I Dagny Drage Kleivas scenografi presenteres vi for et landskap hvor alt er goldt og midlertidig.

Scenerommet er delt i to av en glassvegg – omtrent som et gjennomskiktig sceneteppe. Bak glasset ser vi konturene av de ulike rommene karakterene oppholder seg i – og helt bakerst er det plassert stoler inntil veggen. Her kan skuespillerne sitte og iaktta når de selv ikke deltar i handlingen. Bordene er i ubehandlet tre, og overalt er det pappesker og koffertar. Det hele har et uferdig preg, og stålampene som er uten skjermer gir et like nakent og goldt lys. Det er som om både scenerom og karakterer ikke er ferdigtegnede, at de bare er konturer. Til og med navnene deres er karikerte, som Fru Sukker og Fru Fåttnok. Eller erketske navn som Franz og Helmut – omtrent som Ola og Kari. Som altså kunne vært hvem som helst.

Innledningsvis entrer alle skuespillerne scenen kun iført hvitt undertøy. Den eneste som skiller seg ut fra mengden er kveldens vert (som også fungerer som kor og fortellerstemme), er et smokingkledd barn. En verden snudd på hodet, eller tvert i mot en verden i klartekst? En verden der barna er de korrekte antrukne, og muligens også de mest tilpasningsdyktige – frem til livet etter hvert avkler en.

Mens den smokingbekledd synger «Dido's Lament» fra Henry Purcells opera *Dido og Aeneas*, kler de andre på seg. Han synger klart og tydelig – men helt uten patos: *Remember me – but ah, forget my faith*. Det er en barnestemme som ber publikum om å skru av telefonen før forestillingsstart, og det er det smokingbekledd barnet som forteller i overgangene mellom scenene. Det er også han som styrer en videoinstallasjon: et miniatyrlandskap bestående av høyblokker langs en strand. Det er dette landskapet all handling utspiller seg innenfor, og gjennom å plassere papirdukker som ligner på skuespillerne i installasjonen dobles scenerommet. En av karakterene utbryter på et tidspunkt at Gud er i en pose – men Gud kunne like gjerne vært den smokingbekledd. I så fall har vi å gjøre med en gud som stille observerer, som muligens trekker i trådene – men uten engasjement.

### Poetisk

Lohar bruker et poetisk og fragmentert språk. Ofte er tegnssettingen nesten fraværende,

hvilket gir leser og instruktør god plass. Meirik har valgt å understreke det sjablonaktige og absurde – og leker dermed også med det teatreale. Hun veksler elegant mellom det komiske og det mer skjøre, og balanserer forestillingen godt.

Meningen med livet er en tematikk som utforskes også i andre av Lohers tekster, og den lange rekken av tilfeldigheter som fører til katastrofale hendelser. I dramaet *Das letzte Feuer* (*Den siste elden*, svensk oversettelse av Maria Tellander) møter vi også et par som mister barnet sitt. Men, som moren uttaler:

*Jag skulle straffa alla som var inblandade i hans död. Skuld, det är inte det jag talar om. Skuld struntar jag i.*

## '...et landskap hvor alt er goldt og midlertidig'

For det handler ikke nødvendigvis om skyld, men muligens heller om å overføre sin egen sorg på noen gjennom å merke dem. Eller, som karakteren Absolutt uttaler i *Uskyld: Skyld. Du har bare dårlig samvittighet*. Det er de små tingene som gir, eller like gjerne fratar, livet mening som står sentralt. For å vende tilbake til Roy Anderssons filmunivers så skildrer han i likhet med Lohar en hjelpeløshet ovenfor livet.

*Det är ingen som förstår mig – det är inte en jävel som förstår mig!*, roper kvinnen i *Du levande*. Også Lohers univers befolkes av mennesker som befinner seg i desperate øyeblikk, som er i eksistensielle faser av livet.

Det er som om både Lohers tekster og Anderssons filmer hviske-skriker at «Enden er nær – elsk dine nærmeste, ta vare på øyeblikket!» Slik Andersson benytter seg av filmformatet og konstruerer fantastiske tablåer, slik bruker Meirik det teatreale ved å ytterligere karikere Lohers animerte karakterer. Både Fru Sukker (Anne Marie Ottersen) og Fru Fåttnok (Liv

Bernhoft Osa) spilles med mørk komikk, mens relasjonen mellom Rosa (Marte Engebriksen) og Franz (Hermann Sabado) viser hvor skjørt kjærligheten og håpet er i Lohers univers. Franz og Rosa strekker seg klønete etter hverandre, men er fullstendig i utakt med hverandre. Ella fortviler over sin verdens upålitelighet, at landet går til grunne – og tar det hele ut på sin stumme mann.

### Nye tolkningsmuligheter

Kvinnen som drukner og Rosa spilles begge av Marte Engebriksen – hvilket fører til nye fortolkningsmuligheter av enkelte scener. Når Lohar skriver i en sceneanvisning at den druknede kvinnen kommer og legger seg mellom Rosa og Franz – så blir det i forestillingen Rosa som forsøker å legge seg mellom moren og Franz. Men siden sengen (som også er et bord – eller omvendt) er så liten, faller hun ut.

Forestillingen slutter omtrent samme sted som den begynte – med Didos sang og den druknede. Men er det Rosa eller en ukjent kvinne? Det fremgår ikke klart av handlingen, og kunne gitt en åpen slutt. I programmet konkluderes det derimot med at dette er Rosa, som drukner seg og slik slutter ringen. Mens det i Lohers tekst formuleres som at Rosa «går inn i fremtiden.» *Remember me...* Husk meg – men glem skjebnen min, synger en like patosfritatt ung herremann i smoking. Husk meg, husk meg – eller som en av karakterene i *Das letzte Feuer* uttaler: *Allt måste fortsätta. Eller hur. Pianoet måste fortsätta spela. Brödet måste skäras. Hjärtet måste slå.*



*Uskyld*, regi: Victoria Meirik. Nationaltheatret 2011. Foto: Sigurd Fandango.

Espen Skjønberg og Kari Simonsen i *Fool for Love*, regi: Trine Wiggen. Nationaltheatret 2011. Foto: Sigurd Fandango



## Lite troverdig kjærlighets- drama

Trine Wiggen foretar drastiske grep når hun regidebuterer med klassikeren *Fool for love*. Det er ikke særlig vellykket.

AV KJETIL RØED

Sam Sheppard: FOOL FOR LOVE  
Bearbeidelse/oversettelse: Trine Wiggen.  
Regi: Trine Wiggen. Scenografi/kostymer:  
Olav Myrvedt. Lysdesign: Øyvind  
Wangensteen. Malersalen, Nationaltheatret,  
21. Januar, 2011

**F**ool for love er sannsynligvis Sam Sheppards mest kjente stykke – og som i flere av hans andre tekster undersøker han det mytiske midtvesten, som et slags amorøst motstykke til Cormac McCarthys kjøliger, mer voldelige, Western-mythos. Stykket er skåret helt inn til beinet og kretser rundt Eddie og May som har hatt en strevsomt forhold bak seg. Ved stykkets begynnelse kommer Eddie

på besøk til May etter lengre tids fravær. Det er brustne sjeler, dette, skjøre og tyngt av manglende forsoning med både fortid og nåtid. Situasjonens skjørhet aksentueres ved at May har innledet en relasjon med en annen mann som dukker opp i stykkets siste halvdel – den fåmælte Martin. Under en lang monolog mot slutten av stykket skjønner vi at Eddie og May har et mer komplisert forhold enn vi i utgangspunktet hadde tenkt; de deler samme far og har, med andre ord, et incestuøst drama gående. Deres far har, viser det seg, vært i forhold med to kvinner samtidig – og disse to er deres respektive mødre.

Mot slutten av stykket viser det seg også at deres forhold gjentar, spiller ut, tilsvarende relasjon de hadde til deres foreldre: spesielt gjelder dette Eddie som, i likhet med faren, har en annen kvinne parallelt med May. Det komplekse familiedramaet som utspiller seg har lbsenske undertoner i måten fedrenes synder overføres til neste generasjon og blir et bilde på hvordan et opprør mot arvesynden ikke lykkes – «You're a disease to me», som May sier i Sheppards originalmanus.

### Radikal omskriving

Trine Wiggens versjon av dramaet på Nationaltheatret avviker fra originalen på flere avgjørende punkter. For det første har Wiggen droppet «the old man» i sitt manus – en skikkelse som spiller en helt avgjørende rolle i Sheppards original: han er ikke bare Eddie og Marys far men fyller ut *deres* drama ved å fortelle bakgrunnshistorien om hvordan han

møtte deres mødre. Han blir også et bilde på i hvor stor grad de begge hemsøkes av fortidens spøkelses; hvor virkelig fortiden er for dem, hvor styrende den er. Det faktum at han faktisk ikke er virkelig, ja, er et spøkelse, men begge likevel kan se ham og høre ham, understreker også at de deler denne skjebnen. Det er ikke lett å forstå hvorfor denne skikkelsen – faren – har blitt droppet fra den norske versjonen av manuset. Det er, etter min mening, nettopp «den gamle mannen» som gir stykket dets identitet. Nå kommer fortellingen om deres delte skjebne til uttrykk, uansett, i to monologer mot slutten av Wiggens versjon også, men det spøkelsesmessige nærvær faren har i Sheppards versjon forblir totalt fraværende. Et annet problem med dette er følgende: Mens vi i Wiggens versjon er vitne til et realistisk kjærlighetsdrama er hovedpersonene i Sheppards versjon godt over i fantasiland eller, i mer kliniske termer, psykosen. I denne grensetilstanden oppstår likevel en klarhet og en dybde via faren som medium, som Wiggens oppsetning aldri klarer å skape.

Spøkelset er, som den slovenske filosofen Slavoj Žižek skriver et sted, det konkrete uttrykk for at en vellykket begravelse av den døde ikke har funnet sted: i denne forstand er striden mellom Eddie og May ikke bare en

---

### Det er en desperasjon i originalteksten som vannes ut i Wiggens versjon

---

kamp om deres forhold, og om *det* har gyldighet, men et forsøk på å finne et språk som kan legge en fortid til hvile, eller i det minste skape et rituale som kan forsonne dem med et felles sprukket opphav, og dermed dem selv. Utelatelsen av den gamle mannen blir, av disse grunner, Wiggens største bommert: *Fool for love* blir, i hennes versjon, rett og slett en lettere og flatere forestilling. Konflikten mellom May og Eddie, på den ene siden, og faren, på den andre, på slutten av Sheppards stykke, som jo peker mot et samvær hinsides farens «arv», forsvinner dessverre også. Det er jo i denne scenen stykkets konflikt eksponeres klarest og, kanskje, løses. I Wiggens versjon går paret ut av kulissene i en slags meta-situasjon

og blir stående, sammen, utenfor teatrets illusjon, så å si. Jeg aner her en videreførelse av den overskridelsen av familie-logikken som ligger i den opprinnelige teksten – dvs. hvor det er teatret selv og dets familiære logikk som skal overskrides – men det hele blir for diffust og uartikulert.

### Problematisk rollebesetning

Et annet problem med forestillingen er at hovedrollene innehas av Espen Skjønberg og Kari Simonsen – noe som medfører at May og Eddie er 40 år eldre, eller mer, enn alderen som angis i originalmanuset (hvor Eddie er i slutten av tredveårene og May i begynnelsen av tredveårene). Det kan nok være mange grunner til at valget har falt på dem, men det første som slår en er at Wiggen antagelig har ønsket å utvide stykkets aktualitet. Dette å introdusere en så stor aldersforskjell mellom original og bearbejdet versjon understreker at kjærlighetsmotivet er både sosialt og kulturelt løst fra realismens verden – det er det mytiske Midtvesten vi skal bli kjent med her. Dette kunne kanskje fungert om spillet hadde vært annerledes: slik vi presenteres for parets skjebne er ikke den intense, delvis aggressive, undertonen som er så tydelig i Sheppards opprinnelige tekst særlig tydelig utviklet. Det finnes en desperasjon i originalteksten som vannes ut i Wiggens versjon – noe av grun-

nen til det er nok, rett og slett, Skjønberg og Simonsens alder. Nå hadde ikke *det* trengt å vært noe problem, men da måtte rollene vært skrevet om så de kunne uttrykke en annen desperasjon, en nerve som samsvarer med alderen til skuespillerne. Slik situasjonen er her stanger de mot en manglende oversettelse av rollene til sin egen skuespill-situasjon, de stanger rett og slett mot en annen alder, som de ikke lenger har (eller er). Forskjellen er rent teknisk synlig i scener hvor Eddie i Sheppards tekst slår hjul, mens Skjønbergs versjon bare truer med å gjøre det. Dette kan være en tilsynelatende detalj, men det er en talende detalj fordi vi skjønner Skjønberg ikke er i stand til å slå hjul lenger noe som betyr – også i fiksjonen – at det er snakk om en tom trussel (rettet mot May). Og noe som gjør Eddies «spenst» til en trist affære.

Skjønberg kaver også med teksten – det er ingen tvil om at han, rent teknisk, behersker rollen, men det hele blir ikke troverdig. At han gjentatte ganger glemmer teksten skaper også sprik mellom innlevelse og scenebilde som bidrar til manglende autoritet i rollen. Nå kan selvfølgelig alle skuespillere glemme teksten, men det bør nevnes, fordi det drar i samme retning – innenfor selve tapet av autoritet i fremførelsen. Rent tekstmessig er det brytninger mellom spill og ord; at engelske «man» oversettes med «kis» virker utidsmessig

– ja, «åttitalls» – og jeg har problemer med å skjønne valget. Skal en slags laidback-stil legges til denne perioden? Tenker Wiggen seg at stykket foregår i, la oss si, 1985? Hvorfor, i tilfelle, er ikke lett å begripe. Et annet element som stadig blir mer tydelig gjennom forestillingen er slapstick-elementet; Skjønbergs lett rotete versjon av Eddie drar den ene morsomheten etter den andre på en ganske overfladisk måte, uten den tragiske klangbunnen som den opprinnelige versjonen har.

### Altmans versjon

Jeg har selvfølgelig ikke sett, og hadde muligheten til det siden jeg bare var ti år den gangen, til å se den første oppsetningen av stykket i San Fransisco i 1983. Men Robert Altman laget en versjon av dramaet kort tid etterpå med Sheppard selv i rollen som Eddie og Kim Basinger i rollen som May. *The old man* ble spilt av en lakonisk Harry Dean Stanton. Filmen er strålende og rollene fremføres med en intensitet jeg ikke gjenfinder hos Wiggen. Versjonene er interessante å sammenligne på andre måter også – ikke minst i den autoritet de uklare punktene i Sheppards tekst er vridd inn i tolkninger med autoritet. Her går – uavhengig av familie – kjæresteparet hverandre i møtet på slutten av filmen. Jeg anbefaler filmen, ikke Wiggens versjon av teaterstykket. Se den!

## Friksjonsfattig Brecht

Å sette opp Brecht bør alltid være en gylden mulighet til refleksjon over vår egen samtid. Den muligheten skusles vekk i en friksjonsfattig versjon av *Galileo* på Nationaltheatret.

AV ESPEN RØSBAK

Bertolt Brecht: GALILEO Oversatt av Trond Winje. Bearbejdet av Bibbi Moslet.

Regi: Stein Winge. Scenografi: Tine Schwab. Nationaltheatret, Amfiscenen 12. januar

**R**egissør Stein Winge har satt opp *Galileo* to ganger før. Han kjenner Brechts versjon av historien om den geniale og forfulgte vitenskapsmannen Galileo Galilei (1564–1642) godt. Det viser han denne gang fra starten ved klokkelig å la grunntonen være ett av tekstens viktigste bilder, det klassiske paret fra vitenskapens poetikk og pedagogikkens grunnmotiv: lærer og elev. Galileos elev Andrea (Mattis Herman Nyquist) er en ung gutt ved fortellingene start, voksen i siste scene. Det er han som målbærer optimismen i fortellingen, ikke minst fordi han til slutt smugler manuset til *Discorsi* (*Dialog angående to*

*nye vitenskaper*) ut fra Galileos varetekt hos inkvisisjonen

Det irriterer meg derfor at aller siste scene er kuttet i Wiggens 2010-versjon. I den krysser Andrea Italias grense med det som har blitt kjent som Galileos vitenskapelige testamente, før han, som en lærer, henvender seg til et barn han har truffet på tollstasjonen med de siste ordene i teksten: «wir stehen wirklich erst am Beginn», vi står egentlig bare ved begynnelsen. Slik blir Andrea representanten for framskritt og framtid, og ringen sluttet tilbake til motivet fra den første scenen.

Det kunne vært uttrykk for en umusikalsk forglemmelse at den kjærlige åpningstonen mellom Andrea og Galileo ikke følges opp av en slik passende sluttnote. Imidlertid tror jeg det har å gjøre med at dette valget kommer i konflikt med et annet grunnleggende regi-

valg, vektleggingen av Galileo som biografisk person. Etter hvert blir nemlig stykket først og fremst et historisk karakterstudie, og det avsluttes i den resignerte heltens triste kammer.

### Velkommen til skolebenken

I den generelle publikumshenvendelsen glemmer Winge ikke å holde fast ved pedagogikken. Stykkets kvaliteter i så måte er tvert i mot påfallende.

Historien – som strekker seg fra tidlig på 1600-tallet til hovedpersonens død i 1642 – formidles teskje etter teskje. Det forundret meg ikke at det første jeg overhørte på vei ned fra amfiscenen var et begeistret «jeg lærte kjempemye». Forbausende var heller ikke kommentaren fra den litt mer kritisk anlagte i bunnen av trappa, som bemerket at dette er «barnelærdom», og at hun synes det var «i overkant belærende».

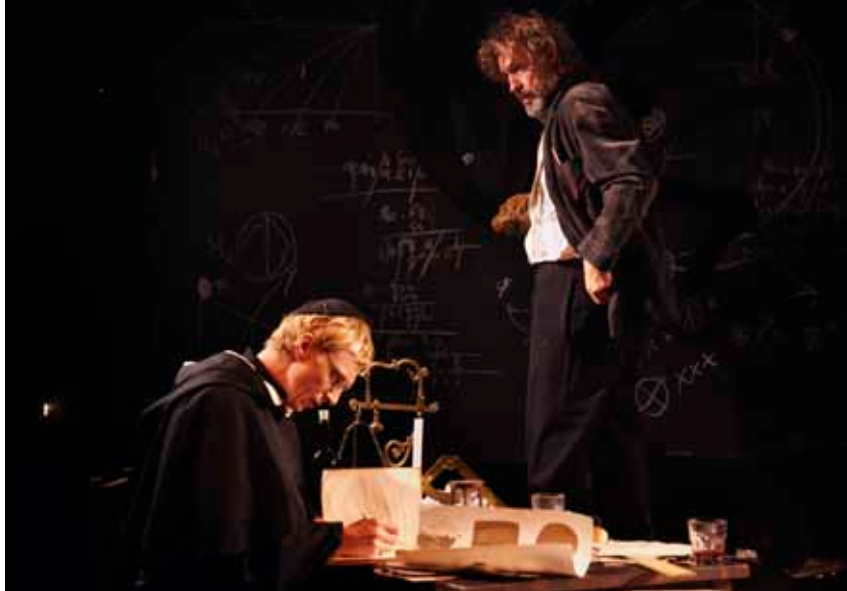
Selv nøler jeg litt med å ta standpunkt for den ene eller andre av stemmene. Jeg frydte meg ofte over et samkjørt ensemble som gir liv til historien om Galileos skjebne. Riktignok er det skolebokversjonen vi får, men til gjengjeld er den langt mer enn et blodfattig resymé for pugghestene. Nei, den er dramaturgisk så velbearbeidet at det minner om TV.

Når det er sagt, kjedet jeg meg også i lange perioder av stykket. Ikke på en forferdelig måte, jeg hadde ikke lyst til å gå, og jeg satt i ro. Jeg kjedet meg på en avslappet, avmålt, TV-aktig måte. Hovedgrunnen må være mangelen på friksjon som følger av det pedagogiske i henvendelsesformen. *Galileo* er regnet som ett av Brechts mest komplekse dramaer. Her er imidlertid mange av dimensjonene som gjør det komplekst elegant bedøvet med en slags uimotståelig Nationaltheater-eliksir. Marxismen er nesten helt undertrykket, sarkasmen relativt dempet og *verfremdung* erstattet av – ja, nettopp – pedagogikk.

### En dæsj psykologi og en klype Wilson

Rollene er svært presist innstudert. Litt for ofte vipper presisjonen over i rutine, selv for en hovedsakelig vel gestaltet Galileo (Bjørn Skagestad). Når det skjer, blir spillet på scenen, om enn ganske umerkelig, forvandlet til en demonstrasjon av seg selv.

Er det mon tro et bevisst regivalg, som følger opp Brechts antipsykologiske teateridealer? Jeg tror ikke det. Det er nemlig et



Sindre Hellestveit og Bjørn Skagestad (Galileo Galilei) i *Galileo*. Regi: Stein Winge, Nationaltheatret 2010. Foto: L-P Lorentz

mer slående overordnet valg å stille opp en tydelig kontrast mellom Galileo og hans indre krets – den nevnte Andrea, datteren Virginia (Stine Mari Fyrilev), hennes elsker Lodovico (Nicolai Cleve Broch), husholdersken fru Sarti (Tone Danielsen) og vennen Sagredo (Nils Ole Oftebro) – som er gitt psykologisk dybde (samt moderne klær) og, på den andre siden, svært stiliserte representanter for geistligheten. Det er et vågalt grep, som burde vært tatt enda mer ut.

Storinkvisitoren er den mest burleske av alle disse stiliserte representantene for en undertrykkende katolisisme. Sverre Anker Ousdals rolletolkning er blant stykkets høydepunkter.

Jeg klarer ikke fri meg fra at det er noe umiskjennelig robert-wilsonsk både ved inkvisitoren og ved de sceniske tablåene hvor munkene og de lærde prestene dominerer. Assosiasjonen er i alle tilfeller ikke grunnløs. Robert Wilson fikk i 2007 overhale Brechts signaturstykket, *Tolvskillingsoperaen*, på forfatterens eget teater, Berliner Ensemble. Amerikanerens formspråk passer Brechts teater godt – og også hans teaterfilosofi. Det skulle ikke forundre meg om denne versjonen av *Tolvskillingsoperaen* er en referanse for Winge og co. Og har de ikke forholdt seg til den, er det desto bedre belegg for at denne type stilisert estetikk kler Brecht.

### Vitenskapens år og sannhetens vilkår

I året 1609 demonstrerte Galileo Galilei for første gang bruken av et teleskop til astronomiske formål. I 2009 feiret vi denne begivenhetens 400-årsdag gjennom et «astronomiens år». Jeg regner med at det også var den utløsende årsaken til at stykket på Nationaltheatret ble

unnfanget. Hadde man tenkt litt lenger fram, ville man sett at spilleperioden kunne komme til å tangere en viktig begivenhet for vitenskapelig virke i dette landet. 2011 har blitt utropt til «vitenskapens år» av minister Tora Aasland som følge av at det er 200 år siden vårt første universitet ble stiftet.

Hadde man tenkt på det, ville teatret sikkert sett at dette ville vært en anledning til å aktualisere *Galileos* budskap. Det overrasker meg i hvor liten grad det er mulig å tolke refleksjoner omkring vitenskapens rolle for samfunnets utvikling inn i oppsetningen. Det forblir en biografisk og historisk basert beretning, som ikke løfter fram det presserende i stoffet. Mest tydelig er dette i prologen og epilogen, som teatret selv har lagt til. Tema for disse – ved siden av en politisk tafatt henvisning til EUs nye satellittnavigasjonssystem «Galileo» – er den katolske kirkens holdning til Galileo i dag. Det er en lite fantasifull og ideologisk ubevisst måte å trekke dramaet inn i vår samtid.

Jeg savner virkelig en innrefleksjon av det stykket handler om: sannhetens vilkår. Det er nok å ta av om man hadde villet gjøre dette viktig. Klimakrisen er bare ett eksempel, men det kan illustrere poenget mitt: Det er stadig bedre vitenskapelig belegg for klimaendringene og for viktigheten av at noe gjøres. Likevel hindrer nasjonale interesser, økonomiske systemer og det demokratiske problem det er vanlig å kalle allmenningens tragedie at sannheten overhodet har vilkår. Hva er den katolske kirkens holdninger i 2009 egentlig mot slike problemstillinger?

Mangelen på ideologisk bevissthet i tolkingen er en forståelig tangent til den pedagogiske og glatte henvendelsesformen. I sum gjør dette stykket til noe langt mindre spennende enn det burde vært.



## Kunsten og livet. Livet og kunsten.

Slående, sårbart og  
selvbiografisk.

AV ELIN LINDBERG

YOUR BROTHER, REMEMBER? Utviklet/  
regissert/framført av: Zachary Oberzan. Med:  
Gator Oberzan (på video). Tekst: Zachary og  
Gator Oberzan. Black Box Teater, 19. januar

Zachary Oberzan har vært med i det New York-baserte Nature Theater of Oklahoma siden starten og har spilt i Norge flere ganger. Han har også arbeidet med The Wooster Group og gjort egne prosjekter innen film, musikk og teater. I 2009 gjestet NatureTheater of Oklahoma Samtidsfestivalen med *Rambo Solo* som i likhet med *Your brother. Remember?* er en soloforestilling med Oberzan.

Det er mange likhetstrekk mellom disse to forestillingene. Actionfilmer brukes i begge som referansemateriale. I *Rambo Solo* er det filmen *First Blood* (1982) med Sylvester Stallone som parafraseres på video av Oberzan. I *Your brother. Remember?* er det *Kickboxer* (1989) med Jean-Claude Van Damme. I begge forestillingene adapteres filmene i en hjemlig atmosfære med det som måtte finnes rundt som scenografi og rekvisitter. På denne måten blir det private en viktig bestanddel av det kunstneriske uttrykket. I *Your brother. Remember?* går Oberzan enda lengre mot det private og selvbiografiske enn i *Rambo Solo*.

### I'll be back

Zachary Oberzan vokste opp på landsbygda

i Maine sammen med bror, søster og skilte foreldre. Zachary og den eldre broren Gator elsket å lage parodier på favorittfilmene sine. Spesielt *Kickboxer* og den vemmelige kultfilmen *Faces of death*. Etter tjue år reiser Oberzan tilbake til barndomshjemmet og får broren med på å gjenskape disse filmene. Det er disse to versjonene Oberzan presenterer i forestillinga, i tillegg til av han av og til spiller med, kommenterer, synger og spiller gitar. Alt er svært usentimentalt og nøkternt utført, uten snev av ironi.

I filmen *Kickboxer* ønsker Kurt Sloane som spilles av Jean-Claude Van Damme å hevne sin bror som er blitt alvorlig skadet av kickboksmeresteren Tong Po. Kurt lærer Muay-Thai-boksing av en gammel kinesisk mester. På et tidspunkt i hardtreninga krever læremesteren at Kurt skal knekke et bambustre med bare skinnleggen. Kurt vegrer seg. Læremesteren sier: «Your brother. Remember?» og Kurt starter umiddelbart den smertefulle knekkingen av treet.

Det er først og fremst gjennom forholdet til de to brødrene at forestillinga utspiller seg. Zachary Oberzan er som vi vet, en svært vellykket skuespiller og kunstner. Broren hans har vært i fengsel flere ganger, er arbeidsløs og har store problemer med dop. Fortellingen er svært presist komponert. Den er humoristisk og de tragiske dimensjonene i den gjør den sår. Å gå inn på et slikt selvbiografisk prosjekt er risikabelt, resultatet kan bli både pinlig og uinteressant. Alt kommer an på hvordan materialet behandles.

### Å se seg selv i forhold til noe og noen

Forestillinga rommer speiling av seg selv og sitt eget liv, sine drømmer og ambisjoner på flere plan og nivå. De unge guttenes lek med kamera, hjemmevideoene, viser til en uskyldig tid, en slags paradisk idyll, en grunnhistorie. Guttene leker at de er voksne helter. De måler seg med filmens ikoniserte figurer, her den

Brødrene Gator og Zachary Oberzan i *Your brother. Remember?* Regi: Zachary Oberzan. Gjestespill Black Box Teater, 2011.

tegneserieaktige Van Damme. Det er humor og lidenskap i leken. For tjue år siden var alle muligheter åpne. Livene til søsknene kunne ta alle veier. Var det tilfeldig at den ene av brødrene ble en suksessrik kunstner og den andre narkoman og kriminell? Kanskje på grunn av at de tjue år gamle videoene er så upretensjøs, og det faktum at alle har en barndom og ungdom, minner de publikum om deres egne liv. Selve tiden blir synlig gjennom den emosjonelle og fysiske slitasjen filmene avslører. En slitasje publikum også er, eller vil bli, merket av.

### Poetikk

Nostalgi er sammensatt av de greske ordene nostos og algos, hjemlengsel og smerte. Emmanuel Kant har hevdet at nostalgien peker mer på et «da» enn et «der». Altså har det mest med en lengsel etter en forgangen tid å gjøre. Og det ligger en nostalgisk dimensjon i forestillinga. En lengsel tilbake til en tid da livet var litt enklere og mulighetene flere.

I et filmnslag vises en snutt av en reportasje fra 1970-tallet. En reporter med rumbabukse med høyt liv, digre solbriller og afrosveis intervjuer mor og datter med sørstatsaksent om den digre alligatoren som har invadert badestedet deres. I en av tekstene som omkranser forestillinga står det at Zacharys bror Gator et oppkalt etter nettopp alligator. Sant, eller ikke, filmsnutten får en symbolsk funksjon i forestillinga når en uniformskledd mann blir dradd ut av båten av alligatoren i det han skal prøve å uskadeliggjøre den. Zachs bror Gator drar både ham og oss som publikum ut i en emosjonell sjø. Det er krevende å høre om overdoser og fengselsopphold, om fysisk forfall og selvdstruksjon. Det gjør sterkt inntrykk å være vitne til at Gator ikke klarer å gjennomføre nyinnspillingen av den siste scenen i Van Damme-filmene, der helten tar en knusende hevn over brorens banemann, fordi han får et alvorlig anfall av abstinens.

Det er kanskje den nøkterne, kunstneriske behandlingen av det private materialet som først og fremst gjør at denne forestillinga føles vesentlig. Men gjennom denne nære forbindelsen mellom liv og kunst presenterer også Zachary Oberzan sin egen poetikk for oss. Han formidler hvordan han jobber, med hva og hvorfor. Alvoret, oppriktigheten og humoren gjør *Your brother. Remember?* til en berørende teateropplevelse.

Geir Kvarme og koret, *The Producers* av Mel Brooks. Regi: Anders Aldgård. Oslo Nye 2011. Foto: Dag Jessem



## Nådeløst morsomt på Oslo Nye

Man trenger ikke tenke på hva som er forestillingens hvorfor.

Det forstår man med en gang teppet går opp. Alt stemmer.

AV MAJA LØVLAND

Mel Brooks: THE PRODUCERS. DET VÅRES FOR HITLER En Mel Brooks-musikal. Manus: Mel Brooks og Thomas Meehan. Regi: Anders Aldgård. Scenografi: Erik Fredriksson/Marcus Englesson. Koreografi: Jonas Digerud. Musikalsk ansvarlig: Trond Lindheim. Oslo Nye, dato

**H**va er det som gjør det så bra? Det er klassehåndverk på alle nivåer. Teksten er gjennomført slem og nådeløs, og karakterene har den laveste moral og høyeste selvførelse — befriende! Showbiz-bransjen i seg blir karikert på det groveste. Kommunikasjonen foregår på to nivåer, den store historien som spenner opp handlingen, dramaturgien og scenografien, den fungerer for så vidt helt fint. Men så har du den lille historien som er så deilig teatral, og har så fine

små detaljer, små hindringer og motsetninger, som kommenterer hovedhistorien på en frekk, intelligent og modig måte. Bruken av klisje og tabu er brutal, uten noen fingre imellom. Alt stemmer, selv gløden i lyset, streken i skyskrapersilhuetten over Broadway. Fantastisk gjennomførte musikkarrangement. Energien er på topp i ensemblet, de strutter. De heite gamle damene i rosa... Ja, jeg gir meg der.

### Fantastisk Mel Brooks-følelse

Jeg husker godt følelsen av å gå intetanende inn på en Mel Brooks-film på 1980-tallet og oppdagelsen av hans helsprø verdensbilde. Typisk jødisk, skjønte jeg senere, men samtidig helt spesielt Mel Brooks crazy-jødiske stil. Nådeløs og konsekvent i sin fleiping med ALT. Følelsen av å gispe etter latteren da situasjonen blir dratt lenger ut enn jeg trodde var mulig, men med en sånn letthet. Den følelsen hadde jeg ingen tro på kunne oppstå igjen, på Oslo Nye i 2011, men heldigvis tok jeg feil. Det var så gøy, jeg satt og gispet etter latteren. De turde, de klarte det, de tok den helt ut og overgikk mine forventninger.

Mel Brooks er en av disse innfødte showbiz-menneskene som fikk sin komikerutdanning oppe i the Catskill Mountains, et jødisk feriested hvor «alle» new yorkere dro, også kalt *the Borscht belt* (etter matretten). Her utviklet de den typiske jødiske standupstilen fra den jødiske tummler-tradisjonen (av det yiddiske ordet for bråk eller marrymaking) denne humoren er kjent for å være konfronterende, frekk og hauser opp forskjellene ved jødisk/ikke-jødisk snarere enn å glatte over. Komikere på 1930- og 40-tallet debuterte der oppe, som Jerry Lewis, Henny Youngman, Sid Caesar,

Alan King, Don Rickles, vår mann og mange flere. De underholdt ved middagen, ved bassenget, ved kortspillene osv., overalt hvor det var gjester. Denne stilen ble senere videreutviklet av andre jødiske komikere som Lenny Bruce, Dick Gregory og Mort Sahl. Og senere av Woody Allen, Lily Tomlin, Richard Prior og Jerry Seinfeld. Den jødiske standuptradisjonen er som kjent omfattende. Det er vel heller et spørsmål om hvem som ikke var jødiske enn hvem som var. Produsenter, bakmenn, kritikere og musikanter, 90 pst. av amerikansk comedy var jødiske. Andelen er fremdeles stor i dag.

### Nazifisere, homofisere, satirisere

Det er noen scener i forestillingen som er helt fantastiske. De to skurke-produsentene skal sette opp verdens dårligste musikal, slik at de kan stikke av med mest mulig av investorenes penger. De faller for *Det våres for Hitler* skrevet av en surrealistisk karakter i Ivar Nørves skikkelse. Møtet med denne spinneville nazifreaken med duer på taket, i lederhosen, syngende på gamle gla-nazi sanger er herlig. En annen ubetalelig scene er da produsentene må overtale bransjens dårligste regissør til å sette opp stykket. Han er kjent for å homofisere alt han kommer over, og det er jo den kontrasten nazi/homo som gjør at dette også blir latterlig satirisk. Geir Kvarme og Bartek Kaminski er det morsomste skrulle-laget du har sett på svært,

---

**Mel Brooks visste hva han gjorde da han valgte at det skulle våres for akkurat Hitler.**

---

svært lenge. Kaminskis entréer og sortier er grunn nok alene til å se forestillingen en gang til.

Auditions scenen til Hitlerrollen – hysterisk. Ullas entré på produsentkontoret – innertier. Og så til scenen hvor naziflaggene vaier og alle heiler Hitler. Det er ganske sterkt i dagens samfunn, man setter latteren i feil rør. Men hvor sterkt var det ikke på Broadway med den store andelen av jødiske investorer og publikum. Mel Brooks visste hva han gjorde da han valgte at det skulle våres for akkurat Hitler. Han ville

gi dem det verste. Det skulle svi, men med kontrasten mellom en stram Hitler i silhuett og overgangen til homofisering av ham, kunne de få le ut en befriende hevn. Det gjorde vi også på Oslo Nye. Hvis noe ikke var helt topp så var det muligens noen litt rustne vokaler. Men det gjorde jo absolutt ingenting, det passet heller bedre enn at to moralsk forfalne produsenter skulle ha oppvist himmelske toner. Broadway er også Broadway, selvfølgelig blir det happy ending. Det er også en klisje som tas helt ut. Men gjort på denne måten, så forstår man hvorfor klisjeene oppsto. Musikaler er til for å inspirere. Denne musikalen satiriserer også selve Broadway-begrepet.

### Resirkulert teater

Anders Hatlo har etter hvert blitt Oslo Nye Teaters grand old man, det selvsagte sentrum i ensemblet. Han har en naturlig autoritet, med en bakside av raus slemhet. Dette er en av hans beste roller. Jan Martin Johansen er helt på linje med Hatlo. Men det er homsene som stikker av med mest latter. Geir Kvarme og Bartek Kaminskis roller har et eget kretsløp av luner, melodrama og følelsesrush som får det til å boble i meg. Og Hilde Louise Asbjørnsen med sitt herlige babyface og prudlende babyspråk, hun oppfyller klisjeen om at menn er menn og women are children i showbiz. Hun er vanvittig perfekt i rollen. Med det lille ekstra som løfter og støtter. Hun har dette store spennet som gjør de beste artistene, hun er like bra på det komiske som på det seriøse.

I Ivar Tindbergs eminente oversettelse og med den kompetente besetningen, har det blitt helt eget i Oslo. Men regi, scenografi og kostymer er gjort av de samme svenskene som har satt opp dette i Stockholm, Gøteborg og Malmö. Regissør Anders Aldgård fra Stage Magic AB er spesialist på underholdningsteater og er prisgrossist i sin genre. Til og med dekken er direkte lånt fra den svenske oppsetningen. Det har nok kostet teateret dyrt. Men det blir litt som de gjør det på Broadway, turnerer rundt i landet først, før de lander med et stort gjennomprøvet show i det tett befolkede teaterdistriktet. Men med et sånt resultat – fortsett å resirkulere, så skal jeg fortsette å pante.

Lasse Kolsrud og Heidi Gjermundson Broch i *Next to Normal*, regi: Svein Sturla Hungnes. Det Norske Teatret 2010. Foto: Fredrik Arff



## Nesten fantastisk

*Next to Normal* tar med hell opp alvorlige temaer men det er først når form og innhold kommer i et spenningsforhold stykket virkelig løfter seg.

AV KJETIL RØED

Tom Kitt/Brian Yorkey: NEXT TO NORMAL  
Oversettelse: Odd. W. Surén. Regi: Svein Sturla Hungnes. Regi/koreografisk ass.: Marianne Skovli Aamodt. Scenografi: Even Børsum. Kostyme: Unni Walstad. Lys: Ola Bråten. Dramaturg: Ola E. Bø. Musikalsk ansvar: Atle Halstensen. Kapellmester: Svann Erik Kristoffersen. Det Norske Teatret, 31. desember 2010

**M**usikalsjangeren består som regel, så vidt meg bekjent, av lette underholdningsstykker – som *Mamma*

*Mia!*, som har gått som en farsott verden rundt de siste to årene, eller, for å ta et annet eksempel, det liksom-geriatrike syngespillet *Evig ung*. Jeg er sikkert humørløs som har problemer med disse forestillingene, men for meg er de lettfordøyde sviker som har lite annet å bidra med enn eskapisme og hul moro. Greit nok, for så vidt, men det er ikke derfor jeg går på teater: denslags kan jeg få servert hjemme i TV-stolen helt gratis. Det finnes naturligvis unntak, forsøk på å vri sjangeren inn i det interessante eller det uventede, men i norsk sammenheng er det dessverre et stykke mellom interessante *takes* på sjangeren: derfor er det gledelig å se *Next to Normal*. Her finnes en tematisk dristighet samt en vilje til å føre sammen *mainstream*-musikalens vanligvis lystige, relativt tomme, form med alvorstunge temaer og traumatiske anliggender. Stykket er langt fra perfekt, men brytningen mellom formens tilsynelatende munterhet og de alvorlige temaene skaper en spennende situasjon.

### Familiedrama

Stykket dreier seg rundt en liten familie: far Dan, mor Diana og datteren Natalie. I tillegg finnes sønnen Gabe – men han døde da Dan og Diana var unge, før Natalie ble født. Likevel er han høyst tilstedeværende: det er riktignok bare Diana og publikum som kan se

ham, men hans sang og utstråling er preget av overskudd, ja, nærmest triumf. Gabe er en emosjonell zombie som kommer tilbake fra det hinsidige for å finne næring i de levendes rike. Det er altså denne gutten, og minnet om hans død, som forfølger og tærer på familiens ve og vel. Spesielt på moren, Diana, som lider av bipolare personlighetsforstyrrelser, angst og (kan det se ut til) perioder med psykose. Dianas ubalanse bringer også resten av familien ut av vater – mannen støtter henne, men sliter med å holde familien samlet, og Natalie, på sin side har problemer med pillemisbruk og intimitetsangst (i forhold til sin utrettelige beiler, Henry).

Vi stifter bekjentskap med hele to leger – den første relativt konvensjonell og, etter både norske og amerikanske standarder, i overkant ivrig etter å levere fra seg psykofarmaka. Den andre legen viser seg å være mer eksperimentell og Diana ender, i hans hender, opp med å utsettes for elektrosjokk, noe som fører til hukommelsestap. Som resultat av dette forsvinner Gabe for en periode ut av bildet, men han dukker snart opp igjen – og familien må atter en gang strides med fortidens demoner. Det hele rundes av åpent, men i forsoningens tegn, når datteren, Natalie, bedyrer at hun aksepterer ting som de er og at hun er villig til å slå seg til ro med noe som er «nesten normal.»

### Familiespøkelse

Av skuespillerne vil jeg spesielt fremheve Frank Kjosås i hans rolle som den døde sønnen, Gabe. I tidsrommet stykket finner sted har sønnen vært død i nesten 18 år og det er, som nevnt, guttens død som er opphav til familiens problemer og morens psykiske lidelser. Å velge å faktisk la sønnen være til stede som spøkelse, fullt ut synlig for oss, men innenfor fiksjonens rammer bare synlig for moren, er, vil jeg si, en liten genistrek. Gabe har et såpass intenst nærvær at han truer med å overta hele scenebildet og Kjosås briljerer virkelig med sin vokal her. Vi vet jo fra før at han er en karismatisk skuespiller, ikke minst i sin Joker-rolle i fjorårets *Jesus Christ Superstar*, men i denne rollen har han en ekstra *bounce*, på grensen av kåtskap. Viril, infernalsk og insisterende er han når han synger: «Eg er meir enn minnet ditt/ ei gåte for deg kva eg kunne blitt/ eg ter meg/ du ser meg. [...] Eg har liv/ eg er full av liv/ eg lever av redsla som riv i deg.»

### Bipolar musikal

Foruten hjemsekelsen, og dens gjentatte innbrudd i fortellingen og skikkelsesens mentale rom, ligger det en egen sjangermessig schizofreni i *Next to Normal* – som kanskje finnes i musikalformens selv, det skal jeg la stå ubesvart – men denne dobbeltheten kommer i hvert fall til uttrykk som en vaklingen mellom «seriøst» teater og operaformens geberdende og stiliserte typedramaer. Til tross for denne dobbeltheten tror jeg vi er tjent med å tenke på *Next to Normal* som nærmere operaformens stiliserte karakterer, snarere enn teaterets sammensatte persongallerier og litterært baserte, fortellende, forløp. Skikkelsene er, kunne man si, typifiserte: den unge rastløse jenta og den naive beileren, den syke hustruen og den selvoppofrende mannen, den oppfinnsomme legen mot den kjedelige institusjonslegen og – til sist – familiens sorte får, den døde gutten, familiespøkelset.

Slik jeg opplever *Next to Normal* er heller ikke poenget at den gir noe eksakt bilde av mental lidelse, men hvordan temaet forplanter seg til dens form. Det er ikke bare Diana som er bipolar, kunne man si, men selve stykket. *Next to Normal* er «Next to Normal». Rytmen mellom ro og intensitet, mellom dialog og hektisk dans og sang, er i hvert fall høyst rask – og flere ganger er fortellingen så fortettet at det var vanskelig å holde oversikten over hva som faktisk skjer. Som om fortellingens selv – spesielt når sangnumrene blir lagt lagvis oppå hverandre og skuespillerne synger i munnen på hverandre – er bitt av den dramaturgiske ADHD-basillen. Mot slutten av den oppføringen jeg så – som faktisk var på nyttårsaftnen noen timer før rakettene føk til værs og Norge hadde sin årlige kollektive rus – gikk faktisk også strømmen litt over halvveis i stykket. Rett etter Diana hadde fått sin første runde elektrosjokk tok altså selve teaterets strømkretser kvelden, ironisk nok kunne man si, som om elektrosjokket som det nettopp ble fortalt om faktisk var virkelig og legene hadde dosert vel generøse mengder av medisinen.

### Interessant friksjonsflate

Selv om jeg har sans for å velge mental lidelse, elektrosjokk og tap av barn som materiale for en musikal er det, når alt kommer til alt, ikke dette, som man kanskje skulle tro, som gjør stykket interessant. Det er konflikten mellom former det er snakk om; bruddet mellom det

forventede lystige i sangen og dansenumrene som rives opp av den traumatiske kjernen i familien – den døde gutten – og Dianas mentale berg-og-dalbaner. I denne forstand kunne en sammenligning være Lars von Triers film *Dancer in the Dark*, hvor det dypt tragiske ble presentert, formidlet, gjennom en rekke danse- og sangnummer, men hvor formen stilte ut tristessen på en nesten parodisk måte som økte ubehaget ved hovedpersonens skjebner. Nå går ikke dette familiedramet så langt som Trier, men friksjonen mellom den ritualiserte dansen og energiske sangen synes å insistere på en livskraft og en mer optimistisk orden enn den det kaotiske og brutale materialet for selve fremførelsen i virkeligheten tillater. Sagt på en annen måte: det er ikke det som direkte blir sagt som er det mest spennende i *Next to Normal* *Next to Normal*, men måten det blir sagt på. Og videre hvordan denne måten trevles opp av et varierende, men alltid synlige, misforhold mellom form og innhold. Men, det må sies, der Trier trækker rett ut i den mørkeste tragedien gjennom hovedpersonens endelige død på slutten av filmen, henter *Next to Normal* seg inn i forsoningens tegn på slutten av stykket.

### Sår som ikke gror

Helt til slutt – og her syns jeg optimismen umiddelbart virker litt for banal stykket ellers tatt i betraktning – synger også hele familien, legene og Natalies kjæreste Henry, at «det blir lys» med så enorm kraft at det nesten blir pinlig. Vi skjønner at den rene normalitet, den absolutte stabilitet, ikke lar seg gjennomføre i denne familien. Men også, og det er her forsoningen tross alt inviterer til en viss skuldersonkning, at det som «nesten er normalt» er godt nok og at man, i denne nesten-heten, faktisk kan forsone seg med hverandre, traumat, det potensielle misbruket, og livets utfordringer. *The show must go on*, som det heter, om det nå er livet som sådan eller teaterets behandling av trauma og lidelse det er snakk om.

Men Gabe er *fortsatt*, helt til slutt, med som et sår på familiens kropp som nekter å gro – han er med i forsoningens og lysets øyeblikk – han synger også, så optimismen uthules raskt, den sprekker opp uansett hvor sterk forsoningen måte settes frem. Kanskje spøkelset vinner over lyset likevel?



Ine Jansen, Jan Gunnar Røise, Thorbjørn Harr og Mariann Hole (ryggen til) i *Herr Kolpert*. Komedie 1, Torshovteatret 2010. Foto: Gisel Bjørneby

## Lystmord på Torshov

Sitcom og slapstick i første komilab på Torshovteatret. Pluss en anelse ubehag.

AV ERLEND RØYSET

David Gieselmann: HERR KOLPERT oversatt av Ole Johan Skjølbred. Regi: Sofia Jupither. Scenografi: Monica Nøstvold. Torshovteatret, 25. november

Torshovteatrets nye ledelse, skuespillerne Jan Gunnar Røise, Thorbjørn Harr og Mariann Hole, har erklært at de vil satse på komedie. Første produksjon ut er *Herr Kolpert*, et tysk skuespill fra år 2000, som allerede har gjort det godt internasjonalt. Den runde scenen på Torshov er for anledningen malt hvit. Harr ligger henslengt på en elegant sofa og beundrer Hole, i ferd med å prøve ut diverse snertne kjoler foran speilet. Vi er i det moderne og minimalistisk møblerte hjemmet til jappene Ralf og Sarah: Han er hyperintelligent «kaosforsker» i svart turtleneck, hun er pen og glad i luksus. Men tross sus og dus kjeder de seg, derfor har de drept en Hr. Kolpert. Ved stykkets begynnelse er lystmordet overstått; nå venter de venneparet Edith (Ine Jansen) og Bastian (Røise) over til middag. De skryter av bedriften og spøker om hvor liket er gjemt.

Edith er med på leken, Bastian er skeptisk. Når liket til slutt faller ut av skapet blir Bastian kraklisk og vil gå til politiet. Følgelig må også han drepes. Det samme gjelder pizzabudet (Espen Reboli Bjerke), som ufrivillig har blitt vikla inn.

Torshov-triumviratet hadde på forhånd lansert følgende slagord for sitt åremål: «Komedie med mening, ikke bare tant og fjas». Historisk sett har komedien vært trukket mellom disse polene, mellom kritikk og underholdning, mellom satire og uskyldig tull. Røise, Harr & Hole har bedyra at de stadig vil underholde, men jeg forstår det slik at de vil innføre litt mer av tragediens alvor.

### Svart komedie

Det er da heller ikke vanskelig å få øye på det mørke i *Herr Kolpert*. Tradisjonelt har komedien fungert som en sosial mediasjon, for eksempel kan en undertrykt ironisere rundt sin ulykke og det bestående og vinne sympati for sin sak. Men den uheldige i David Gieselmanns stykke, den anonyme Hr. Kolpert, er stein død, uten håp om en bedre verden. Han gestaltes av Flavio Pighin, som krediteres som «Rekvisitør med mer» i programmet. I tråd med antydninger i originalteksten inviterer karakter- og miljøtegningen på scenen publikum til å tolke mordene i forlengelsen av en moderne, dekadent forbrukskultur som dyrker narsissisme og fremmedgjør medmennesker. I *Herr Kolpert* tipper blaserthet og bornerthet over i kynisk og hensynsløs nihilisme.

For publikum er leken mer uskyldig – handlingen på scenen er jo fiksjon. Dermed står vi friere til å le når Edith, som for alvor er blitt med på leken, skjærer over strupen på pizzabudet og får en solid stråle teaterblod i ansiktet.

(Ifølge manus blir hun «nedspylt i blod» – også her følger regissør Jupither dramatikerens linje tett.) Det skal dras ganske mye lenger før vi slutter å le av slikt, vi er så herda av Hollywood (og CNN og youtube). Det samme gjelder Ralf og Sarah, som på begynnelsen av stykket diskuterer en drapsscene i en film: Voldens realisme berører dem tilsynelatende ingenting, istedenfor er de opphengt i en ulogisk detalj ved plotet. Lenge i *Herr Kolpert* er mord bare noen det prates og spøkes om. Men selv når den maltrakterte hovedpersonen omsider åpenbares – svært realistisk sminket! – og sleses over scenen, slik de i antikkens tragedier fremviste de døde for publikum på en rullende plattform, er gysene langt unna.

Jeg tror ikke dette er ment som en for dømmelse av publikums avslappede forbruk av representasjoner av vold og grusomheter. Istedenfor gjør iscenesetterne som Tarantino: dyrker og stiliserer volden. Dermed får vi klassisk svart komedie: Vi ler og nyter det, men aner et urovekkende slektskap mellom lystmordene og vår egen kynisme.

### Upretensjøs farse

Dante delte komedien i tre: helvete, skjærsild og paradiset. Et eksempel på en *infernalsk* komedie kan være Bret Easton Elliss' bekvarte roman *American Psycho* (1991), en åpenbar foreløper for *Herr Kolpert*. Hos Gieselmann er tonen noe mer håpefull enn hos Ellis, og på scenen på Torshov er dette forsterka slik at det blir en *purgatorial* komedie: en terapeutisk opplevelse, en oppfordring til vennlighet. Skuespillet fremstår nemlig som en lettbeint og upretensjøs farse, med morsomme forviklinger, streit situasjonskomikk, karikerte personer og høy

gjenkjennelesfaktor. Røise er et hårsært brushode, en tidsmessig moralist som driver kona over til «fienden». Han står bak de fleste konfliktene, og får mest latter. Harr er hans kontrast, den prototypiske postmodernisten, tilbøyelig til å fantasere om det perfekte mord, og kanskje, kunne man tenke seg, kalle 9/11 for kunst. Med sin stakkato diksjon fremstår han som enerverende cool, men det er vel også poenget. Vi kjenner oss igjen i personene, men ikke mer enn at vi trygt kan le av dem uten å gå under selv.

Jeg vet ikke om det er fordi skuespillerne har kjent hverandre lenge og er på bølgelengde, men i alle fall: timingen sitter perfekt. Tempo i replikkvekslingen er høy, med innlagte pauser som forlenger og forsterker komiske øyeblikk (typisk for tv-serien *Family Guy*, for de som kjenner til den). Vi blir også servert skliing på badegulv av beste merke, et basketak å la Buster Keaton, og en kaotisk pizzabestilling – Aftenpostens kritiker Mona Levin påpekte at dette minner om Leif Juster og Kari Diesens pølsebestilling. Når Røise snubler over dørstokken til badet er det like forutsigbart som i *Grevinnen og hovmesteren*. Triksene er kjente og billige, men de funker.

I manus slutter det hele med at de fortapte, Ralf, Sarah og Edith, sitter nakne og gråter på en kiste med tre ekspederte lik oppi. Det kommer litt plutselig, og bryter med en ellers fruktbar ambivalens. På Torshovteatret har man valgt å kutte denne tristessen; skuespillerne beholder heller klærne på, og avslutter med en skål. «Nå var det godt med en øl,» sier Harr fornøyd. Hvem, bortsett fra alkoholikere og studenter, sier slikt? Jo, folk som har gjort en jobb, som har prestert. Det har da også komediantene gjort. Men tragedien sitter igjen som en ettersmak i ølen. Den fine balansegangen mellom underholdning og ubehag blir forestillingens styrke.

Torshovgjengen har erklært de vil bruke de neste årene til å utforske og eksperimentere med komediesjangeren. *Herr Kolpert* er godt gjennomført, og stadig relevant, men ikke spesielt nyskapende, hverken i form eller innhold. Mer eksperimentering neste gang?

Jan Gunnar Røise som Joakim fra Horten i *Endelig skjer det noe*. Komilab 2, regi: Thomas Seeberg Torjussen. Torshovteatret 2011. Foto: Gisle Bjørneby



## Eksistensielt komiekspériment

– Et friår... hva er det for noe? En norsk oppfinnelse? spør verdens mest ettersøkte terrorist den norske voksenbabyen. Fri fra hva? Livet?

AV MAJA LØVLAND

Thomas Seeberg Torjussen: ENDELIG SKJER DET NOE – KOMILAB 2 Regi: Thomas Seeberg Torjussen. Scenografi og kostymer: Tuva Hølmebakk og Camilla Lindbråten. Lys og lyd: Ryan Bourne og Balz Baumgartner. Torshovteatret, 3. februar

**T**eaterdebutant Thomas Seeberg Torjussen har skrevet et originalt og morsomt manus til sin egen oppsetning. Han er ikke redd for å gå nedover i eksistensvilkårene for å finne det han leter etter. Det har vi sett i hans filmarbeider også. På teaterscenen viderefører han sitt skråe, rare, svarte univers

på randen av sivilisasjon. Dette er eksistensialisme, parert og korrigeret av humor som et helt nødvendig virkemiddel. Dette er alvorlig bruk av humor, vel verdig en komilab. Med Komilab nr 2 har Torshovgjengen tatt et modig skritt ut i sin komiske eksperimenterting med samtiden. I Komilab nr 1 utforsket de bl.a. kjedsomheten, med nr 2 tar de utgangspunkt i nok en absurd situasjon: Kan en farlig gisselsituasjon bli morsom uten at den mister troverdigheten? Ja, de klarer det ved å ikke få oss til å føle medlidenhet med noen av karakterene. De skaper en slags avstand og intellektualisering av situasjonen. De legger frem sine funn uten krav om empati. Da kan vi le av stoffet, ikke gråte.

### Ytre styrt

*Endelig skjer det noe* er et kammerdrama for vår tid, det er en slags moderne dannelsesreise for en generasjon som dyrker frihet men føler tomhet, og hvor friheten ofte blir brukt til å hekte seg av virkeligheten. Jan Gunnar Røise spiller Joakim fra Horten, en representant for the mood of Norway, som ikke kan holde ut den norske tilværelsens letthet. Han klarer ikke ta egne eksistensielle valg. Men når omstendighetene likevel styrer ham inn i definerte situasjoner, som kjærlighetsforhold eller utdanning, så tenker han at han ikke vil-det-nok og går videre. Han elsker ikke noen slik han tror det skal elskes, han dobbeltsjekker alltid med selvkritikken og konstaterer feilgrep på feilgrep. Han blir aldri sikker på noe. Han har kvittet seg med alt som smaker av ansvar, for-

pliktelser og nære relasjoner. Han reiser for å reise, har tatt et friår og reiser i farlige strøk og håper at det skal skje noe ordentlig. Han styrer mot kidnappingen. Han har hektet av følelsene sine. Han har ingen funksjon.

Da han ankommer bunkersen finner han et berømt gissel der fra før – Zack Johnson (Torbjørn Harr). Ingen av dem ser alvorlig på situasjonen. De spiller redde mot terroristene, men er mest opptatt av publisitet, treff på You Tube og lønnsomme PR-stunt de kan hente ut av situasjonen. De er begge veldig høye på hva de har oppnådd, nemlig å bli tatt av akkurat de kidnapperne med mest mediatekke. De er så høye at de bare er dramaturgisk nødt til å bli lagt i bakken og det blir de, uten at jeg skal avsløre handlingen videre. Zack fremstår etter hvert som Joakims indre kritiker og setter i gang diskusjoner ved alt Joakim tenker. Joakim tvinges helt ned i seg selv, han må innse at han er en idiot som ingen er glad i. Ikke engang publikum er glad i Joakim (eller barten hans). Derfra starter oppbyggingen av nye Joakim. Nede i den mørke bunkersen blir han presset til å ta stilling til sitt liv og sine verdier. Livs- (les: medie-) strategien hans og verdiene passer ikke sammen. En grunntone i forestillingen er denne ambivalensen i ham. Han er i et følelsesmessig kaos og terroristene hjelper ham med å rydde. Men det er ikke lett å endre perspektiv. Han ser alt utenifra. Han starter med en demon i hodet, men går ut med tre.

### Analytisk metode

Gisselsituasjonen er en velegnet forenklet måte å analysere samtiden på. Den er en form for polarisering hvor man kan stille opp motsetningene og urettferdighetene systematisk og se dem med utenfrablikket til 'den andre'. Men temaer er Vesten, oss – ikke dem. Mediebruken i stykket gir signaler om at vi skal se det hele litt på avstand. Terroristen (Kai Remlov) går inn for å forstå det vestlige. Han peker på en del absurde trekk ved vår politikk, tro og livsstil, som -- et friår... hva er det? En norsk oppfinnelse, et ord skapt av verdens rikeste land, hvor folk kan bli medievitere, få avisen levert på døren og har gratis fastlege? Terroristen blir ikke sint, han undrer seg bare. Det er som en debatt, en debatt med pistolen mot hodet, hvor synspunktene tvinges frem. Det er svært mange morsomme vendinger i manus. Ingenting er som det ser ut til. Verdens mest ettersøkte terrorist blir som en farsfigur for vår representant. Remlov spiller en reflektert, lyttende, empatisk, dannet elsker av vestens kultur (representert ved ABBA og byen Cannes) Han er et motvillig symbol for saka, som han hele tiden glemmer hva er.

Joakims simulerte pressekonferanser er også et smart dramaturgisk grep og bygger ytterligere opp under intellektualiseringen av stoffet. Det filosofiske spørsmålet – hva er egentlig livet: Erfaringen eller gjenfortellingen/tolkningen av den? Spørsmålet er aktu-

elt. En opplevelse er ingenting hvis man ikke utnytter den, i vår tid innebærer det kommersialisering og masseproduksjon. Samtidig kan dette grepet hekte av publikum hvis det ikke blir morsomt nok. Humoren er livsnødvendig i det stillestående rommet. De tar en regimessig sjanse, og innimellom blir det litt langt. Men de har jo også Røise.

Jan Gunnar Røise bringer det komiske inn i labben. Han er tidligere skamrost for sitt komiske talent, sin energi, sin eminente timing og levering av punch. Her kommer også hans dramatiske talent til sin rett. Han har skapt en type som er tydelig, men subtil. Naiv, men også farlig. Han beveger seg lett mellom de kaotiske karaktertrekkene. Bare måten han uttaler 'backpacker' på, viser at han ikke tror på det selv engang, som han ikke tror på noe ved seg selv. Dyktig spilt. Kai Remlov er også fremragende, han er morsom, presis og så utrolig avslappet i alt han gjør. Harr og Hole har ikke like mye å spille på. Harr som gissel/konfronterende demon er helt på plass, mens det virker som om Hole kompenserer for manglende autoritet ved å skrike seg opp litt for mye. De fanatiske er sjelden morsomme. Hennes idealist blir aldri særlig nyansert, noe jeg tror var meningen at han skulle bli til slutt. Men i labben må det være lov å ta noen sjanser, det er prisverdig at de tar humoren på såpass blodig alvor. Det skjedde absolutt noe.

## Varm dystopi

Science fiction som visuelt presist figurteater.

AV ELIN LINDBERG

Wakka Wakka: BABY UNIVERSE – A PUPPET ODYSSEY Regi, konsept og manus: Kirjan Waage og Gwendolyn Warnock. Dukker: Kirjan Waage. Kostyme- og maskedesign: Gwendolyn Warnock. Scenografi: Wakka Wakka og Joy Wang. Med: Melissa Creighton, Andy Manjuck, Peter Russo, Kirjan Waage og Gwendolyn Warnock. Bærum kulturhus 20.januar

The thing's hollow – it goes on forever – and – oh my God – it's full of stars!» utbryter dr. David Bowman i det han kjører inn i et digert svart rektangel med det lille romskipet sitt i filmen *2001 – A Space Odyssey* (1968). Denne filmen av Stanley Kubrick med manus av Arthur C. Clarke, har på en måte vært en slags stjernefabrikk. Utallige filmer, bøker og teaterforestillinger har referanser til denne filmen. Den har nærmest status som en grunnmyte i science fiction-universet. I Wakka Wakkas produksjon *Baby Universe – a puppet odyssey* er det svarte rektangelet personifisert som en merkelig, men ganske søt baby. I boken til Arthur C. Clarke spiller også «The Star Child» en større rolle som en slags verdenshersker.

### Apokalyptisk

Wakka Wakka er et figurteaterkompani med

base i New York og Oslo. Forestillingen *Baby Universe* har kompaniet utviklet under et studieopphold på Princeton University og på selveste The Watermill Center – som er Robert Wilsons laboratorium utenfor New York – og på Figurteatret i Stamsund. Med denne forestillinga skaper de klassisk science fiction og en ny fortelling basert på våre felles popukulturelle mytologier. Forestillinga er også i slekt med cyberpunk. Dette er en undersjanger av science fiction som oppsto i USA på 1980-tallet. Den la vekt på sammensmelting av biologi og teknologi, virtual reality og computernetter. Cyberpunk dreier seg om «high tech og low life». Settingene er vanligvis post-industrielle dystopier der bruken av teknologi ofte har tatt en uventet vending.

Forestillinga starter med at apokalyptiseringen melder at vi er i de siste dager. Sola er



blitt en rød kjempe og er i ferd med å dø. Menneskene har søkt tilflukt i skyskraperaktige bunkerser og deres eneste mulighet er å finne en ny beboelig planet. For å finne en slik planet forsøker de å dyrke fram et nytt univers — et Baby Universe. Slik skapes altså den sjarmerende, rare figuren som får navnet 7001. Den oppstår gjennom et Big Bang — et sterkt lys som blander publikum. Den er først et kravlende kakerlakkignede vesen før den etter hvert vokser til astronomiske proporsjoner. Det er en slags urmor som står for frembringelsen av babyen, med assistanse fra en hierarkisk oppbygd gjeng med vitenskapsfolk. «Jeg er ikke alene, jeg har en mor som kan synge til meg», sier babyen. «Redd oss», sier mor.

### The one

I mange, kanskje de fleste, science fiction-fortellinger er hovedpersonen en helt som skal redde verden fra sin undergang. En alle setter sin lit til. En frelser, en Messias. I *Matrix*-filmene heter han «The One». Karakteren er ofte en ubesudlet, ung fyr. Det er han også hos Wakka Wakka. Her er han barnet som er født for å redde verden, dette er også et velkjent motiv ellers i verdenslitteraturen, for eksempel både i Bibelen og hos Ibsen. Det er jo en stund til at sola blir en rød dverg, ca. fem millioner millioner år, men forskere som den populære Stephen Hawking er allerede begynt å melde at vi er nødt til å finne en annen beboelig planet for å redde menneskeheten. Vi må altså sette vår lit til de kommende generasjoner, til barna, mener han.

Den ene, den utvalgte, er også i denne fortellingen beredt til å dø, til å ofre seg selv, for å frelse verden.

### Visuell poesi

Wakka Wakkas måte å fortelle på er først og fremst visuell. Dukkene, maskene og kostymene er stygg-vakre. Scenografien er forholdsvis enkel, den fungerer fint. Det brukes animasjon og videoprojeksjoner, men det er dukkene som bærer forestillinga. Gjengen med plantene i nabolaget, de som finnes i vårt solsystem, er herlige. Den blå månen er mystisk og skurkaktig og som den framstår i vårt jordiske perspektiv kan den her se ut som om den er både stor og liten. Selveste sola som rød kjempe er demonisk og fantastisk, den har en slående autoritet. Dukkeføernes kostymer er grå, maskene de bærer minner om gassmasker. Kostymene og maskene har referanser til roboter, martial arts og science fiction-filmer som *Star Wars*. De fungerer svært godt. De anonymiserer dukkeføeren slik at dukken kommer i fokus, samtidig som håndverket blir understreket. Det skulpturelle og samtidig skyggeaktige ved kostymer og masker tilfører scenebildet dybde.

Wakka wakka er i vinter ute på turne med Riksteatret, som igjen samarbeider med Universitetet i Oslo. En fordragserie med forskere og studenter skal følge *Baby Universe*-turneen og besøke skoleklasser i videregående skole.

Jeg så forestillinga i Bærum kulturhus' digre sal sammen med en håndfull andre mennesker. Det kan hende at det var det store, tomme rommet som påvirket forestillinga slik at den av og til var en smule rytmisk treig. Den virker ellers svært vespilt og dynamisk. Det er noe svært forfriskende over å få historier basert på våre jordiske mytetradisjoner og tradisjonelle vitenskap presentert på en slik fremragende visuell måte.

## Du, jeg og døden

Ett av livets store spørsmål er hva som skjer etter at det er over. I *Det eviga leendet* er de døde på sin side mest opptatt av meningen med livene de har forlatt.

AV INE THERESE BERG

Pär Lagerkvist: DET EVIGA LEENDET Regi: Fredrik Hannestad. Verk produksjoner. Black Box Teater. 18. november 2010

**D**e døde har marsjert gjennom århundrer for å stille Gud til veggs om hva det er, det å leve. Men Gud er ikke den allmechtige storslagne figuren fra myter og bibelhistorien. Den de møter er en gammel gubbe som sitter og sager ved. Han forteller til hærskaren at han bare har gjort så godt han kan. «Jag har bara menat at ni aldrig skulle behöva nöja er med intet.»

### Skjebnetungt

Dette Guds ord er høydepunktet i Nobelpriseren Pär Lagerkvists roman, og Verk produksjoners forestilling. *Det eviga leendet* ble utgitt i 1920, men har ikke tidligere blitt satt opp som teater. Før vi kommer så langt, introduseres imidlertid publikum for et galleri av figurer fra alle lag av samfunnet, kvinner og menn, fra frelsere til Jean d'Arc, smeden til salgsmannen. Deres skjebner er lykkelige, triste, meningsløse, meningsfylte, absurde eller tragiske. Slik Lagerkvist veksler mellom deres historier med en enkelhet og intensitet i språket, har Verk funnet fram til en fortellerstil som er både tilbakeholden, inderlig og humoristisk. Det kunne ikke kledd den ekspresjonistiske teksten mer presist.

Fredrik Hannestad har regi i denne forestillingen. Sammen med de andre kunstnerne som danner kjernen i Verk, Saila Hyttinen og Anders Mossling (og fra og med 2003 Per Platou), har Hannestad jobbet med en ikke-psykologisk

spillestil i arven etter Brecht, siden de etablerte Verk i Norge for godt over ti år siden. Den psykologiske realismen er idag ikke like dominerende ved norske institusjonsteatre som den var da kompaniet startet opp. Men med skuespillerne Håkon Mathias Vassvik og Solveig Laland Mohn med på laget, viser Verk at de stadig er de fremste eksponentene for en ikke-representerende måte å spille teater. De har en tilstedeværelse som er så sterk at karaktertegnering er overflødig. De ulike skjebnene fra liv som forlengst er forbi trer likevel tydelig fram etter hvert som de fortelles til de andre på scenen og i salen.

### Sårbar i sokkelesten

Det begynner med et langt preludium hvor publikum venter mens det høres dunkel musikk, og man har fått god tid til å betrakte scenograf Signe Beckers dekorerte fjelebodscene. Omsider tasser de fire skuespillerne inn på scenen i sokkelesten. Forøvrig og ellers enten iført «skjelett-drakt-tights» eller «gull-leggings» som begge deler minner om stillongs. De ser rundt seg med beskjemmete – eller er det nysgjerrige? – blikk. De smiler fårete og forsiktig til hverandre og publikum, før de slår blikket ned. Med sin sårbare framtoning skaper de en underfundig og var stemning som de klarer å holde på forestillingen igjennom.

Forestillingen har gjennomgående veldig gode overganger og en fin framdrift, noe Tilo Hahn og Platous stemningsskapende lys og lyd bidrar til. Det lavmælte som preger fortellingssekvensene brytes av absurde, teatrale utbrudd: En av skuespillernes armer rekkes ut fra vingen, hånden formes som en pistol og en av de andre skuespillerne «skytes ned». Skuddene faller plutselig og brutalt, kanskje en påminnelse om at døden er uforutsigbar. Samtidig slår en engel ut vingene på baks scenen, hun har skjelettmaske på, er det dødsengelen, mon tro? Disse bruddene fungerer som «comic reliefs», pusterom av morbid og vakker slapstick, hvor man får le midt i Lagerkvists eksistensialistiske alvor. Vekslingen mellom det voldsomme og det vare skaper en virkningsfull dynamikk. Effekten er at store deler av publikum sitter ytterst på stolen de nesten to timene oppsetningen varer.

### Hvem vil dø alene?

Hva har mennesker til felles? Vi skal alle dø, livet har til syvende og sist en mer eller mindre tragisk utgang. Noen fortellinger i *Det eviga leendet*

utmerker seg naturlig nok mer enn andre, enten fordi de er triste, vakre, eller begge deler. Særlig Håkon Vassviks fortelling som låsesmeden. Han har hele sitt liv isolert og dedikert seg til sitt arbeid, men da han står overfor døden forsøker han desperat å unngå å møte den alene. Mens eksistensialisten Sartre i *For lukkede dører* skrev at helvetet var de andre, er dette ikke noen gjennomgående tone hos Lagerkvist. Snarere er det gjennom relasjonene til de andre det finnes en mulighet til lykke og mening.

Er noen som skapt for å leve og andre for å dø? Hva gir et liv verdi? Et sentralt spørsmål i forestillingen er nettopp hva som kan kalles et meningsfylt liv. Mellom feltherrer, frelsere og mennesker som framholder at de var noe helt spesielt i sine liv, kommer en annen liten perle om dette. Anders Mossling forteller den lille mannens historie. Hele livet har han arbeidet under jorden som vakt på et toalett. Han har betraktet menneskene, men de har aldri sett ham. Likevel har han vært lykkelig og funnet sin livsgjerning i en enkel handling, å rekke et stykke papir til dem som har gjort sitt fornødne. «Varfö skulle han inte være tillfreds? Han fyllde en plats som skulle fyllas, om inte han gjorde det, så måste en annan fylla den. Då kunde han like så gott göra det». Slik tenker denne mannen. Han kaller seg et ubetydelig menneske, men om ikke alt kan nå opp til de store høyder, har alt sin betydning. Vissheten om dette har gjort at han har levd med en «stilla glädje».

Denne dypt humanistiske påminnelsen om menneskets absolutte verdi er typisk for Pär Lagerkvist, samtidig som bibelske motiv er gjennomgående i hans forfatterskap. En av inspirasjonskildene hans skal ha vært middelalderens dramatiske diktning. I *Det eviga leendet* er nettopp middelalderens moraliteter en sentral referanse. De var oppdragende og underholdende dramatiske tekster hvor det gikk godt for den gode og dårlig for den onde, basert på kristen etikk og tro. Hos forfatteren som vokste opp i et svært religiøst hjem, men som siden kalte seg selv en «religiøs ateist», er ikke dette nødvendigvis like selvfølgelig.

### På fjeleboden

Moralitetene ble spilt på fjelebodscener. Scenograf Signe Becker, som har jobbet med Verk over flere produksjoner, plasserer som nevnt en scene midt i og foran i Black Box Teaters store scene. Den består nettopp av plank, og, fra en litt senere tidsepoke, røde ve-



lurgardiner, vinger og fall-lem. Becker har også tidligere utstyrt rommene sine med elementer av varieté og kitsch, en stil som er representativ for flere av scenografene i hennes generasjon, men her har hun tatt referansen helt ut ved å bygge et fysisk teater innenfor scenerommet. Kanskje representerer blackbox'en uendeligheten, mens fjeleboden representerer «verden som scene». Ekspresjonistiske stykker i historiebøkene ser ut til å ha blitt spilt i ganske monumental minimalistisk scenografi hvor skuespillerne eventuelt kunne bevege seg på ulike nivåer. Beckers visuelle univers kan derimot kanskje beskrives som anti-monumental og maksimalistisk. Også dette kler det episke innholdet som strekker seg gjennom menneskehetens historie. Det er noe med det litt møllspiste uttrykket som passer den resignerte tonen som går igjen i teksten, og som kompaniet får så godt fram.

Menneskene har selv ansvaret for sine liv. Det kommer kanskje aller tydeligst til syne i spillsekvensen hvor Saila Hyttinen forhører Håkon Vassvik, som ligger som om han er skutt, med spørsmål fra Max Frisch' *Questionnaire*, mens han vrir seg i smerte på gulvet. De er paradoksale spørsmål å måtte svare på, særlig om man ligger og holder på å dø: «Er du virkelig interessert i bevaringen av menneskeheten når du og dine etterkommere en gang ikke lenger er i live?», «Kunne du ønske deg perfekt hukommelse?», eller «Lar du deg overbevise av din egen selvkritikk?».

De døde finner riktignok fram til Gud, men for Lagerkvist er det ikke i religionen man finner mening. På samme måte pretenderer heller ikke forestillingen å gi noen svar. Men med sitt særegne teaterspråk spiller Verk sin versjon av *Det eviga leendet* som om dette var den eneste mulige måten teksten kan spilles. I prosessen skaper de teaterøyeblikk hvor det kjennes som tiden står stille. Hva mer kan et menneske ønske seg?



Guantanamo, regi: Cliff Moustache 2010.

## Vold som underholdning?

Denne svært politisk korrekte oppsetningen om Guantánamo bay feiler som teater, men setter i gang tanker om forholdet mellom underholdning og brutalitet.

AV KJETIL RØED

GUANTANAMO – WHAT NOW?

Regi: Cliff A. Moustache. Manus/  
Komponist/multimedia: David Chocron.  
Koreograf: Bright Wamwanduka. Lys: Nils  
Haagenrud. Kostymer og scenograf: Karen  
Schönemann. Dramaturg: Bibi Moslie.  
Den Norske Opera & Ballett, Scene 2, 16.  
desember 2010

**G**uantanamo – What Now? er basert på sanne vitnesbyrd fra fanger som har sluppet ut av fengselet – noen av dem med samme kilder som Michael Winterbottom i hans fiksjonalisering av fangenes opplevelser i filmen *The Road to Guantánamo* (2006). Men regissør Cliff Moustache og komponist David Chocron er grundigere enn som så: Forestillingen støtter seg først og fremst mot intervjuer de selv har foretatt med fanger og fangevoktere fra Guantánamo. Denne type journalistisk forarbeid er ikke vanlig og gir litt til forestillingen. Vi opplyses også underveis

om hvor mange som har befunnet seg i leiren, hvor mange som er ute, og hvor mange som fortsatt befinner seg der. I bakgrunnen spilles også videosnutter av George Bush som forklarer situasjonen ytterligere – og det siteres fra brev som autoriserer personalet i leieren til å bruke «enhanced interrogation techniques». Situasjonen stykket fremlegger forklares i det hele tatt meget godt.

### Voktervelde

Vi følger voktere og fanger gjennom hverdagens forskjellige utfordringer, fangene er stengt inn i små bur (som er enda mindre enn virkelighetens), og er konstant stilt ovenfor et voktervelde som stort sett består av patriotiske håndhevere av amerikansk interesse for «intel», dvs. informasjon om terrorisme osv. At fangene sannsynligvis er uskyldige, men til en viss grad tilstår på grunn av umenneskelig behandling, kjenner vi jo også til. Det meste illustreres her – merkelig lite brutalt, riktignok, noe som jo ville stått i stil med oppsetningens øvrige realisme og forsøksvise kritiske *edge*. Med actionfylt musikk herses fangene med og vi blir vitne til både waterboarding og seksuell trakassering. Skuespillerne har en energisk spillestil som står i stil med den spente situasjonen. Både voktere og fanger gjør en utmerket jobb. Innimellom krydres det hele med danseopptrinn.

### Sjablongmessig

Det som likevel gjør oppsetningen problematisk er mangelen på nyansering i karaktertegningen – dette er sjablongfigurer på grensen av, og noen ganger godt over i, parodien. Den «slemme patriotiske amerikaneren» fremstilles like unyansert som den karikaturen av den «fundamentalistiske islamisten» vi ofte ser i media. Det er med andre ord lite rom for tvil eller ettertanke. Dette er bekymringsverdig, på teaterets vegne, kunne jeg nesten ønske meg et stykke som *forsvarte* Guantánamo i stedet for å gjenta de uttværede politiske selvfølgelighetene vi får serverte her. Ikke fordi man skal forsvare det *per se*, naturligvis, men fordi kunst, teater og dans er medium for å tenke gjennom noe og ikke gjengi selvfølgeligheter eller det «alle» vet. At kunsten er hevet over politikken er likevel et absurd utsagn – naturligvis er den ikke det – men den kan likevel fungere som en pustepause og et refleksjonsrom når det gjelder saker og oppfatninger som i andre

sammenhenger omgås med den største selvfølgelighet. Er det noe vi bør ha lært som mennesker er det at det meste som synes åpenbart sjeldent er det.

### Ikke-sted?

Jeg savner med andre ord nyanser. En vilje til å tenke utover det selvsagte. I essaysamlingen *Midler uten mål* presiserer filosofen Giorgio Agamben at vi i nyere tid riktignok ser en økt klarhet mellom det offentlige og det private i leiren som en unntakstilstand. Han skriver:

«I den grad beboerne i en utryddelsesleir er utestengt fra alt politisk fellesskap og redusert til et nakent liv (ja endatil «et liv som ikke fortjener å leves»), er de i virkeligheten absolutt private personer. Likevel finnes det ikke et eneste øyeblikk hvor de kan finne tilflukt i noe privat, og nettopp denne mangelen konstituerer leierens særlige redsel.»

Forminskningen av skillet mellom å være et juridisk subjekt som kan handle i en offentlighet, og et privat subjekt som administrerer et liv innenfor hjemmets fire vegger, ender i leiren i en nullstilling av begge posisjoner, mener Agamben. Dette problemkomplekset pekes det også på i denne oppsetningen. Men vi ser dessverre ingen videre undersøkelse av denne akutte problemstillingen, ei heller hvorfor dagens versjon av unntakstilstanden er en umenneskelig og, historisk sett, epokegjørende størrelse.

### Selvfølgelige utsagn

Det er svært få – selv kjenner jeg bare én – som forsvare Guantánamo bay, eller, for å ta leierens forutsetning, de forskjellige lovene som gjorde den mulig etter angrepet på World Trade Centre – og halen av krigshandlinger mot Afghanistan og Irak. Det finnes en generell enighet om at USA begikk, og fortsatt begår, et feilgrep ved å sette til side internasjonal lov, FN og egen grunnlov. Likevel er det ikke en enkel sak å fremføre denne kritikken som teater. I hvert fall ikke om man gjør det så friksjonsløst som Nordic Black Theatre gjør det i sin politisk korrekte *Guantánamo bay – what now?* Stykket består av de mest selvfølgelige innvendingene mot USAs krigføring og behandling av sine krigsfanger – noe som jo naturligvis ikke er galt, men bare – ja, *selvfølgelig*. Av denne grunn ender oppsetningen også som et ganske tannløst utsagn. Mot sin hensikt er denne formen for teater på grensen av

Dette er Mølla! skoleforestilling.

å være farlig siden den så motsigelsesløst og enkelt oversetter en versjon av virkeligheten inn i sine egne rammer: man sier alt riktig, men samtidig sier man egentlig ingenting.

### Å risikere synspunkter

Burde oppsetningen da vært mer åpen? Hadde den da blitt bedre? Jeg er ikke sikker, men høyst sannsynlig. Jeg savner spesielt en sympati med den demoniserte amerikaneren: Han er patriot og har opplevd et angrep mot sitt eget land. Ja, kanskje har han selv mistet sin familie under angrepet den ellefte september? Jeg sier ikke vi skal overta dette perspektivet, men jeg sier at en viss identifikasjon, eller i hvert fall en refleksjon som utgår fra forskjellige perspektiver, er nødvendig for å tenke videre rundt dette svært betente og viktige problemområdet. Kunst skiller seg fra politikk ved at den ikke trenger å ta direkte moralsk ansvar – på denne måten kan kanskje også en reell refleksjon rundt menneskets verdi i vår tid kunne gjennomtenkes. Vi må risikere å miste våre egne synspunkter for å kunne se en sak til ende. Hvis ikke står vi i fare for å miste våre mest dyrebare verdier og oppfatninger.

### Underholdningsformen

Agamben fortsetter i nevnte essay å skissere skillet mellom det private og det offentlige som et problem som strekker seg langt utenfor leieren. For hva er egentlig det uutholdelige i terrorhandlingen som førte amerikanerne mot intervensjonskrig? Hva er egentlig det grusomme og umenneskelige i det fangene gjennomgår, og har gjennomgått, på USAs leier på Cuba? Er ikke selve formen, selve underholdningsformen, hvor vi er publikum og scenen presenterer en rekke begivenheter for oss et problematisk rom for formidling av denne typer begivenheter – om de er uutholdelige? Står ikke det uutholdelige selv, det umenneskelige som aldri kan utholdes, i fare for å bli en vare, for å bli underholdning, for de som har lyst til å se «noe politisk» på den fine nye operaen vår? Er ikke selve kunstens form allerede i ferd med å gi det brutale og det uutholdelige en akseptabel form?

Det er i hvert fall noe å tenke over. For når lidelse blir underholdning eller rekreasjonsrequisitter beveger vi oss i motsatt retning av dit vi skal: Refleksjon, forpliktelse. *Guantánamo – what now?* drar ikke i riktig retning.



## Dypt meningsfylt

Skoleforestilling med svært profesjonell bistand

AV ELIN LINDBERG

DETTE ER MØLLA! Møllergatas skoles 150-årsjubileum. Bidragsyttere: Liv Hege Skagestad, Trine Merete Sjølyst, Miriam Sogn, Kai Johnsen, Bodil Kvamme, Tom Remlov, Shanti Brahmachari og Karina Opdal m.fl.. Medvirkende: Alle Møllergata skoles 215 elever. BUL-salen, Oslo, 10. januar 2011

**D**ette er Mølla! er hovedsatsningen i feiringa av Møllergata skoles 150-årsjubileum. Alle de 215 barna som går på skolen i dag deltar i forestillinga. Den består av ti tablåer som tar publikum med gjennom historien til Norges første byskole. «Den

mangfoldige scene» har gitt skolen svært profesjonell bistand. Tom Remlov fra Den Norske Opera og Ballett har medvirket. Det har også Kai Johnsen og Bodil Kvamme fra Dramatikkens Hus gjort. Sceneinstruktøren Shanti Brahmachari har vært med. Og en lang rekke andre. Liv Hege Skagestad har vært prosjektets hjerne og muskel. Etter premieren skulle mange takkes og da turen var kommet til Kai Johnsen sa han at arbeidet med dette prosjektet hadde minnet ham på hvorfor vi driver med det vi driver med, altså teatervirksomhet. Han mente at prosjektet var dypt meningsfylt. Denne meningsfullheten klarte prosjektet også å bringe over til publikum. Selv til oss som ikke har barn på Møllergata skole, er tante til noen der eller har noe forhold til skolen på annet vis. Barna hadde fått profesjonell hjelp til å fortelle sin egen historie, det gjorde historien viktig både for dem og for oss. Prosjektet ble en gave til barna og en påminnelse om teatrets basale grunntrekk for oss voksne.

### Historie og samtid

Møllergata skole er en av Oslos eldste kul-

turinstitutioner og Dramatikkens hus er en av de yngste. Kai Johnsen påpekte at samarbeidet mellom disse to hadde gitt mulighet til å arbeide både lokalt og internasjonalt. Møllergata skole har i dag elever med bakgrunn fra rundt 30 land, skolen har elever fra alle verdensdeler. Elevene har laget egne tekstfraser som er med i forestillinga. Slik er elementer fra elevenes egne livshistorier vevet inn. Det var kanskje aller mest tydelig i tablået som omhandlet okkupasjonen av Norge. Elevene forteller om at fire jødiske barn ble hentet på skolen og deportert til konsentrasjonsleire. I en forlengelse av dette blir også samtidshistorier fortalt. En av elevenes bestemor døde av sult og en annen elevs familiemedlemmer ble skutt i krig. «Tung tids tale» (1945) av Halldis Moren Vesaas blir lest av en elev før alle blir bedt om å lukke øynene og tenke på de jødiske barna, bestemoren til Andrej og den afrikanske familien som ble drept i krig. Den autentisiteten barna tilfører historien gjør den nærværende og berørende.

Forestillinga og prosjektet står også for en revitalisering av BUL-salen, Bondeungdomslagets sal i Oslo. En av de sterkeste drivkreftene bak prosjektet, Liv Hege Skagestad, knyttet det opp mot historien til BUL. For hundre år siden var dette stedet der mennesker kunne uttrykke seg på det språket de snakket. Det samme gjelder for så vidt i dag, men dialektene er blitt mer globale, ikke nasjonale. Det ligger en litt vanskelig ambivalens i ideen om et slikt sted som berører både ghettofisering og integrering. Et av hovedpoengene med et slikt prosjekt vil allikevel være at det, gjennom at alle er med, viser fram Norge slik det ser ut på byens eldste skole i dag. Og slik Shanti Brahmachari hevdet etter forestillinga: Med prosjekter som dette skapes en ny kulturarv i Norge. Hun mente også at barn har en rett til å uttrykke seg dramatisk.

Alt i alt framstår *Dette er Mølla!* som et viktig og flott prosjekt og ei vellykka forestilling. Jeg håper virkelig at flere skoler får muligheten til å få slik massiv profesjonell veiledning og bistand for å skape lignende prosjekter. Det unner jeg alle barn!

Ressentiment – Pavane til en død prinsesse, Regi: Tore Vagn Lid. Transiteatret-Bergen 2010. Foto: Transiteatret



## Biologiske begrensninger

(Bergen): Om alt er forutbestemt, hvordan kan vi da forandre livene våre?

AV CHARLOTTE MYRBRÅTEN

RESSENTIMENT – PAVANE TIL EN DØD PRINSESSE Et visuelt hørespill. Regi: Tore Vagn Lid. Transiteatret-Bergen. Premiere på Den Nationale Scene 23. november 2010. *Ressentiment* er en AKT 2 Ut, Ut i det Grønne.

Dette spørsmålet stiller Tore Vagn Lid i *Ressentiment – Pavane til en død prinsesse* den nyeste delen av hans prosjekt om forholdet mellom biologi, kultur og utvikling. I *Ressentiment* tar han opp tråden fra forestillingene *Ut i det grønne* og *PolyfoniaVariasjoner* som beveget seg innenfor den samme tematikken. Mens Harald Eia og Ole Martin Ihle skapte tabloid debatt med tv-serien *Hjernevask*, og en grundig oppvask i kjønnsforskningstiljøene etter jakten på svaret på spørsmålet om vi er «født sånn eller blitt sånn», utforsket også Vagn Lid individualitet og forholdet mellom arv og miljø. Men der *Hjernevask* sluttet tok Vagn Lid spørsmålene

et hakk videre og tematiserte måten disse problemstillingene har blitt diskutert i både *Hjernevask* og media forøvrig.

I *Ressentiment* utforskes hva det vil si rent praktisk om det virkelig er slik at vi er født sånn. «Ressentiment» er et begrep som betegner en frustrasjon som har sitt utspring i en dyp følelse av avmakt. Som et «visuelt hørespill» i kammermusikkal utveksling mellom scene og musikk ønsker Tore Vagn Lid å framvisе avmaktens anatomi, i følge egne uttalelser. I fokus står hva som skjer med unge i skolevesenet i møte med «populærvitenskap, tv-underholdning og internett-tester». Er enhver ungdom i møte med utdanningsprosessen sin egen lykkes smed, der hver ny dag er et hvitt ark med fargestifter til? Et spørsmål forestillingen undersøker er om det vanskelig å bryte med tradisjoner, forventinger og klassebegrensninger når Harald Eia i beste sendetid sier at mye kanskje allerede er forutbestemt.

### Laboratorium

Scenerommet er reversert. Publikum er midtpunkt og må sitte på krakker, mens handlingen foregår rundt tilskuerne på ulike hold. Det er lagt opp til at publikum kan kunne snu seg 360 grader for å selv velge hvor fokus skal være i ulike deler av forestillingen. Mens publikum setter seg spilles klassikeren Zager & Evans «In The Year 2525». Den dystopiske låten handler om hva som skjer når teknologien tar over for det menneskelige. Et av versene midt i sangen går slik: «In the year of 6565, Won't need no husband, won't need no wife. You'll pick

your sons, pick your daughters too. From the bottom of a long glass tube» – situasjonen forverres stadig fra vers til vers med tanke på hva framtida har å tilby. Scenerommet som omslutter publikum er forvandlet til et laboratorium med et stort bur med levende mus, lyskastere, «legebenger» og mennesker i hvite frakker. I åpningslåten er det frykten for teknologien og tuklingen med det «naturlige» og biologiske som tematiseres, underveis i forestillingen blir det klart at det er utforskningen av de naturalistiske forklaringsmodeller vi ser iscenesatt. Et av spørsmålene forestillingen stiller er hva som skjer når de som blir sett på som «genetiske tapere» begynner å oppføre seg som om det ikke finnes noen løsning og alt er genetisk forutbestemt. Under eksperimenter på scenen og konkurranse mellom skuespillerne skisseres spørsmålet om mulighetene for dem som et utrustet med det vi i fjor lærte å kalle «dårlig arvemateriale». Tekstlig kommer dette også tydelig fram, på et tidspunkt sies det sågar fra scenen: «Kanskje jeg ganske enkelt ikke var skjerpet nok, det spiller heller ingen rolle, resultatet ville uansett ha vært det samme. Det er mennesket som virker på testene, ikke testene som virker på mennesket». Forestillingen fortøner seg

som en hard lek hvor tester skal skille vinnerne fra taperne og en forsker legger frem sine funn for et fagmiljø. Populærkulturens forkjærlighet til biologiske forklaringsmodeller representert ved Eia og Fredrik Skavlands stemmer brukes flittig og humoristisk, sammen med kjente sitater fra den store arv/miljø diskusjonen tidligere i år. Dommerne i det hele er kjendisene fra *X-Factor*, som stadig jakter på nye vinnere. Formen er også strammet opp siden *Elephant Stories* og formen er enklere å hankses med.

### Perfeksjonert

Vagn Lid var i februar i fjor ferdig med sin doktorgrad. I doktorgraden har han forsket på hvilke måter teater og musikk kan virke sammen for å få teateret til å bli et rom for innsikt, kritikk og refleksjon. I *Ressentiment* er lyd bildet perfeksjonert til fingerspissene. Lydkulissene som har blitt et varemerke for Vagn Lid er varierte, effektfulle og bidrar til å bygge oppunder den nifse, undersøkende laborieteaterstilen. Skuespillerne mester overgangene mellom spill og ikke-spill, innlevelse og distansering og alle holder et høyt intensitetsnivå. Skuespillerne henvender seg også direkte til publikum og fjerner dermed skillet mellom scene og sal.

De deler ut rytmepinner som de ønsker at publikum skal spille på. Samtidig kommenterer de fra scenen at dette er den type teater som som virkelig er ubehagelig og skummelt, fordi ingen ønsker å bli snakket til fra scenen. På denne måten tillater Vagn Lid aldri publikum å leve seg inn i det som skjer, det er stadige brudd, også ved at for eksempel lyd mannen snakker. I *Ressentiment* er ingen detaljer overlatt til tilfeldighetene, og Vagn Lid viser hvor-

## Virkemidler, komposisjon og oppbygging gir en sjelden form for teater

dan grundig teaterteori og ryddige ambisjoner i forhold til virkemidler, komposisjon og oppbygging gir en sjelden form for teater, iallefall her i lille Norge. *Ressentiment* skriker etter å bli tatt på alvor, gir ny kunnskap og ny innsikt. Forestillingen stiller vanskelige spørsmål, uten å virke *prekete*, som krever både etisk og estetisk refleksjon.

## Storpolitikk gjennom hverdag

(Bergen): Stig Amdam har tatt tak i en sterk historie, men kan med fordel stole mer på kunstens evne til å ivareta den.

AV INGVLID BRÆIN

Stig Amdam: ET BEDRE STED Regi: Stig Amdam. Scenografi: Ingeborg Kvamme. Den Nationale Scene i Bergen, Lille Scene, 22. januar

17 norske jøder i Bergen ble i november 1942 arrestert av norsk politi og deportert til Auschwitz. Ingen overlevde. Dette er en lite omtalt hendelse – men så er det da heller ingen historie å være stolt av.

I bydelen Møhlenpris i Bergen har beboerne imidlertid siden 1995 årlig gått i fakkeltog 26. november for å minnes de 11 jødene som ble sendt bort fra deres bydel. Skuespiller og dramatiker Stig Amdam er blant dem som bor her, og som deltar i fakkeltøget, og dette ble utgangspunktet hans for å skrive stykket om den jødiske familien Müller. Nå har det fått sin urpremiere på DNS.

### Lite utenomsnakk

Cecylie, mannen Bernhard og de to barna Oskar og Berta er flyktninger fra Polen som bor i Alverstraumen. Høsten 1940 blir de tvunget til å flytte inn til Bergen, og hjulpet av den jødiske forretningsmannen Herschel Rabinowitz får de et lite rom på Møhlenpris. Her blir Oskar venn med Knut, og en slags kjæreste med Knuts søster Nini – de to tilhører den velstå-

ende familien Beyer. Oskar og Berta på sin side har en mor som ikke aner hvordan hun skal skaffe mat fra dag til dag, og en far som er arrestert og forsvunnet. Etter hvert begynner Nini og Knut å vende seg mot Oskar og familien hans; presset om å betrakte jøder som annenrangs mennesker når også dem.

Stig Amdam har skrevet et stykke som går tett inn på familiene, hverdagen, der storpolitikken trenger seg gjennom via dem. Det er et grep egnet for å gripe og bevege naturligvis – vi blir godt kjent med disse menneskene før vi må se dem av gårde til den sikre død. Men Amdam, som også har hånd om regien, forteller historien på en konsentrert og relevant måte, hver scene er liksom rett på sak uten utenomsnakk. Sentimental er han som regel ikke, men heller ikke allergisk mot å dvele ved de største og vanskeligste følelsene. Replikkene sitter godt, og her er en akkurat passe dose humor midt i elendigheten.

Ingeborg Kvammes scenografi, hvor svarte, mobile skyvegger danner strukturen for



Et bedre sted av Stig Amdam. Regi: Stig Amdam. Den nationale Scene 2011. Foto: Øystein Klakegg

rom og steder de er på, er enkel og lite førende, slik at vi kan fylle inn resten selv. Men samtidig varslers den dører som går igjen og lukker seg bak folk, og er dermed integrert uhyggelig.

### For ungdom

Stykket er ment å spilles delvis for ungdom, og her er også mange unge skuespillere på scenen. Marthe Haukenes Malmedal (12) er yngst, og gjør en fin figur av den vare og forutanende Berta (hun alternerer rollen med Tomine Mikkeline Eide, som ikke spilte på premieren). Karoline Stemre, kjent fra filmen Vegas, glir uanstrengt inn i rollen som den tøffe og temperamentsfulle Nini. DNS-ringreven Karl Bomann Larsen er en omsorgsfull Rabinowitz, som også er en mann med grenser og klare verdier. Oskar trår litt forsiktig ut i verden i Stian Isaksens skikkelse, som han skal, før han blir tryggere på situasjonen og risikerer mer sosialt. De sterkeste prestasjonene står Ellen Birgitte Winther som Cecylie og Sturle Bjordal som Knut for. De har for det første mest å spille på, karakterer med motsetninger og temperatur – om enn på svært ulikt vis – og de ivaretar ansvaret for å holde bredden intakt og dermed skikkelsen interessant.

### Skoletime

Jeg er ikke så begeistret for regigrepet der alle i perioder skal snakke veldig fort og liksom dra setningene over punktum og heller puste midt i neste setning. Det virker gjennomskuelig som metode og tar opp-

merksomheten fra innholdet. Blødmer kan jeg også styre meg for. At Knut morer seg med at Oskar MÜLLER bor på «Møllaren», er greit. Når Oskar sier «Takk og Møhlenpris» er det på tide å si: Hallo!

Litt vel pedagogisk og uttalt blir scenene der Rabinowitz skal forklare Oskar og Berta hvem Ole Bull var, eller der Nini gjenforteller Hamlet og opplyser Oskar om hva som er så fantastisk med teater. At forestillingen skal fungere for ungdom, behøver jo ikke resultere i en skoletime. Noe av det samme lider scenen mot slutten under, hvor skuespillerne står rett opp og ned og lister opp navnene på alle jødene fra Bergen som ble drept, sammen med andre historiske opplysninger. Det er virkningsfullt, men det er kalkulert virkningsfullt, og støtter seg på den uslæelige «sånn var det i virkeligheten»-effekten. Ingen kan krangle med virkeligheten, den får alltid siste ord, men det er et problem at den også ofte ser ut til å få det i kunsten. De tragiske konsekvensene kan jo vises scenisk uten at man må gå ut av rollene og snakke som en plakat.

Mye bedre tenkt er derimot klinkekule-motivet. Berta lanseres som karakter ved at hun slipper klinkekuler på gulvet for å få oppmerksomhet fra Oskar. Synsk som hun er, får hun langt senere en drøm som gjen-tar seg: «Det kommer klinkekuler fra taket og jeg får ikke puste». Når vi mot slutten ser Oskar gå inn i «dusjen», og det faktisk kommer «klinkekuler», altså gasskuler, gjennom dusjhodet, er dette bildet bragt til endes med stor virkning.

## Ofarlig, underhållende kvinnokropp

(København): Mungo Parks och Rogaland Teaters samproduktion säger ingenting nytt utan lyckas istället presentera en nykonservativ bild av acceptansens och toleransens herradöme.

AV SVANTE AULIS LÖWENBORG

KVINDE KEND DIN KROP Regi: Kamilla Wargo Brekling. Scenografi: Helle Damgård. Ljusdesign: Sara Clemmensen. Urpremiär 29. september, Rogaland Teater, Stavanger. Dansk premiär 14 oktober, Mungo Park Teater, Allerød

Det här är en föreställning som skulle ha slagit ner som en bomb där den faktiskt hör hemma, i det kyska, könssegregerade och tidigt konsumistiska 1950-talet. Men också på 1970-talet, då den danska boken *Kvinde kend din krop* utkom för första gången. Det är konstigt att man inte har gjort teater av den förr, eller så har det gjorts, det är bara det att Mungo Park och Rogaland Teater inte nämner det.

### Stilmedvetet

Kroppen som tema för teater är i sig intet nytt. Ta bara Elfriede Jelineks texter om den politiskt minerade mark som kvinnans kropp är. Problemet med denna föreställning är att det serveras ett så gammalt allmångods på ett nästan irriterande pedagogiskt vis, och i så underhållande form, att jag ibland tror att jag närvarar på en av de mer stilmedvetna privat-teatrarnas föreställningar. Det enda som skiljer det från privatteater är, tänker jag, priset på biljetterna, att den spelas i Allerød (30 minuters tågresa norr om Köpenhamn) och att skådespelarna är riktigt, riktigt bra. Det sistnämnda



förekommer väl egentligen också på privatteatrar. Det gäller att fånga publiken i varje stund och hålla dem kvar i stolen med förlösande skratt eller få dem att smälta av känslan av att de känner igen sig i det som visas upp och hålls fram.

Maria Rich och Kasper Leisner är två verkligt fina och intelligenta skådespelare som inte bara spelar på komiken. De är också dramatiskt allvarliga och med psykologisk insikt och skärpa. De har en potential att gå på djupet. Som i scenen med kvinnan som misshandlar sin man, där hon inte fattar att hon kan göra det hon gör då det ju «traditionellt» är mannen som borde slå henne, eller i alla fall slå tillbaka. Det blir en bakvänd bild av kvinnans frigörelse. Men det stannar där; någon verklig studie i förtvivlan och utsatthet finns inte, man skynar in i nästa komiska situation. Utsattheten hos kvinnan är till och med föremål för en komisk närtstudie: hur rör sig en kvinna på dagen och hur rör hon sig på natten, när hon är på väg hem? Och Maria Rich gör anstalter för att skydda sig i mörkret med en clowns säkerhet. Dessutom skildras en våldtäkt med så skissartad finesse att jag undrar om de är medvetna om vad de faktiskt gestaltar.

### **Avdemonisering**

Det är ju befriande att kunna skämta och tala allvar när det gäller en så laddad sak som kvinnokroppen. Och det var säkert befriande att läsa boken när den första gången kom ut. Det stora problemet i den här uppsättningen

är bara att allt bygger på igenkänning, och att tala frispråkigt om det som är naturligt. Det är som att vi alla vet vad de talar om, vi är trots allt liberalt toleranta och öppna människor. Resultatet blir ofarligt, lite fräckt och inte så mycket mer. Jo – ibland komiskt. Jag skratrar också ibland. Men det jag ser som enda vinsten med denna föreställning är att den normaliserar vårt tänkande kring kvinnokroppen, avmystifierar eller rentav avdemoniserar den och gör den till subjekt och en kropp som tillhör en individ. Och om man ser det på det sättet kanske resultatet är gott nog. Vi män går med våra kvinnliga partners och ser denna «show» – kanske till och med männen själva tar initiativ till att köpa biljetterna i ett pirrande intresse för ämnet. Efter föreställningen ser kanske mannen på sin kvinna på ett mer förstående sätt. Denna kväll, två dagar efter premiären på Mungo Parks scen, består publiken till övervägande del av par i alla åldrar.

Men å andra sidan presenteras en så konservativ och heteronormativ bild att jag blir provocerad över fegheten. En teater som vägrar problematisera och göra kroppen till ett politiskt slagfält måste ändå sägas utstråla en nykonservatism som passar in i den allmänna opinionen eller «publikens smak.» Om det finns en sådan kan man ägna flera artiklar åt. Jag tänker ändå att denna typ av lätt teater finns det idag gott om i Danmark med de villkor som råder för att bedriva scenkonst. Och den håller på att sprida sig i resten av Norden. Om jag har rätt i det så står vi inför ett riktigt

problem: teatern segregerar mer än den bidrar till förståelse. I *Kvinde kend din krop* finns det ingenting som provocerar, inte uppvisandet av samlagsställningar med kläderna på, eller skådespelarnas egna, nakna kön när mannen och kvinnan går omkring och visar upp sina kroppar. De förevisar bara sin nakna och ofarliga naturlighet. Men vad är det då vi ska lära av det? Att det är just naturligt? Ett – ett.

### **Stötande**

Omtalandet av sexuella fantasier med till exempel Kasper Leisners kvinna som fantiserar om «watersports», när hon tänder på tanken om män som urinerar på hennes kropp – även det blir en lustighet och tas inte på allvar. Vad ligger det i en sådan fantasi, är det en vilja till förnedring eller något egentligen vackert? Det är stötande att det reduceras till ett skämt, särskilt stötande eftersom Mungo Parks reklam utlovar så mycket av dissekering och utmaning av våra föreställningar. Bilden som visas överallt och i all reklam, av en kvinna som med ett förstöringsglas undersöker sitt kön, är i sig full av laddning och utlovar något helt annat än en föreställning med «fräck» humor.

Det är väldigt långt från Signa Sørensens live-actionkonst om jag får säga så. Det kväljande och nykonservativa i denna kvinnakänn-dig-självideologi av idag utesluter så många typer av sexuella behov och olika både kulturella och sociala livsformer och uttrycksätt att heteronormen blir till en minsta gemensam nämnare, som faktiskt gör ämnet

kvinnokroppen ointressant och utesluter en hel del av den publik som skulle kunna ha utbyte av föreställningen. Vi är alla mycket upptagna av att vara normala och göra rätt och tänka som kollektivet, trots att vi hävdar våra individuella rättigheter. Vi lever i en tid av politiskt införd tolerans och acceptans, men under ytan härskar ett otal förtrycksmekanismer som, om de inte kommer upp till ytan gång på gång, riskerar att skikta samhället i olika medvetandenivåer hos olika befolkningsgrupper. Till slut vet vi ingenting, trots att vi tekniskt sett har tillgång till all information. Det blir som ett open space-seminarium där alla åsikter och motsättningar är accepterade och erkända. Konflikterna som sådana har tagits bort. Locket läggs på. DET NORMALA råder.

### Den politiska kroppen

Vart tog alla invandrade kvinnor vägen som inte tillåter sig själva eller tillåts av sin omgivning att uttrycka sig fritt med kroppen? Var är den lesbiska kärleken och det som ibland omtalas som det Normala: bisexualiteten? Jag trodde att det var accepterat idag – men det är det tydligen inte i Danmark. För att sälja biljetter till en föreställning kan man inte gå över den gränsen som statueras av den vita medelklasspubliken. Jag tror nog att den utgåva av boken *Kvinde kend din krop* som kom på 1975 var den mest radikala, för att den var så uppenbart politisk-feministisk. Med tiden har den istället blivit ett konserverande av värderingar och visar på ett slöliberalt tänkande. Om det är sant, betyder det också att regissören Kamilla Wargo Brekling och hennes ensemble följer i den utvecklingens spår.

Det är synd, för en av Danmarks intressantaste teatrar gör en politiskt mycket slätstruken föreställning här. Kvinnans kropp är ju politisk, den är laddad av förbud och dogmer, den är totalexploaterad och sexuell och äcklande. Men inget av detta syns. Det är två snygga och heldanska, eller kanske man kan säga äktdanska, skådespelare med riktigt snygga kroppar som här framför dagens uttömmande version av kvinnans sexuella liv. På en gång är det en ganska unken och väldigt underhållande teater.

Ingrid Meling Enoksen og Mads Sjøgård Pettersen i Kosmisk frykt eller dagen da Brad Pitt fikk paranoia, regi: Hilde Brinchmann. Rogaland teater 2010. Foto: Emile Ashley



## Våpendragere i jordas tjeneste

(Stavanger): Verden går under og alt vi klarer å gjøre er å snakke om hvor håpløse vi er til å finne muligheter for å unngå det.

AV ANETTE THERESE PETERSEN

Christian Lollike KOSMISK FRYKT  
ELLER DAGEN DA BRAD PITT FIKK  
PARANOIA Oversettelse/dramaturg:  
Njål Helge Mjøs. Regi: Hilde Brinchmann.  
Scenografi/kostyme: Ingrid Tønder. Lys:  
Torill Lund Sævland. Maskør: Hanna Holm.  
Rogaland Teater, Intimscenen

**A**, B og C kunne vært tre mennesker i en leilighet. Tre mennesker som vet at verden er i ferd med å gå under og som til tross for dette faktum føler seg lettere handlingsslammete. Tre mennesker som beslutter seg for å undersøke denne handlingsslammelsen. A, B og C kunne vært tre mennesker som er nødt til å finne opp en helt for å kunne snakke om – eller forstå – denne handlingsslammelsen.

Slik begynner danske Christian Lollikes manus – hvilket selvsagt aldri blir opplyst i forestil-

lingen. Men handlingsslammelsen som er så eksplisitt i teksten får på Rogaland Teater en svært aktiv form. Hyperaktive, er muligens den beste beskrivelsen av karakterene A, B og C. Til å være mennesker som venter på undergangen er de engasjerte. De kunne vært tre mennesker i en leilighet – men i forestillingen er de snarere tre skuespillere på en scene eller et teaterlager. Bakveggen er fylt med scenografi fra ulike epoker og sjangre, og flørtet med det teatrale er tydelig fra begynnelsen av. Midt i rommet er det en liten, rund scene – og både den og benkeradene publikum vagler seg på har et provisorisk preg.

Også før man kommer inn i salen er miljøbevisstheten tilstede. Handlingsslammelsen har liksom gitt seg utslag i en vilje til å prege sine umiddelbare omgivelser. Foajeen er dekket av utklipp om global oppvarming, miljøhensyn og Brad Pitt. På dataskjermer kan man se youtube-klipp med Al Gore som forklarer global oppvarming, og innimellom det ventende publikummet virrer utøverne til og fra med tape og flere utklipp. «*What about us?*» runger det over høytaleranlegget når vi entrer salen. Michael Jacksons «*Earth song*» er en selvsagt følgesvenn i dette selskapet.

### Lekent

Jentene har hårnett, og alle utøvere – Nina Ellen Ødegård, Mads Sjøgård Pettersen og Ingrid Meling Enoksen – skifter kostymer og parykker kontinuerlig. Det hele har form av en teaterlek hvor utøverne legger premissene sammen. De trenger en helt, de begynner på A – noen foreslår Al Gore. Han avvises – for

gammel. De beveger seg videre til B – og ender opp med Brad Pitt. Utøverne veksler på å spille de ulike rollene – en egen temamusikk, dress, parykk og et par gule briller indikerer Brad. Angelina Jolie er selvsagt også til stede, samt Brads produsent. Utøverne veksler mellom ulike fiksjonslag gjennom å spille fram en situasjon – avbryte den, gå over i en annen og så gjerne tilbake til den opprinnelige. De henvender seg til lyd- og lystekniker og synliggjør de sceniske midlene, og samtidig det kollektive arbeidet scenekunsten består av.

B

Hvorfor kan vi ikke være alvorlige?  
(...)

A

Fordi vi til enhver tid ser oss selv utenfra – og lever i daglig sit-com.

C

Fordi sannheten er erstattet av et endeløst nettverk av fortellinger.

B

Fordi allting kan ses fra 117 vinkler.

A

Fordi vi er fanget i selvrefleksivitetsens mega-metahelvete – and there is no escape.

B

Derfor er vi rammet av handlingslammelse og talevansker.

Tankene mine går tilbake til Michael Jackson. Til musikkvideoen til «Earth Song», og til Michael Jacksons lidende ansiktsuttrykk, til hans blødende hjerte for verden. Hva er ironi og hva er ekte? Handlingslammelsen ovenfor mulighetene som ligger i valget handler kanskje om en blanding av forventningspress og ikke minst, en vegring mot å ta konsekvensene av valget. I stedet for å se mulighetene står man tafatt og vrir hendene i fortvilelse over ikke å klare å gjøre noe.

Når 'klima er det nye ordet for Gud' og 'miljøorganisasjonene er vår tids kirker' – så kjøper man seg god samvittighet mens man venter på den store straffen: ØKOKALYPSEN.

A

*Straff meg for min nye flatskerm. Straff meg*

*for min flyreise til Hellas, straff meg for å kjøpe bil, straff meg for å ønske meg en ny. Straff meg for å bli feitere og feitere. Straff meg for å kjenne problemet. Straff meg for å kjenne løsningen. Straff meg for ikke å handle.*

Så skjer det altså – Brad får kosmisk frykt fordi: «Brad holder ikke ut at universets hensikter er ukjente, at universets neste skritt er uforutsigbart.» Og fordi folk ikke holder «ut å leve med maktesløsheten overfor naturkatastrofer. Folk kan ikke leve med at ingenting kan gjøres.» Vi er en generasjon som har erstattet Gud med Klimaet – og med etiske valg og dårlig samvittighet forsøker vi å bøte på skaden. Vi gjør med andre ord botsøvelser, og utøverne er våpendragere i jordas tjeneste.

Teksten veksler mellom diskusjon og indre monologer, og sistnevnte er tidvis i overkant pompøse: «Og alt hva jeg har lyst til er å kripe langt, langt inn i hans drømmer, helt inn til den sjel han ikke tror han har. Jeg vil bare være der inne og gjenta de samme ordene igjen og igjen.»

### Maktesløshet

Forestillingen er kanskje mest en form for tilstandsrapport over maktesløsheten vi står ovenfor i klimaspørsmålet. Det framtidige spørsmålet vår generasjon vil bli stilt ovenfor: «Men visste dere ikke hva som skjedde?» stilles eksplisitt. Det er en harselering, men med et alvor i bunn. Det overteatral, overdrivelsen av spillet, er en del av formen hvor utøverne mestrer å holde det energinivået som forestillingen krever. De veksler mellom høyt og lavt, nært og fjernt. Særlig Nina Ellen Ødegaard briljerer og viser hvilket stort repertoar hun besitter, samt en enestående tilstedeværelse og tolkning av situasjoner.

Tempoet er også en speiling av det paranoide, det maniske ved å forsøke å ta inn over seg – forholde seg til verdens tilstand.

C

Og den lille svarte jenta begynner å gråte og det skjærer deg i hjertet, og du overmannes av din egen avmektighet og du bestemmer deg for å gjøre et unntak.

B

Henne, nettopp henne, vil du holde hånden over.

C

Og slik adopterer Brad et lite stykke søtt smilende svart samvittighet.

«*What have we done to the world?*», spør Michael Jackson idet vi enter scenerommet. «*Look what we've done.*» I den offisielle musikkvideoen til sangen vandrer herr Jackson rundt i verden – mens han med et lidende uttrykk stiller retoriske spørsmål av typen: «*Did you ever stop to notice / All the children dead from war / Did you ever stop to notice / The crying Earth, the weeping shores.*» Jackson i ruinene av en verden som har vært – en verden som bokstav-

## 'Klima er det nye ordet for Gud' og 'miljøorganisasjonene er vår tids kirker'

lig talt står i brann, og mens Jackson står i et postapokalyptisk landskap ser vi jorda slå tilbake, fødes på ny. Nedhuggede trær reiser seg og planter seg i jorda igjen. På samme måte ser utøverne for seg at verdens fattige kan komme til å foreta en folkevandring og kreve en bit av kaka. Men i motsetning til Jacksons scenario så er dette noe man forestiller seg med frykt – det er tross alt ikke nok til alle. Hvis alle skal få så må noen få mindre, og hvem melder seg frivillig til den oppgaven?

### Heal the world?

Lollikes tekst er veldig tidstypisk, men det er vanskelig å si hvor grensa går mellom ironi og engasjement. Avslutningsvis er også forestillingen noe vanskeligere å følge. Vi havner i et slags 'all you need is love'-klima – eller, for å holde oss til Michael Jackson-referansen – et 'heal the world'-klima. Hvis du bryr deg nok – gjør verden til et bedre sted. Utøverne holder en beskyttende paraply over jordkloden sammen. Det er litt vanskelig å følge dem i resonnementet, og en forestilling som fram til da har operert med en klarsynt humor blir med ett sentimental. Det lekne preget er borte, og det kan ha sammenheng med at leken nå er over – rollene er kastet og vi må bevege oss videre? Teksten slutter ironisk nok som et eventyr, hvor man er «sammen til verdens ende» – men hvis enden er nær, er det da egentlig en lykkelig slutt?



Marte Stolp og Anne Kokkin i *I morgen var jeg alltid en løve*. Regi: Anne-Karen Hytten 2010. Foto: Beathe Scioldrop

## T/r helvete

### ***I morgen var jeg alltid en løve* tar like alvorlig på form som innhold.**

AV THERESE BJØRNEBOE

I MORGEN VAR JEG ALLTID EN LØVE Monolog for tre kvinner etter Arnhild Lauvengs bok. Dramatisert av Anne-Karen Hytten. Regi: Anne-Karen Hytten. Koreografi: Nina Harte. Musikk: Åsmund Feidje, Bærum kulturhus, 10. februar

**I** *morgen var jeg alltid en løve* ble første gang vist på Litteraturhuset i Oslo i mars i fjor, og har senere vært spilt på en rekke scener. Den har vært en suksess. Jeg så den på Bærum kulturhus, ca et år etter premieren, og hadde verken lest manuset eller boken. I programmet sto det at Arnhild Lauveng fikk diagnosen kronisk paranoid schizofren da hun var 17 år, og hadde den til hun var 27. Og at hun i dag er symptomfri, utdannet psykolog og en etterspurt foredragsholder. Programteksten forsterket uroen min for at dette kom til å bli «målgruppeteater», for det første som møtte meg i foajeen var nemlig en stand hvor det ble delt ut informasjonsbrosjyrer til pårørende av personer med psykiske lidelser. Schizofreni er «hysj», og derfor har denne forestillingen en stor, men bare så altfor taknemlig målgruppe, tenkte jeg. Mine forventninger om å se godt teater sank, og jeg var redd for at de som simpelthen var kommet for å se en god forestil-

ling kom til å bli skuffet. Under fremføringen av åpningssangen i første scene – tittelen er fra et dikt – lurer jeg fælt. Men når historien til Arnhild begynner å tetne seg, opphører all min distanse. Jeg føler meg nummen i flere dager etterpå. Kanskje fordi jeg jo faktisk tilhører målgruppen selv, men gjør ikke mange det, egentlig?

#### **God dialog**

Forestillingen har en enkel scenografi som består av en hvit skillevegg dekket av silkepapir, og en hvit krakk. Når skuespillerne kommer inn i første scene forsterkes de implisitte sykehusassosiasjonene ved at alle bærer likeartede hvite bluser, og bukser av naturfarget lin. Det lar dem igjen skifte uanstrengt mellom rollene som pleier, pasient og pårørende. For her blir rollene som skolevenninner, lærere, søster, mor osv., fordelt på tre skuespillere: Marte Stolp, Anne Kokkin og Tiril Pharo. De deler følgelig også på rollen som Arnhild. Og mot formodning, kanskje, er det et fortellergrep som ikke gir næring til den seigglivede myten om at en schizofren er spaltet i ulike personligheter (jf. skrekkfilmer som *The Three Faces of Eve* eller *Sybil*). Her bidrar forskjeller i utseende, fysiognomi, stemmer, osv. snarere til at Arnhild blir et speil mange kan gjenkjenne seg i. Siden Alvild er alle, og alle er Alvild, levner fortellerperspektivet heller ikke noen tvil om at dette er hennes beretning. Det er etter mitt syn en avgjort styrke. Enda bedre har formvalget resultert i en leken og musikalsk dialog med stort rom for undertekst.

#### **Institusjonskritikk**

Forestillingen starter da Arnhild er 7 år, skildrer

episoder fra skoletiden, og dveler ved noen tidlige faresignal, mobbing og ensomhet, som utvikler seg til selvskading og stadig økende selvisolasjon. Spranget skjer da «Kapteinen» manifesterer seg som en stemme som forteller henne hva hun skal si til eller svare de andre. Kapteinen er først en buffer mot en fiendtlig verden, som så tar kontrollen og gir henne ordre om å kutte og skjære seg opp. Man behøver ikke å ha vært alvorlig syk for å kunne gjenkjenne seg i noe av dette, og derfor se henne som en person og ikke en diagnose. Til tross for sine selvdestruktive tendenser, beholder Arnhild en sterk selvfølelse, og ser at hun systematisk blir undervurdert og ikke gis de utfordringene hun ønsker og trenger på sykehuset. *I morgen var jeg alltid en løve* leverer viktig kritikk mot psykiatrien, ned til enkeltpleiere som bare går på rutine og behandler pasientene nedlatende. Men det gis tilsvarende mye fokus til de viktige unntakene, de som behandler Arnhild med en tillit hun ikke forventer.

Den kronologiske, biografiske struktur er tildels en svakhet. Vi blir fortalt at Arnhilds far døde da hun var 7 år, og Arnhilds avmakt i forhold til å forstå dette tapet i en så ung alder, kan fremstå som en slags forklaringsfaktor. Familien rundt henne, som inkluderer en søster, hører vi lite om. Når Arnhild mot slutten lykkes i å omstille seg mot å leve et normalt liv, blir det nok også litt kjapt og overfladisk. Scenen med professoren som tar henne som assistent er kostelig, fordi den robuste bergenseren tillater seg å fleipe med Arnhilds schizofreni (da får jeg jo to assistenter da!), selv om det er på grensen til klisjé. I forhold til å forstå hvorfor Lauveng lykkes i å bli diagnosefri, kommer forestillingen til kort. Men det er kanskje ikke så viktig.

Forestillingens styrke ligger i skuespillernes evne til å fordype Arnhild som person, vise kompleksitet, samtidig som formvalgene er lekne. Da jeg så den, var den svært godt innspilt, og skuespillerne behandlet personene sine med humor, noe som kanskje var nødvendig for å balansere det mørke. Men alle hadde momenter der det gjorde vondt å slå følge med dem. Historien er en helvestrip, og det blir det godt teater av. *I morgen var jeg alltid en løve* er et eksempel på at det i dag produseres stadig mer profesjonell scenekunst utenfor institusjonene, inklusive semi-institusjoner som Black Box og BIT. Anne-Karen Hytten fortjener en spesiell takk for å rydde plass for teater som forteller litt andre fortellinger.

Usannsynlig av og med Steffi Lund. Litteraturhuset 2010. Foto: Elisabeth Kjeldahl Nilsson



## En dag i Steffi Lunds liv

Solid danseforestilling, men misvisende litterære forelegg

AV ELIN LINDBERG

USANNSYNLIG – Om det rare livet og den uforståelige døden. Idé/prosjektledelse/regi/dans: Steffi Lund. Litteraturhuset Oslo, 16. oktober 2010

Steffi Lund er danser og har gjort en rekke soloforestillinger, hovedsakelig i egen regi. Hun er også utdannet yogalærer. I *Usannsynlig* har hun tidvis med seg cellisten og komponisten Tov Ramstad på scenen.

Forestillinga presenteres som om den er nært knyttet til tekster av Michel Houellebecq og Samuel Beckett. Det er noe misvisende. Houellebecq er kjent for en litteratur fylt av brutalitet, desillusjonisme, dekadanse og fremmedgjorthet. Lite av dette i Lunds forestilling. For å gi et eksempel: Houellebecq har nettopp kommet ut med ny bok, *La carte et le territoire* (Kartet og territoriet). En av nøkkel-scenene i boka er når hovedpersonen (som

for øvrig heter Michel Houellebecq) blir funnet drept og lemlestet sammen med sin hund. Begge er strimlet opp og sammenblandet slik at det umulig å skille dem fra hverandre. Groteskt og brutalt, og typisk for Houellebecq. Samuel Becketts gudeløse og litterære univers har jeg også problemer med å finne mye av i Lunds arbeid. Men Lund har egentlig ikke behov for støtte i de litterære foreleggene, forestillinga står fjellstøtt på egne bein. De løsevne setningene det mediteres over i forestillinga står også helt greit alene, men det virker forstyrrende med de tunge forfatternavnene som ramme rundt Lunds arbeid.

### Lunds liv

Scenerommet på Litteraturhuset er enkelt. Hvit bakvegg. Lund kommer inn med yogamatta si. Det er ro og konsentrasjon. Kontemplasjon. Lund som subjekt er tilstede og utrolig myk. Dansesubjektet strekker seg for publikum. Og puster. Lunds yogaøvelser på matta tar tid. Vi ser og kjenner at vi er tilstede i rommet. Stillheten er behagelig og harmonisk, selv om det er en følbart kontrast mellom pusten og mykheten i danserens kropp og de stive kroppene som ser på. Vi mediterer over yogaens fysiske meditasjon og selvsentrerthet. Det vakre, men noe pietistiske og asketiske i yogaens estetikk. En lyd kommer inn, som en slags hvit støy, det kunne like gjerne vært luftenlegget som et lydspor. Lyden av rumlende mager i publikums stive

kropper rundt meg blander seg inn. Vi ser Steffi Lund bli mykere og mykere i yogaøvelsene sine. Det er danserens hverdag vi ser. Dette må til for å holde danserkroppen i orden. Vi ser på en måte bak kulissene. Cellisten kommer på scenen. Lund fortsetter med yoga i det rene, enkle rommet. Yogautøveren gjør sine bevegelser på matta og jeg tenker på at på en lignende måte ber muslimen på sitt bønneteppe. Yoga og bønn? Subjektet perfektionerer sin tilstedeværelse i verden. Sammenrullinga av yogamatta blir også et eget estetisk uttrykk.

Tekst projiseres på bakveggen: «Jeg har opplevd så lite at jeg tror at jeg ikke skal dø. Jeg synes det virker usannsynlig at et menneskeliv skal romme så lite.» Forestillinga er så rolig at vi får med oss alt. Lund kler på seg jakke og sko. Ny tekst: «Ubevisst innbiller man seg alltid at noe kommer til å skje, før eller siden. Det er en stor feil.» Lund gir seg til å piske med en stor pisk. Det smeller i rommet, hun pisker teksten på bakveggen. Pisken er overraskende. Det er fascinerende og flott, og bringer en farlighet og snert inn i rommet. Lund legger seg ned, det er ro og cello. Hun går opp i bro og går som et dyr. Hun formidler en lyttende bevissthet om kontroll og ansvar for egne grenser. Plutselig begynner Lund å snakke. Hun forteller om en oppgave en danselærer engang har gitt: «Kom deg fra liggende til stående uten at det imellom er synlig!» Lund over på dette og vi lurar på hvorfor veien i mellom ikke skal være synlig. Å øve på det umulige. Her kommer kanskje Beckett inn? Siste setning i Den uevnelige: «I can't go on, I go on.»

### Humor

Lund jobber undersøkende og humoristisk med stemmen. Hun vrir og vender på de få setningene hun har tatt inn i forestillinga. En fjernstyrt hjerne kommer overraskende inn på scenen. Den forstørrede hjernen ser ut som en slags bille. Hjernene lever sitt eget liv. Hjernene begynner å «snakke». Teksten er fortsatt mer personlig enn litterær. Hjernene fortrengrer danseren inn i et hjørne før Lund manipulerer en liten papir-dukke-Steffi Lund oppå hjernen som må stå stille en stund.

Videre klatres det og henges i stige. Lund tar fram termos og matpakke. Hun synger litt. Danser. Cellisten synger. Til slutt ligger Lund som et foster i livmor. Sammenkrøpet, opp ned. Lunds dag er over og sirkelen sluttet. En sympatisk forestilling. Lindrende og harmoniserende.

Azra Halilovic i 1000 Zasto 1000 Zato. Foto: ?



## Kjære dagbok

(Trondheim): Azra Halilovics forestilling *1000 Zasto 1000 Zato* skal direkte oversatt bety 'tusen spørsmål tusen svar' – men for undertegnede meldte det seg flere spørsmål enn svar.

AV ANETTE THERESE PETERSEN

Azra Halilovic 1000 ZASTO 1000 ZATO  
Teaterhuset Avant Garden

Med dagbøker hengende fra taket står Azra Halilovic på en hvit liten plattform med svak helling midt i Teaterhuset Avant Gardens scenerom. Hun forteller om oppveksten i Bosnia, og leser utdrag fra dagbøkene sine fra perioden hun var elleve år i 1990 fram til hun fyller atten i 1997. Hun skriver om typiske ungjenteting som for-

elskelser, prøver på skolen og om sine personlighetstrekk: «Vanskelig på mat. Liker ikke alt. Bli lett forelsket. Utholdende og sta.»

### De nære ting

Mens konflikten utenfor tilspisser seg og rykker nærmere, så holder Halilovic fortsatt på de nære temaene i dagboka. Det er som om Halilovic slik forsøker å holde på barne- og ungdomstida, som om hun nekter å bli fratatt denne tiden. Selv om krigssituasjonen etter hvert får mer plass i tekstene, så er det fortsatt forelskelsene som står i sentrum. Parallellen til *Anne Franks dagbok* er åpenbar, men i Halilovics prosjekt er det mer unggenta som får plass enn skildringen av konflikten utenfor. Hennes dagbøker skiller seg ikke nevneverdig fra de dagbøkene som skrives overalt ellers i verden av jenter på samme alder – noe som sannsynligvis også er poenget. Men hva er det som gjør at nettopp hennes dagboknotater egner seg som teater?

Halilovic representerer seg selv på scenen og er tydelig nervøs, samt virker tidvis lettere ukomfortabel. Hun glemmer tekst, føyer til – og har tydelig innøvd tekst. Det som i utgangspunktet nok har vært sjarmerende og spon-

tane setninger og kommentarer føles lettere tvungent, som en bryllupstaler hvis kjappe replikker er for tydelig planlagt. Samtidig kommer mye av sympatien, måten vi nærmer oss Halilovic og hennes historie på, av nettopp det uprofesjonelle uttrykket. Innimellom tekstblokkene spilles musikk fra den aktuelle perioden dagboknotatene stammer fra, musikk vi må anta har spilt en rolle i hennes liv – men som like mye fungerer som tidsmarkør. Noen av musikksekvensene er temmelig lange, noe som både fungerer som selvstendige scener fordi tekstene til låtene er meningsbærende samtidig som musikken fungerer som hvilepunkter for tilskuerne. Det gir en mulighet til å dvele ved deler av historiene som kommer fram. Men tidvis oppleves det mer som en hvilepute enn et supplement, og selv om undertegnede kjenner mange av referansene godt (jevngammel som jeg er) blir musikken lett trettende.

### Kjære dagbok

Halilovic skriver personlig i dagbøkene – hun etablerer et nært forhold til hver enkelt bok, og navngir den gjerne (Anne Frank kalte sin dagbok Kitty, Halilovic lander på Donald Duck). Hun betror seg til den som til en venn: «Du lurte sikker på hvorfor jeg skrev det?» – som om dagboka var et tenkende vesen. Men dagboka diskuterer hun sitt forhold til islam, sine forelskelser og vennskap. På scenen kommenterer

---

**'I sentrum står hele tiden Azra - jenta som forsøker å holde på barne- og ungdomstida si.' og 'Drit i Norge. Jeg vil ikke tilbake dit. Vil være blant mitt eget folk.'**

---

hun sine egne uttrykk i bøkene, og supplerer med informasjon om hvordan situasjonen var i Bosnia på det aktuelle tidspunktet – eller hva som i ettertid har skjedd med menneskene hun skriver om. Hun forteller også om episoder som ligger nærmere i tid, som er med på å danne et større bilde av konflikten – og av tilstandene i dag.

## Fedrelandet

I sentrum står hele tiden Azra – jenta som forsøker å holde på barne- og ungdomstida si. Som nekter å la politisk spill få overskygge. Som tror på kjærligheten. Helt til hun kommer til Norge. Først når de politiske implikasjonene også skaper konsekvenser for hennes liv er det at hatet antar nye former. Hatet retter seg etter hvert ikke bare mot serbiske soldater – men mot alle serbere.

Forestillingen presenteres på teatrets nettsider på følgende vis: *Mot et bakteppe av egne erfaringer skapes en sterk og personlig forestilling om behovet for å forstå krig og krigens bakenforliggende mening – om noen slik finnes. Men jeg sitter egentlig igjen med motsatt opplevelse – at spørsmålene om rett og urett, forsoning og skyld ikke egentlig er i sentrum. Det er barndommen og ungdomstiden som får mest plass i forestillingen, mens den voksne Halilovic kommer med kommentarer til fortidens hendelser og beskrivelser.* Dagboknotatene slutter i 1997: Halilovic besøker Bosnia og ønsker ikke å dra tilbake til Norge. Hun er på det tidspunktet atten år, og de tretten årene som ligger mellom dagbøkene og forestillingen kommenteres ikke.

Til tonene av «Lightball System» ser vi et kart over Bosnia, samtidig som Halilovic anno 1997 erklærer sin kjærlighet til landet: «Drit i Norge. Jeg vil ikke tilbake dit. Vil være blant mitt eget folk. Dette folkeslaget er kanskje gærne, men det er mitt folkeslag og det passer meg.» Og da får med ett tittelen en betydning – jeg forlater salen med tusen spørsmål i hodet. Tusen hvorfor...? Men de tusen svar, de tusen derfor, er ikke like lett tilgjengelig.

Forestillingen befinner seg et sted mellom fortellerteatret og bloggvirksomheten. I sentrum står bekjennelsen og selvutleveringen, men fortellingene danner ikke et nytt hele – de er rett og slett høytlesning fra en ung jentes dagbok. Det virker nesten som om forestillingen ikke er ferdigstilt, den brå slutten fører meg ingen steder. I stedet gjør den det vanskelig å se hva som er det egentlige prosjektet her. Dette kunne muligens vært løst, i hvert fall delvis, på et dramaturgisk nivå. Halilovic har en sjarmerende fremtoning, men det er vanskelig å se hvorfor dette er gjort til teater.

## Vel enkelt om tilfellet Vilde

Velspilt, men med noen svakheter i regi og tekst.

AV ELIN LINDBERG

Tale Næss: VILDE Regi: Terje Skonseng Naudeer. POS Produksjoner. Med Line Verndal. Litteraturhuset, Oslo, 7. desember 2010

Line Verndal spiller rolla som Vilde i Tale Næss sitt stykke. Først – det er flott og prisverdig at det settes opp ny norsk dramatik – mer, mer, mer! Og det er stykket og teksten som er hovedsaken i denne forestillinga. Verndal arbeider med tradisjonelt representasjonsskuespillerarbeid, hun gestalter karakteren Vilde, og hun gjør det godt og troverdig. Rommet er enkelt, en stol og et bord med vannglass på. Skuespilleren i hverdagsklær, jeans og joggesko. Enkel lyssetting. Verndal forholder seg ikke til rommet, fordi hun bare forholder seg til teksten kunne dette fungert like bra som radioteater.

### Teksten

Teksten henvender seg til et du. Vilde snakker til et barn. Det første møtet vi får med «du» er som en bylt som ligger ved siden av Vilde i sen-ga. Videre kommer Vildes minner fra en sommeridyll med barnet. En sommervarm hage, en saftmugge på en brodert duk. Dette var før og vi får forståelsen av at den paradisiske idyllen er brutt. Noe skal avdekkes. En synd er begått? Vilde er moren og «du» er sønnen?

Årene er gått og i stykkets nåtid bor gutten som nå er blitt mann, oppe i åsen. Han er yrkesmilitær. Han har fjernet seg fra Vilde og har ikke hatt kontakt med henne på sju år. Vilde gjør alt hun kan for å få kontakt. Hun spionerer på ham, ringer, oppsøker ham, men han vil ikke ha noe med henne å gjøre. Vilde er fullstendig hekta på denne Jonas som mannen heter. Hun bryter seg inn i huset hans og vil overraske ham med kaffe, servert på sengekanten. Først et godt stykke ut i forestillinga får vi vite de er søsken. Et incestuøst forhold avdekkes. Jonas reagerer voldelig på søsterens



Vilde spilt av Line Verndal i regi av Terje Skonseng Naudeer. POS 2010. Foto: Sturla Bakken

inntrenging i hans mest private rom. Vilde reagerer igjen med en form for selvskading, etter besøket hos broren kræsjer hun med vilje bilen sin inn i en trailer. Hun overlever og avslutter med noe sånt som «Ingenting er over og ingenting er ennå begynt».

Teksten flyter fint og er dramaturgisk godt bygget opp. Sekvensen der en poetisk tekst om moren til søsknene kommer inn, blir stående litt utenpå, den blir ikke helt godt integrert i forestillinga. Tante Gunn med sine syltetricke og far med spettet blir veldig klisjebetonte.

### Tilfellet Vilde

Måten Verndal spiller Vilde på, helt uten distanse, gjør at vi får sympati med karakteren. Vildes virkelighetsforståelse får autoritet. Dette er et vellykket grep fordi det blir opp til oss som publikum å legge til det som ikke kommer fram i teksten. Situasjonen blir et slags forhør der Vilde legger fram en forsvarstale. Det som ikke er helt troverdig er at et voksent menneske som Vilde ikke har fnugg av selvinnsikt og forståelse for at hun har forgrepet seg på sin bror, at hun har skyld i å ha skadet ham. Vilde er totalt blottet for skyld og skam. Dette sykkeligjør henne. Hun nedverdiger seg selv gjennom jakten på broren og hun framstiller seg selv som et offer. Det som gir hennes handlinger en smule troverdighet er det enorme savnet Vilde har etter Jonas og den altoverskyggende kjærligheten hun føler for ham.

Forestillinga er kanskje i overkant enkelt satt opp, men den er velspilt og vi hører gjerne enda mer fra Tale Næss.

(produksjonen Vilde er et work-in-progress. Flere visninger er planlagt i 2011. red anm.).



Turnékompaniets *Ambassadøren*, regi: Philipp Stengele. Hamar teater 2011.

til kompanilederens (Anders) deltagelse i Hamarregionens ambassadørprogram, og forestillingen handler om hans debut som aksjonist. Saken er utbyggingen av E6, og aksjonsformen en *sit-down*. Som aksjonisten selv påpeker er dette den aller mildeste formen for aksjon man kan bedrive, men han er likevel skuffet over resultatet.

De fire søsknene enter rommet, tre av dem setter seg bak et bord – vendt mot publikum – mens sistemann blir sittende litt i utkanten og pusle med sitt gjennom hele forestillingen. De danner slik et tablå som kan minne om en noe pussig paneldebatt. De tre debattantene

begynner å tale i munnen på hverandre, som et trehodet troll eller talekor. Deres første sak på programmet, eller prologen, retter seg mot Norsk kulturråd. Etter å ha søkt forgiveves om støtte til en rekke prosjekter, iscenesettelser av klassikere, har de altså mottatt støtte til dette prosjektet. De har skrevet «en sånn søknad som Kulturrådet vil ha»:

Når rådet tvinger på meg penger for å flagge en politisk holdning føler jeg: mine grenser overskrides – jeg er misbrukt og min bror en hallik.

#### Buktalerteater

Dette gjør at forestillingens hovedperson, Anders, nekter å medvirke i forestillingen utover ren tilstedeværelse. Dermed fungerer søsknene omtrent som buktalere med Anders som dukke. De taler og beveger lemmene hans, mens han har et litt bistert uttrykk i ansiktet og en tung og motvillig kropp. Dokumentarteater til tross – forestillingen er klassisk bygget opp med fem akter, prolog og epilog – samt enkelte sitat fra Shakespeare. Så seieren går tydeligvis ikke entydig til Norsk kulturråd.

De fem aktene tar for seg aksjonens ulike faser, fra forarbeid til gjennomførelse, og handlingen foregår primært via den allerede nevnte buktaler-formen – kun avbrutt av scener med dukketeater og ballader sunget av alle søsknene. Selve aksjonen foregår uten stor dramatik, det ville vel være mer riktig å si at den utspiller seg som et avtalt spill. I etterkant spør man seg: Var aksjonen noensinne noe annet enn en formalitet? Forestillingens epilog omhandler det påfølgende rettsmøtet, som også utspilte seg uten dramatik og uten presseoppmøte.

I forestillingens andre del samtaler Turnékompaniet med publikum, samt en invitert gjest. Journalisten Rolf Berntsen fra Hamar Arbeiderblad var gjest den dagen jeg så forestillingen, og diskusjonen dreide seg primært omkring utbyggingen av E6 – et for meg heller ukjent diskusjonstema. Konsensus i rommet er at utbyggingen av E6 var unødvendig – og alle ser ut til å dele en drøm om utbygget og forbedret jernbane.

Selve forestillingen er like mye en tematisering av politikk generelt – og pekefingeren mot våre privilegerte liv og «den tause majoritets» manglende motstand er tydelig. Hos hvem ligger ansvaret: hos politikerne eller deres velgere? Er det ansvar som skal fordeles – eller skal man bare møtes for å dele frustrasjon? Så kan vi alle gå hvert til vårt, til sofakrok og rødvin, med litt lettere samvittighet. Det kunne vært interessant om kompaniet hadde gått lenger inn i problematikken omkring det de oppfatter som programmering fra Norsk kulturråds side. I forhold til forestillingens øv-

---

**'jeg er misbrukt og min bror en hallik'**

---

rige tematikk så handler også dette om makt, og i hvilken grad man kan påvirke. Misnøyen over «å måtte» iscenesette dokumentarteater i stedet for en klassiker er eksplisitt, men nøyaktig hvilke aspekter ved deres eget prosjekt er de ukomfortable med? Og hva slags scenekunst er det de savner innenfor de prosjektene Norsk kulturråd gir støtte til? Turnékompaniets forestilling er underholdende og byr på tankevekkere, men det kastes en del baller opp i luften som det hadde vært interessant å følge videre.

## Vår egen fortrefelighet

(Hamar): Verden går under, igjen, og heller ikke denne gangen klarer vi å gjøre noe med det.

AV ANETTE THERESE PETERSEN

Turnékompaniet AMBASSADØREN – VERDEN GÅR UNDER, JEG PRØVER Å GJØRE NOE MED DET, MEN FØLER MEG LITT TEIT Regi: Philipp Stengele. Med: Anders, Inga-Live, Peter og Jonas Kippersund. Hamar Teater / Turnékompaniet

Turnékompaniet består av de fire søsknene Kippersund: Anders, Inga-Live, Jonas og Peter. De holder til på Hamar Teater, hvor de også driver Hamars barne- og ungdomsteater. Tittelen *Ambassadøren* viser



Tobias Santelmann, Ida Wigdel og Janne-Camilla Lyster i *Quite Right*, regi: Øyvind Osmo Eriksen. Black Box Teater 2011. Foto:

## Hverdagens rytme

Haagenschmagen undersøker forholdet mellom kropp, rytme og hverdagens konkrete omgivelser, men lykkes ikke med å konkludere studiet.

AV KJETIL RØED

QUITE RIGHT Koreografi: Haagenschmagen. Musikk/regi: Øyvind Osmo Eriksen. Scenograf: Milja Salovaara. Lysdesign: Kyrre Heldal Karlsen. Black Box, 15. januar

**H**va som er kroppens rytmiske forhold til sine omgivelser? Et slikt spørsmål må sies å være grunnleggende for et begrep om både billedkunst og teater — et hvert verk som spiller seg ut over tid vil berøre dette spørsmålet. Den norske dansergruppen Haagenschmagen gir problematikken en vri ved å spille på hverdagens sekvensielle oppbygning: i våre liv beveger vi oss — fra det øyeblikk vi står opp til vi legger oss — gjennom en lang rekke tablåer som alle har sine foretrukne grupper av gjenstander og sceniske miljø. Frokosten er i seg selv et lite teaterstykke som oppføres daglig, andre måltider likeså; og arbeidsdagens forskjellige oppgaver har, gjen-

nom handlingene vi utfører, sin egen dramaturgiske utforming.

At det finnes et teatralt aspekt ved hverdagslivet er knapt noen revolusjonær innsikt, men å bevisst dobbelteksponere dette aspektet innenfor teaterrommet eller gallerirommet vil alltid kunne bidra med nye perspektiver på våre liv. I ytterste konsekvens finner de fleste verk som produseres en gjenklang i en slik dobbelteksponering — å etterligne livet, ja, reformulere det i annen drakt for å gi oss økt innsikt er utvilsomt en av kunstens kjerneanliggender.

### Rom og gaveøkonomi

Nå skal jeg ikke prøve å formulere noen poetikk når det gjelder dette her, men igjen understreke sekvensialiteten som hverdagslivet inneholder, de skiftende scenebildene. For det er nettopp dette Haagenschmagen vil undersøke nærmere gjennom kroppens bevegelser og relasjon til rommet. Når det gjelder sceneografien er denne et eget kapittel. I forestillingen er vi stilt fremfor et relativt vanlig værelse — vi ser et piano, et skap, et lite bord med kopper og tallerkener, et klesstativ. Men alle elementene er — som for å understreke at det vi ser er en etterlignet dagligstue — pakket inn i gråpapir. En naturlig tanke i denne forbindelse er kunstneren Christo som er viden kjent for å pakke inn alt fra landskaper til bygninger (blant annet Riksdagsbygningen i Berlin). Det disse spektakulære innpakningsprosjektene har til felles med Haagenschmagens innhylde hverdagsrom er understrekningen av det estetiske: ved å skille en bruksgjenstand fra dens umiddelbare funksjon oppfordres vi til å overveie og undersøke dens form nærmere. I tillegg, og det er vel så interessant, skrives en

slik innpakningsetetikk inn i en gavetenkning som man kan betrakte innenfor kretsløpet som oppstår mellom tilskuer og verk. Selve gaven er naturligvis det metanivået som oppstår gjennom innpakningen selv: ved å gjøre oss oppmerksom på våre omgivelers form får vi dem, eller nærmere bestemt et nytt perspektiv på dem, gjennom gave-metaforen, i gave.

Når det gjelder selve dansen fremfører den også en form for skrudd innpaknings-estetikk — kroppens praktiske anliggender er tyttet inn, de fragmenteres, de er rester av funksjonelle handlinger. Når en av danserne skal sette seg på en stol sklir hun av, når kaffe skal serveres går fordelingen av skåler og kopper i vranglås og fortsetter på repeat: tingene er jo også, som nevnt, innpakket, og fra før fjernet fra en faktisk velsmurt kaffeslabberas. Forestillingens forskjellige etapper preges av en generell mangel på kontakt mellom ting og handling — den dansende kroppen slår seg ikke til ro på noe punkt i forestillingen, men sklir videre i en egen rytmikk skrudd ut av hverdagsrommets stående invitasjon til konvensjonelle handlinger (som nevnte kaffe-seanse). Tingene som ikke er pakket inn er også bedragerske: hunden som sirkulerer gjennom forestillingen er ingen hund, men bare — ser det ut til — en fille av hår eller, skal det vise seg, et vesen med så sviktende identitet at man i hånd vending kan vrenge den og bruke den som parykk.

### Manglende overblikk

Forestillingen får en ekstra dimensjon gjennom musikken som gir dansen et perspektiv som går langt utover en samtid eller et individuelt livsløp — den stadig tilbakevendende trubadurmusikken, som bringer tankene til middelalderen, utmerker seg her, siden den hver gang den spilles bryter av et annet danserforløp med tyrannisk kraft ved å tvinge danserne til å innta en bestemt positur. Man kan jo spekulere på hva dette skal henviser til, og det forblir ganske åpent ved forestillingens slutt, men det understreker utvilsomt mangelen på kontroll, og feilslått korrespondanse mellom kropp og ting, som går som en rød tråd gjennom forestillingen. Likevel er det nettopp den episodiske karakteren til forestillingen som også blir dens akilleshæl: vi blir ikke presentert for et perspektiv som summerer enkeltdelene tilstrekkelig. Slik sett blir forestillingen stående og stamme — den får ikke artikulert tydelig hva den vil frem til.

**Amundsen, Carl Morten.** Teatersjef ved Teatret Vårt, Møre og Romsdal, siden 2000. Dramaturg, instruktør med bakgrunn fra bl.a. Nationaltheatret, Carrousel Theater, Berlin, og DNS. Utdannet ved Universitetet i Bergen. Tiltrer som sjefsdramaturg ved Det Norske Teatret i 2012. carl.morten@teatretvart.no

**Amundsen, Julie Rongved.** Master i teatervitenskap, UiO. Produsent på Black Box Teater. juliera@gmail.com

**Berg, Ine Therese.** MA i teatervitenskap, UiO. Bakgrunn fra arbeid som skribent, produsent, dramaturg og instruktør. Medforfatter av boka *Scenekunst Nå* (Spartacus 2007). Faglig konsulent i Danseinformasjonen og styremedlem i Norsk Scenekunstbruk. inetberg@gmail.com

**Berg, Øyvind.** Forfatter etc. Siste bok, *Blindedikt*, 2010. verb@online.no

**Bjørneboe, Therese.** Cand. Philol, UiO. Tidl. journalist, kritiker og kulturredaktør i Klassekampen. Teaterkritiker i Aftenposten. Redaktør Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift. Bidragsyter i div. tidsskrift, og bl.a. boka *Norges litterære kanon* (Cap-pelen Damm, 2008). tbjorneboe@gmail.com

**Blaue, Julian Blaue.** Arbeider med et utvidet scenefilosofisk prosjekt, der han bruker reelle estetiske og eksistensielle erfaringer som materiale. Prosjektet forgrener seg i essays og performancer.

**Brekke, Aase-Hilde.** Jobber med foto, video og performance. Har mottatt en rekke statlige og offentlige stipend og prosjektstøtte. Omtalt i Art fairs International med en featureartikkel. Høsten 2010 aktuell med utstillinger i New York, Hamburg og Oslo: Hommage à Iver Jåks, Oslo Kunstforening, samt videodesign til forestillingen *Bell Check*, Det Norske Teatret.

**Bræin, Ingvild.** Mellomfag i teatervitenskap, UiB. Mastergrad i nordisk språk og litteratur, UiB. Frilansjournalist. ingvildbrain@yahoo.com

**Bökelmann, Veronika.** Forfatter, performance- og mediakunstner, bor i Berlin og Oslo. Etter utdanning ved UdK Berlin, Akademi for Scenekunst i

Fredrikstad og TISCH Academy / NYU, stiftet hun VOLUMEN EXPRESS, som arbeider i skjæringspunktet mellom installasjon og dokumentarisk basert teater. Kurator for INTRUSION DE LO REAL på Cinemateket i Oslo, sept 2011. volumenexpress@gmail.com, www.volumenexpress.com.

**Châtel, Jonathan.** Forfatter og lærer i teatervitenskap, Paris-Sorbonne. jonathan\_chatel@yahoo.fr

**Eeg-Tverbakk, Camilla.** Utdannet skuespiller ved Ecole Jacques Lecoq, MA. Performance Studies fra New York University og MA teatervitenskap fra UiO. Redaktør for boken *Dans i Samtiden* (Spartacus 2006), og Baktruppen, høsten 2009. Ansatt som Kunstnerisk Leder, Skuespill ved Akademi for Scenekunst / Høgskolen i Østfold. camilla.eeg@tele2.com

**Enckell, Johanna.** Dramatiker og dramaturg. Forfatter av bl.a. *Skårvor* av Atraud, en essä om fransk teater etter befrielsen, 2003. jenkell@kolumbus.fi

**Holtet Larsen, Terje.** Forfatter. Har vært tilknyttet Vagant, Dagbladet og Bergens Tidende som litteraturkritiker. Seneste utgivelse: *Home is where you die, Mr. Saunders* (roman 2008).tehola@online.no

**Irmer, Thomas.** Underviser ved Freie Universität Berlin. Produsert bl.a. *Der Bühnenrepublik*, fjernsynsfilmen og bokutgave. Skribent i bl.a. Theater heute. trimmer@aol.com

**Lindberg, Elin.** Skuespiller, litteratur- og teaterkritiker. MA i allmenn litteraturvitenskap fra UiO, med masteroppgave om Øyvind Rimbereids dikt *Solaris korrigert*. elin.lindberg@getmail.com

**Löwenborg, Svante Aulis.** Skribent, regissör, översättare av dramatik. Utbildad teater- och litteraturvetare vid universiteten i Göteborg och Köpenhamn. Leder sedan 1997 Cinnober Teater i Göteborg, med inriktning att introducera modern ospelad dramatik. Senaste produktion: *Og aldri skal vi skiljast* av Jon Fosse. Nästa produktion: *Ifigeneia* av Finn Lunker, premiär 10 december 2010 i Göteborg.

**Løvland, Maja.** Cand.philol. teatervitenskap, mellomfag litteraturvitenskap. Hovedoppgave om norsk standup. Humorforsker og skribent. Driver

egen kulturnæring: lager og utfører «skjult teater» i næringslivet, eventskaper. Medlem av kritikerlaget, komiprisjuryn og fotballklubben Frigg! majalov@frisurf.no

**Madsen, Ole Jacob.** Cand. philol. i filosofi, cand. psychol. og stipendiat ved Senter for vitenskapsteori, Universitetet i Bergen. Arbeider spesielt med modernitetsteori, identitet, kritisk psykologi og ideologi. Hans siste bok er *Den terapeutiske kultur* (Universitetsforlaget 2010). ole.madsen@svt.uib.no

**Pettersen, Anette Therese.** Master i teatervitenskap, UiO. Teaterkritiker i Dagsavisen, webredaktør på Kunstløftet.no. Frilansskribent og kommentator, tidligere scenekunstprodusent. anepettersen@gmail.com

**Røed, Kjetil.** Utdannet litteraturviter. Kritiker og skribent i blant annet Billedkunst, Aftenposten og kunstkritikk.no. For tiden jobber han med et par bokprosjekter om kunst og kvalitet.

**Røsbak, Espen.** Master i allmenn litteraturvitenskap. Masteroppgave om bruken av anførselstegn i *Dagboken* av Witold Gombrowicz. Skribent og lærer. espen.rosbak@gmail.com

**Spångberg, Mårten.** Hans koreografiske arbeid spenner fra danseforestillinger til installasjon. Som International Festival, i samarbeid med Tor Lindstrand, arbeider han med koreografi som ekspanderende praksis. Siden '08 har han ledet utdanningen i koreografi (MA) ved Danshögskolan i Stockholm.

**Voigt, Ina.** Frilanser, skribent og litteraturviter. inavoigt@yahoo.no

#### Rettelser:

I forrige utgave av tidsskriftet (3-4/2010), var dobbeltanmeldelsen av *Blodig alvor* i Bergen og Oslo (side 124) signert med feil navn. Riktig anmelder var Ingvild Bræin. I samme utgave ble det trykket feil bilde til anmeldelsen av Katrine Bølstads *THE KNOTS*. *Vi beklager.* red.



## PRAG QUADRENNALEN

Prag Quadrennalen (16. til 26. juni) er den største scenografihendelse i verden – en presentasjon av scenografi, kostyme, lys, lyd design og teaterarkitektur for dans, opera, teater, site-specific, multimedia-forestillinger og performancekunst fra hele verden.

Prag Quadrennalen presenteres arbeid fra mer enn 70 land og 5 kontinent. Det ventes 35.000 besøkende for å se utstillingen, ta del i live performances, workshops, presentasjoner, foredrag og diskusjoner. For mer info [www.pq.cz](http://www.pq.cz)

Norges spektakulære bidrag er Asle Nilsen og Verdensteatret med *Fortellerorkesteret*. Det norske bidraget er kuratert av Olav Myrtnvedt, Marianne Roland og Christina Lindgren. Presentasjonen er støttet av Norske Kulturråd, Stiftelsens Fritt Ord, Den norske ambassade i Praha.

Norges bidrag i student-seksjonen er Høgskolen i Østfold; Akademi for scenekunst. Norges kurator for teaterarkitektur-seksjonen er Serge von Arx.



Nr. 1/1998



Nr. 1/2002



Nr. 2/2005



Nr. 1/2008



Nr. 1/2009



Nr. 1/2010



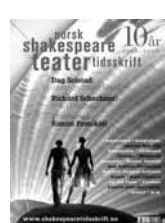
Nr. 2/1998



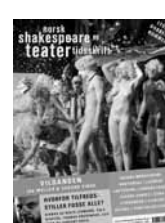
Nr. 2/2002



Nr. 3-4/2005



Nr. 2/2008



Nr. 2-3/2009



Nr. 2/2010



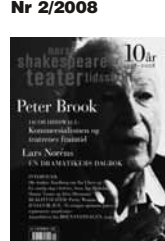
Nr. 1/1999



Nr. 1/2003



Nr. 1/2006



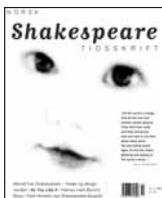
Nr. 3-4/2008



Nr. 4/2009



Nr. 3-4/2011



Nr. 2/1999



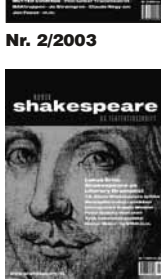
Nr. 2/2003



Nr. 2/2006



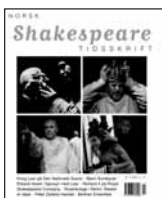
Nr. 1/2000



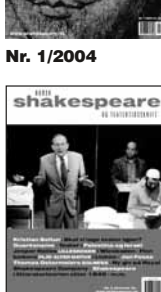
Nr. 1/2004



Nr. 3-4/2006



Nr. 2/2000



Nr. 2/2004



Nr. 1/2007



Nr. 1/2001



Nr. 3/2004



Nr. 2-3/2007



Nr. 2/2001



Nr. 1/2005



Nr. 4/2007

Tegn abonnement, kr. 300,- for 4 numre, og få gratis adgang til 12 års arkiv på nett: [www.shakespearetidsskrift.no](http://www.shakespearetidsskrift.no)

Navn: .....

Adresse .....

Tlf/e-mail: .....

Bestilling av tidligere numre (nå 50,- pr. stk.):

Nr. 2/1998.....stk	Nr. 1/1999.....stk	Nr. 2/1999.....stk	Nr. 1/2000.....stk
Nr. 2/2000.....stk	Nr. 1/2001.....stk	Nr. 2/2001.....stk	Nr. 1/2002.....stk
Nr. 2/2002.....stk	Nr. 1/2003.....stk	Nr. 2/2003.....stk	Nr. 1/2004.....stk
Nr. 2/2004.....stk	Nr. 3/2004.....stk	Nr. 1/2005.....stk	Nr. 2/2005.....stk
Nr. 3-4/2005.....stk	Nr. 1/2006.....stk	Nr. 2/2006.....stk	Nr. 3-4/2006.....stk
Nr. 1/2007.....stk	Nr. 2-3/2007.....stk	Nr. 4/2007.....stk	Nr. 1/2008.....stk
Nr. 2/2008.....stk	Nr. 3-4/2008.....stk	Nr. 1/2009.....stk	Nr. 2-3/2009.....stk
Nr. 4/2009.....stk	Nr. 1/2010.....stk	Nr. 2/2010.....stk	Nr. 3-4/2010.....stk

Send slippen til Therese Bjerneboe, Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift, Litteraturhuset, Wergelandsveien 29, 0167 Oslo, eller send e-post til [post@shakespearetidsskrift.no](mailto:post@shakespearetidsskrift.no). Eller bestill på [www.shakespearetidsskrift.no](http://www.shakespearetidsskrift.no)

Copenhagen 4 hrs.  
15 min.Los Angeles 6 hrs.  
45 min.

New York 4 hrs.

Moscow 5 hrs.  
20 min.Rome 5 hrs.  
40 min.Paris 4 hrs.  
25 min.Frankfurt 4 hrs.  
40 min.London 3 hrs.  
35 min.

# FESTSPILLENE NORDISKE IMPULSER I BERGEN

25. MAI – 8. JUNI 2011

«BERGEN ER ET STORARTET  
STED FOR KUNST»

FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG

## CHRISTOPH MARTHALER: ±0

±0 – pluss minus null – er grenselandet mellom det solide og det flytende, mellom trygg grunn og tynn is. Få steder har mer erfaring med denne gråsonen enn Grønland, der differansen mellom pluss og minus kan utgjøre forskjellen mellom liv og død. Regissør Christoph Marthaler er kjent for å lage forestillinger preget av varme, humor og musikk. Sammen med Anna Viebrock, sitt eget lag av skuespillere og lokale kunstnere fra Nuuk og Uummannaq skal han nå utvikle et teaterprosjekt på verdens største øy.

DEN NATIONALE SCENE 4.-7. JUNI

## NOKON KJEM TIL Å KOMME

Høsten 2010 kunne det kinesiske publikum oppleve et stykke av Jon Fosse for første gang, da Nokon kjem til å komme ble satt opp i Shanghai. Oppsetningen fikk svært god mottakelse, og nå kommer produksjonen til Bergen.

STUDIO BERGEN 27.-29. MAI

## GERPLA – KJEMPELIV I NORD

Islands Nasjonalteater kommer til Bergen med en storslått og skakk saga fra vikingtiden. Forestillingen er i regi av 101 Reykjavik-regissøren Baltasar Kormákur, etter en roman av Halldor Laxness.

DEN NATIONALE SCENE 26.-28. MAI

## FØR SOLOPPGANG

Hva skjer med et samfunn som blir nyrikt over natten? Gerhart Hauptmanns stykke settes opp for første gang i Norge, i regi av Tore Vagn Lid.

DEN NATIONALE SCENE 27. MAI-8. JUNI

## ORDET

Kaj Munks skuespill fra 1925 om tro og tvil. I regi av Ole B. Johannessen.

DEN NATIONALE SCENE 25. MAI-10. JUNI

## SHARON EYAL 2011

Sharon Eyal nye koreografi for Carte Blanche spiller på følelser og former. Eyal har en sterk signatur, og hun er opptatt av det erotiske, det androgyne og noen ganger det groteske i sine koreografier.

GRIEGHALLEN 3. JUNI

## MANTA

Hva skjer når en danser dekker seg til, når kroppen skjules?

DEN NATIONALE SCENE 30.-31. MAI

MED KUNSTNERKORTET (KR 50) KAN DU KJØPE  
FESTSPILLBILLETTER TIL KUN KR 170.