

norsk shakespeare_og teater tidsskrift

STORT
DOBBELT-
NUMMER



VILDANDEN

IDA MÜLLER & VEGARD VINGE

HVORFOR TILFREDS- STILLER FOSSE ALLE?

BIDRAG AV NIELS LEHMANN, FALK
RICHTER, THOMAS OBERENDER, LEIF
ZERN OG VINCENT RAFIS

ARIANE MNOUCHKINE
GROTOWSKI | LAURENT
CHÉTOUANE | ANDERS PAULIN
SVERRE UDNÆS | SARA
STRIDSBERG | ELFRIEDE
JELINEK | DIMITER GOTSCHKEFF

www.shakespearetidsskrift.no
nr. 2-3/2009 kr. 120,-



Et evig drama?

Tilfredsstillers Jon Fosse alle? Ja, det hevder Niels Lehmann i innlegget «Fosses fabelagtige formel», på basis av at Jon Fosses dramatikk i følge ham forener flere ulike kunstsyn eller posisjoner: Romantikk, realisme, modernisme og post-modernisme. Innlegget ble holdt under et todagers seminar om Fosse på Festspillene i Bergen, som refereres gjennom flere innlegg i denne utgaven av tidsskriftet.

Jon Fosse fyller 50, men i høst er det også et jubileum for Sverre Udnæs, som ville fylt 70 år i slutten av september. Udnæs tilhører de dramatikerne mellom Ibsen og Fosse som ikke blir spilt, og som dermed fort forsvinner ut av bevisstheten – også for teaterfolk. I de tekstene vi trykker i tidsskriftet, er det like mye som teatermann/film- og fjernsynsregissør Udnæs minnes. Dette er også viktig å formidle, fordi han tilhørte en dramatikertype det ikke har vært mange av i Norge. I følge Egil Monn-Iversen var han den regissøren som kunne fått norsk film opp på et internasjonalt kunstnerisk nivå.

Det er lite fruktbart å stille Fosses suksess opp mot Udnæs, eller andre. Men det er et tankekors om Fosses stykker hadde blitt nyoppført ved norske teatre dersom han ikke hadde opplevd et gjennombrudd i utlandet? Arrangementet i Bergen var ett av flere eksempler på medienes relativt beskjedne interesse for dramatikken til Fosse, i forhold til *personen* Fosse. Suzanne Bordemann, som var en av deltakerne i Bergen, har skrevet en avhandling om den tidligere resepsjonen av Fosse skuespill, hvor hun bl.a. diskuterer dette. Hovedtrekkene i innlegget hennes ble

presentert i en artikkel i forrige nummer.

Fosses dramatikk har hatt betydning for den utviklingen som har skjedd i norsk teater. Det mest opplagte eksemplet, er kanskje Eirik Stubø. Stubø uttaler seg, som regissør, om sin gjeld til Fosse i seminarreferatet fra Bergen. Men han og andre norske teatersjefer har også spilt et viktig rolle i forhold til Fosses store produksjon – fordi svært mange av stykkene er skrevet på oppdrag. Og ja, fordi han er en *norsk* dramatiker. Det er derfor viktig å minne om at det var en regissør, Kai Johnsen, som pushet den heller motvillige Jon Fosse til å skrive for scenen. Johnsen leste mye norsk samtidsliteratur, og mente å se et dramatisk potensial hos Fosse. Jeg tror det også dreide seg om felles generasjonstilørighet. Kanskje den beste forutsetning for å oppdage og utvikle nye stemmer. Det lover godt at Johnsen går inn i ledelsen ved det nye Dramatikkens Hus.

I tidsskriftet trykker vi et intervju med den franske regissøren Laurent Chétouane – som ikke uten videre tilfredsstilles av stykkene til Fosse, som han også har satt opp (side 53). Chétouane fikk massiv slakt for sin iscenesettelse av *Misanthropen* på Torshovteatret tidligere i år. Chétouanes form og virkemidler var ikke egnet til å skape overskrifter eller forsideoppslag – og ble heller ikke gjenstand for debatt – slik som Ida Müller og Vegard Vinges oppsetning av *Vildanden* i Bergen. Men i begge tilfelle knyttet motviljen seg både til teateruttrykket, og til deres frie



Therese Bjørneboe
redaktør

bearbeidelser av tekstene. Og det er sjeldent man opplever teater som viser så sterk kunstnerisk integritet. Det skjer kanskje hyppigere på off-scenen, som imidlertid ikke får tilsvarende oppmerksomhet som institusjonene. Og dette var noe av bakgrunnen for at Knut Ove Arntzen omtalte *Vildanden* som et

«paradigmeskifte i norsk teater» i avisdebatten om forestillingen.

Det er klart at både *Vildanden* og *Misanthropen* var utfordrende forestillinger. Slik går de også rett inn i diskusjonen om regiteatret – og hvordan man skal forstå det. Begge forholder seg kritisk undersøkende til stykkenes iscenesettelsestradisjon, og gjør opprør mot teaterkonvensjoner. Men formspråk og regihåndskrifter er forskjellige som natt og dag.

Slik «filleristing» av klassikerne utgjør neppe noen trussel mot teatret, eller dramatikken. Det handler vel dypere sett om å forsvare teatret, ved å videreutvikle det som et spennende og adekvat medium og uttrykk. Men kan man kalle tekstbearbeidelsene av *Misanthropen* eller *Vildanden* for samtidsdramatikk?

I ENQUETEN PÅ side 4 reiser vi spørsmålet om Maxim Gorkijs 100 år gamle *På bunnen* som åpningsforestilling for årets Samtidsfestival gir et signal om at samtidsdramatikken er i krise? Svarene i enqueten tyder på at det i dag er relativt bred oppslutning om at en klassikeroppsetning er samtidsteater så godt som noe.

Hanne Tømta. Foto: Therese Bjørneboe



Da Samtidsfestivalen ble etablert av Eirik Stubø, den gangen ny teatersjef på Nationaltheatret, uttalte han i et intervju her i tidsskriftet (1/2001): «Hvis ikke Nationaltheatret tar et ansvar for å utvikle og øke tilfanget av en ny form for nasjonal diktning, skjønner jeg ikke hvem som skal gjøre det. Altså rett og slett legge forholdene tilrette for at vi skal ha noe å spille om hundre år – også (...) Ibsen er det ene beinet. Men det andre beinet må også begynne å gå.»

SIDEN DEN TID har Samtidsfestivalen slitt litt. Ikke så mye med å finne en profil, kanskje, som med å trekke publikum til nye stykker/gjestespill. Og i løpet av den samme perioden har Ibsen-festivalen fått mer og mer preg av å være en «samtidsfestival» – den også. Vil Oskaras Korsunovas oppsetning av Gorkij framstå som mer «samtidig» enn dagens Ibsen-oppsetninger? Hanne Tømtas programmerer reiser en slik debatt.

På Festival for ny europeisk dramatik i København i juni hevdet Thomas Ostermeier at orden og forfatteren igjen bør stå i sentrum i teatret (se side 87). Han hevdet at fiksjoner (fortsett) er bedre egnet til å fange virkeligheten enn det «postdramatiske teater». Dette er ikke nye toner fra Ostermeier – han har helt siden tiltredelsen som teatersjef ved Schaubühne i Berlin i 2000, sloss for ny dramatik, og uttalt seg kritisk om «Regiteatret» – som en form for «gourmetteater» for et borgerlig publikum. Men i mellomtiden har også han måttet ty til klassikere for å fylle salen.

Mange teaterfolk som kvier seg mot

Peter Zadek (1936 – 2009)



betegnelsen regiteater, både fordi det er et så vidt begrep – og fordi det ofte benyttes som et skjellsord. Åpningstalen ved sommerens Festspill i Salzburg har utløst nok en debattrunde om regiteatret i tysk presse. Forfatteren Daniel Kehlmann kritiserte det han kalte moderniseringstvingen i teatret, og forfektet synspunktet at regissøren bør være «forfatterens tjener».

UNDER SLUTTREDIGERINGEN AV tidsskriftet, kom meldingen om at Peter Zadek er død, 83 år gammel. Nettopp Zadek er en regissør som knyttes til regiteatret – som et nytt begrep som oppsto på slutten av 1960/ begynnelsen av 70-tallet.

I selvbiografien *My Way*, skriver Zadek om et skjellsettende Brecht-gjestespill fra Berliner Ensemble, som han så i London på 50-tallet: Det var intelligent teater. Senere brøt den jødiske emigranten opp fra England (foreldrene flyttet fra Berlin på 1930-tallet) og slo seg ned i Tyskland, for å jobbe der. *Røverne* (Schiller) i en Roy Lichtenstein-scenografi, ga ham merkelappen popregissør. Men det er ikke minst Zadeks Shakespeare-oppsetninger som er blitt merkesteiner innenfor det tyske regiteatret. Og den aller mest kjente er *Othello*. Skuespilleren var sminket svart, over hele kroppen, men fargen kladdet av. Så, når Othello omfavnet Desdemona, ble hun litt svartere, og han litt hvitere.

Som jøde, tok Zadek seg også friheter i forhold til å adressere antisemittismen i stykker som *The Merchant of Venice* og *The Jew from Malta*. Hans oppsetning av *The Jew from Malta* på Burgtheater i Wien, var «Festlig rasisme» i følge forsi-

Laurent Chétouane



deoppslaget til *Theater Heute*. Gert Voss framstilte en hel katalog av jødeklisjeer – inntil publikum satte latteren i halsen da Barabas ble kokt. Oversettelsen var ved Elfriede Jelinek (se nr. 1/2002).

Ironisk nok, stilte Zadek seg kritisk til det tyske «regiteatret» på sine eldre dager. Skjønt det kanskje ikke er merkeligere enn teaterspråket forandrer seg med nye generasjoner. Castorfs dekonstruksjoner er en annen form for «regiteater» enn Zadeks eller Steins. Peter Zadek var en fabelaktig skuespillerinstruktør og en god leser. Men da han satte opp Brechts *Mutter Courage* (se nr. 1/2004) i Berlin for noen år siden, reagerte «museumsvokterne». Han leste på mange måter stykket *mot* teksten, eller snarere mot Brecht. Men Zadek vitaliserte stykket, lekte med iscenesettelsestradisjonen, og slik sett var han kanskje til det siste en regiteaterregissør?

Therese Bjørneboe

SAMTIDSFESTIVALEN 2009

I 2001 innstiftet Eirik Stubø Samtidsfestivalen som et motstykke/ supplement til den eksisterende Ibsenfestivalen. Høstens festival åpner med en oppsetning av Maxim Gorkijs *På bunnen*. Kan et hvert stykke være samtidssteater så godt som noe? Mads Thygesen (Danmark) innleder om tendenser og utfordringer i dagens dramatik.
Debatt 11. september
Sted: Litteraturhuset i Oslo, Amalie Skram
Tid: kl. 1900
Med: Mads Thygesen, Hanne Tømta, Eirik Stubø og Tom Remlov
Arrangører: Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift og Nationaltheatret. Gratis inngang

Program høsten 2009 Black Box Teater



WUNDERBAUM (NL)

«Kamp Jezus» 2.–4. sep

...overbevisende Wunderbaum. – De Morgen



TG STAN (BE)

«Of/Niet» 9.–12. sep

Feilfritt utført, ekstremt morsomt og fullstendig uimotståelig. – Knack



VERK PRODUKSJONER

«Ifgeneia» 15. og 20. sep

«The Answering Machine» 16. sep

«Dealing With Helen» 19.–20. sep

Av Finn lunker

Kompaniets lunker-trilogi har potensial i seg til å bli stående som et merkepunkt i norsk samtidsteater. – Dagsavisen

Øvrig på programmet:

HAAGENSCHMAGEN «To see a man about a dog»

JO ADRIAN HAAVIND «Pool (no water)»

NILS JAKOB JOHANNESSEN «Moon Fever»

RASMUS JØRGENSEN «Dyret»

FIKSDAL/LIE «PresentENDING»

VERK PRODUKSJONER «Play Alter Native» av Finn lunker

DE UTVALGTE «Skuggar» av Jon Fosse

SØSTRENE ANDREWS «Salt-N-Pepper og den tredje...»

HENRIETTE PEDERSEN «Animal Magnetism 2»

Showbox



Gotscheffs *Der Pulverfass*. Foto: Iko Freese/Drama



Gotscheffs stjernelag på Samtidsfestivalen 2009

SIDE 64

Udnæs (1939-1982) 70 år

SIDE 88

Enquete.....4

Jon Fosse 50.....6

Silje Vestvik og Therese Bjørneboe: Fosse-seminar, del I.....7

Therese Bjørneboe: Fosse-seminar, del II.....9

Falk Richter: 200 former for angst.....12

Leif Zern: Är det dramatik?.....14

Vincent Rafis: Minner om de døde i en tid for de levende.....16

Thomas Oberender: Den siste melankoliker.....20

Niels Lehmann: Fosses fabelaktige formel.....21

Festspillene i Bergen

Ingvild Bræin: Intervju med Per Boye Hansen.....26

Therese Bjørneboe: *Vildanden*.....29

Melanie Fieldseth: *The European Lesson* og *Polaroid*.....34

Melanie Fieldseth: *Todesvariationen*.....36

Melanie Fieldseth: *Og aldri skal vi skiljast*.....38

Ole Jacob Madsen: *Elephant stories*.....39

Ibsen Awards 2009

Johanna Enckell: Ariane Mnouchkine.....42

Regissører

Anna Hedelius: Intervju Anders Paulin.....46

Svante Aulin Löwenborg: Bergman-festivalen.....50

Therese Bjørneboe: Intervju med Laurent Chétouane.....53

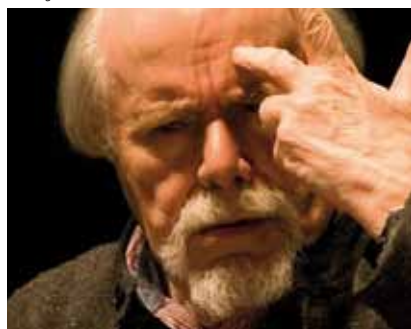
Kjetil Røed: *Misantropen*, Torshovteatret.....56

High Lights

Knut Ove Arntzen: *Vote zombie Andy Beuys*.....58

Redaksjonsråd: Ole Skjelbred, skuespiller; Tom Remlov, direktør Den Norske Opera; Victoria H. Meirik, regissør; Kristian Seltun, teatersjef Black Box Teater; Carl Morten Amundsen, teatersjef

Teatret Vårt; Kai Johnsen, regissør; Øyvind Berg, poet, medlem av BAKtruppen, IdaLou Larsen, teaterkritiker.
Utgitt med støtte av Norsk kulturråd. Vi takker



«Han fikk frie hender,
og jeg rolla som den
grå eminense»

LUDWIG FLASZEN OM
GROTOWSKI, SIDE 68



Krystian Lupa: *Factory 2*



«... teatret stirrer på
sin egen navle, mens
verden brenner»

ARIANE MNOUCHKINE, SIDE 42

Svante Aulis Löwenborg: <i>Ulrike Maria Stuart</i>	60
Wenche Larsen: <i>Rechniz (Der Würgeengel)</i>	62
Thomas Irmer: <i>Gotscheff: Der Pulverfass</i>	64
Therese Bjørneboe: <i>Andromake</i>	66

Grotowski-jubilé

Torbjørn Oppedal: Intervju med Ludwig Flaszen.....	68
Erik Exe Christoffersen: Konferansen Den første sten.....	70
Runar Hodne: Om <i>Towards a Poor Theatre</i>	72

Pina Bausch (1940 – 2009)

Monica Emilie Harstad: Pina Bausch in memoriam.....	74
---	----

Dramatikk

Torunn Liven: Dramatikeren Smith Likongwe.....	74
Lene Therese Teigen: <i>Mater Nexus</i> i Japan.....	81
Michael Evans: Ny dansk dramatikkfestival.....	84
Michael Evans: Paneldebatt.....	86

Sverre Udnæs 70

Jan Erik Vold: Intervjuer med Svein Scharffenberg, Monna Tandberg, Otto Homlung, Egil Monn-Iversen, Harald Heide-Steen jr., Alfred Janson og Jannik Bonnevie.....	88
---	----

Bøker

Tom Remlov: Billingtons <i>State of the Nation</i>	100
Michael Evans: Hesselaas <i>Det dramatiske genembrud</i>	104
Kjetil Røed: Kjersti Bales <i>Estetikk. En innføring</i>	106
Christine Amadou: Tariq Alis <i>ZAHRA</i>	108

Festivaler

Therese Bjørneboe: Krystian Lupa's <i>Factory 2</i>	110
Thomas Irmer: Teatertreffen.....	112
Elin Lindberg: <i>Marstrand Volum I</i>	116

Anmeldelser

Therese Bjørneboe: <i>Tre systrar</i> , Stockholm.....	118
Kjetil Røed: Julian Blaues religionsinnstiftelse.....	120
Mathilde Holdhus: Natural Theatre of Oklahoma: <i>Rambo Solo</i>	121
Svante Aulis Löwenborg: Sara Stridsbergs <i>Medealand</i>	124
Kjetil Røed: Pre sang real, <i>Sons of Liberty 4</i>	125
Keld Hyldig: <i>Hedda Gabler</i>	126
Kjetil Røed: <i>Evig ung</i>	128
Erlend Røyset: <i>Så blir det stilt</i>	129
Kjetil Røed: <i>Flaggermusen</i>	130
Elin Høyland: <i>Brudekjolen</i>	131
Camilla Eeg-Tverbakk: <i>Goboland</i>	133
Sidsel Pape: <i>On Gods and Driftwood</i>	134
Erlend Røyset: <i>Sur grus</i>	135
Suzanne Bordemann: <i>Back to the USSR</i>	136
Melanie Fieldseth: <i>Songs of the dragon</i>	137
Espen Røsbak: <i>Molloy</i>	138
Kjetil Røed: <i>Torniquet</i>	139

Debatt

Tone Gjevjon: Traaviks <i>Miss Landmine</i>	141
Hans Henriksen og Cecilia Ölveczky: Svar til Finn lunker.....	142

Samtidsfestivalen:

Krise?

Nationaltheatret åpner årets Samtidsfestival med en oppsetning av Maxim Gorkijs 100 år gamle stykke *På Bunken* (eller *Natt-herberget*). Er dette et signal om at dramatikken er i krise? Fanger regiteatret – eller «det postdramatiske teatret» – samtiden bedre enn dramatikerne?



Foto: Catherine Haanes

Krise? Jeg er ikke bekymret. Ikke i det hele tatt. Dette går bra.

Det viktige i denne sammenhengen må vel være at teateret pr. i dag har et enormt momentum, bl.a. fordi det som kunstform sitter med en kompetanse på helt sentrale spørsmål for det vi kaller samtid: hva er iscenesettelse, hva er autentisitet osv. Jeg opplever at publikum har en helt annen nysgjerrighet og kunnskap om teater nå enn for 10 år siden. Teateret har blitt brukbart.

Det er imidlertid riktig at mange av de mest interessante regissørene både i Norge og internasjonalt, med noen unntak, har tatt i bruk andre typer scenetekst enn den forfatterproduserte samtidsdramatikken. Hvis dette betyr krise for samtidsdramatikken, så kanskje det er bra. Både maleriet og romanen har i sin tid vært gjennom oppkvikkende dødserklæringer. Krise betyr ikke død, men bevegelse, forandring, og i dette tilfellet litt ekstra oppmerksomhet.

Pia Maria Roll, scenekunstner



Jeg vil si at samtidsteater er der hvor premissleveransen foregår i rimelig nærhet til vår samtid. Dette gjelder uansett om det er

dramatikeren eller regissøren. Dermed handler åpningsforestillingen om (eller den må handle om) forestillingsforfatteren Korsunovas heller enn dramatikerne Gorkij (for vi kan vel ikke snakke om historisk samtidsteater?). Dette er da et signal fra Samtidsfestivalen om at dramatikere ikke (lenger?) er enerådige premissleverandører for teateret. Det betyr ikke at dramatikken er i krise, det betyr at den er i konkurranse, og denne konkurransen handler nettopp om hvem som best «fanger samtiden». Jeg tror vi vil få et ytterligere skille mellom de dramatikerne som skriver for å få sitt eget konsept manifestert og de som skriver for et levende «postdramatisk» teater, og vi trenger begge deler.

Kim Atle Hansen, dramatiker og skuespiller.



Spørsmålsstillingen hører – hvis jeg tillater meg å være litt ironisk – hjemme i et norsk teater som oftest mener at teaterforestilling = tekstforelegget/utgangspunktet. Det kan potensielt lages utrolig godt og gyldig samtidsteater med Gorkijs stykke, like mye som av en tekst produsert i dag.

Men «signalet», hvis man vil tolke det slik (og det er jo for så vidt kurant dét) signaliserer vel ikke akkurat en voldsom vilje til å adressere nyskapning i et samtidsperspektiv. Ettersom det blir et mer og mer begrenset repertoar som et større publikum ønsker å se på hovedscenen, kommer teatret

til å bevege seg i retning av den problematikken som operarepertoaret gjenspeiler: Det er bare 10 – 20 operaer som er 'relevante'. Hører På bunnen hjemme der? Nei, kanskje ikke. Som sådan er det vel da et relativt dristig valg til en hovedsceneoppsetning (trist og jævlig er det også, i motsetning til hva et større publikum i dag stadig skal møtes med). Men til en samtidsfestival? Dramatikeren, som «ensom sjel», kan potensielt være 'dristigere' enn en regissør som må forholde seg til en grad av kollektiv kunstproduksjon – men dette vil ikke si at dramatikerne de facto er nyskaperen. Teatret er flerstemmighetens kunstart, og så lenge mennesker snakker sammen, hører også den levende tekstprodusenten hjemme i et samtidsteater.

Kai Johnsen, regissør.

Påtroppende leder for tekstutvikling ved Dramatikkens Hus.



Jeg ser ikke repertoarvalget som signal på annet enn sittende teatersjefs preferanser. Jeg anser dessuten ikke gammel dramatikk for å være en trussel mot ny.

MEN: Det har avgjørende betydning at instruktører interesserer seg for ny scenetekst: teateret er avhengig av historier som ikke ble (og ikke kunne vært) skrevet for 100 år siden. Rett og slett for å henge med i tiden.

Liv Heløe, dramatiker



Den moderne teaterutviklingen — som for alvor startet med fremveksten av regiteatret for rundt 100 år siden — har som sitt grunnlag at teater er å betrakte som en selvstendig kunstform. Dramatikken har med andre ord vært i krise lenge; strengt tatt siden bruddet med den fransk-klassisistiske regelestetikken, og definitivt siden bruddet med den borgerlige realismen.

«Moderne» dramatikere som Beckett og andre briter har forsøkt å temme denne utviklingen, men det er teatret selv som stiller sin egen samtidssdiagnose. Jeg synes forøvrig begrepet «postdramatisk» er overflødig for å forstå akkurat dette.

Kristian Seltun, tidl. Black Box Teater, nå påtroppende sjef på Trøndelag teater.



Aha. Dette handler ikke om objektive sannheter, bare om Nationaltheatrets subjektive programmering av festivalen. På den andre siden gjenspeiler dette valget hvor isolert norske dramatikere kan se ut til å være fra teatrene, og at vi er nødt til å finne fram til arbeidsprosesser som virkelig utfordrer dramatikere til å utforske tiden vi lever i. Noen mener at vi kollektivt burde fortsette å isolere oss. Presse ut stykker som enten passer eller ikke passer inn i opplegget til dem som program-

merer. Men hva om det fantes et levende og skrivende kollektiv, som også fikk ta aktivt del i programmeringsprosessen. Eller: Kanskje dette bare dreier seg om å ville gi «folk flest» det (vi tror) de vil ha... og i hvert fall ikke provosere?

Kate Pendry, scenekunstner



Nei. Jeg tror ikke på noen måte dramatikken er i krise. Men jeg tror kontinentalt teater — dvs. i sær tysk og fransk — lenge har slitt med en praksis der regissørens signatur er blitt stadig viktigere. Da vil det nødvendigvis oppstå en rivalisering med dramatikeren, og det kan nok både få dikterne til å vende seg vekk fra teatret, og de klassiske tekstene til å fremstå som et mer attraktivt «materiale». Uansett vil jeg kategorisk mene at det er dikterne — altså dramatikere — som best vil fange sin samtid. Dette skyldes rett og slett at et diktverk til sjuende og sist representerer *ett menneskes visjon*: det er resultatet av en personlig fordypelse der ingenting annet enn dikterens egne ideer og forutsetninger har bestemt så vel form som innhold. Det er dette som — til og med i juridisk forstand, i internasjonal opphavsrett — kalles det *skapende arbeid*. En regissør er en fortolker, som leverer sin visjon som en respons på eller en videreføring av diktverket.

Og noen ganger kan selvsagt dette være så vidløftig at det nærmer seg diktning. Men prøven på om regikonseptet kan kalles et diktverk er selvfølgelig om det lar seg fortolke av en annen regissør — om det altså har et liv utenfor

sin opphavsmann.

Jeg betviler vel om *På bunnen* utgjør et like nytt og viktig bidrag til sin samtid som Gorkijs originaltekst gjorde til *hans samtid*. Og da kan man spørre seg: burde dette være åpningsforestillingen på en samtidsfestival?

Tom Remlov, dramaturg, tidl. teatersjef DNS, adm. Dir. Den Norske Opera & Ballett



Jeg tror for det første at det å felle en eller annen dom over en oppsetning som ennå ikke har blitt vist, er det motsatte av postdramatisk, all den tid det jo nettopp er selve oppsetningen — regien, realiseringen etc. — som er sentrum i det man en stund nå har kalt en postdramatisk vending. M.a.o. ikke om selve «dramaet» er 1 eller 100 år. Likevel: Det er et grunnleggende problem — en ulmende krise — at «Dramaet» som litterær øvelse /genre i så stor grad forplikter seg på stivnede spilleregler. Dramabegrepet må åpne og strekke seg, for å evne å ta opp i seg det som er dramatisk i dag, og ikke minst det som snart er i ferd med å bli dramatisk. Erfaringene med å skrive *Elephant Stories* som drama for skuespillere, kor og gitarer har gjort meg sikrere på dette.

Tore Vagn Lid, regissør og kunstnerisk leder Transiteatret-Bergen

Dramatikere flest har for lengst innsett at samtidsteatret vel så mye er samtidsregi som samtidsdramatikk — men regissører har mye makt i teatret og stor innflytelse på repertoaret.

Om regissørene fanger *samtiden* bedre med døde eller le-

vende dramatikere er heldigvis en aldri avsluttet samtale, jeg mener naturligvis at sjansen for den største *samtidsmellen* er i møtet mellom levende kunstnere. Også i det postdramatiske vil de beste forestillingene være dem som har det beste samspillet mellom kunstuttrykkene. Ny tekst er ikke mindre interessant fordi den må dele scenen postdramatisk med flere og regiteater er ikke i seg selv postdramatisk, det har i hvert fall eksistert lenge før noen sa *postdramatisk*.



Jeg ser ganske mye norsk teater og leser ganske mye norsk dramatikk, og det må sies: det er like mye å gå på i begge leire. Utfordringen er at regissøren tilsynelatende kan utvikle seg uten levende dramatikere. Dette kan også bety *krise*. Hvor godt er egentlig norsk teater? Norsk regiteater? Min oppfordring til dramatikere og regissører er som alltid å se etter hverandre, norsk samtidsdramatikk må kjempes for hele tiden, den har aldri vært noen selvfølge på norske scener. Men den samtidsdramatikken som faktisk settes opp holder i snitt ikke noe lavere nivå enn annet teater i Norge.

Ellers jobbes det med å få Dramatikerutdanning på KHiO og Dramatikkers Hus opp og stå. Det er en kamp om det skrivende talent i Norge. Den vinner ikke norsk teater fordi det er så fantastisk, det må stadig innsats til.

Gunnar Germundson, dramatiker, leder Dramatikerforbundet

JON FOSSE 50 ÅR

(Bergen): 23. og 24. mai arrangerte Festspillene i Bergen et dobbeltseminar om Jon Fosses dramatikk. Seminarenes overordnede tema, var spørsmålet om Fosse representerer en fornyelse av dramatikken, eller om gjennomslagskraften hans kan forklares av «det tidløse» eller klassiske ved stykkene. På første del av seminaret deltok teaterregissørene Falk Richter (Tyskland), Luk Perceval (Belgia), Eirik Stubø (Norge) og David Géry (Frankrike). I andre del deltok kritiker Leif Zern (Sverige), forsker, skuespiller og regissør Vincent Rafis (Frankrike), litteraturforsker Suzanne Bordemann (Tyskland/Norge), teaterviter Niels Lehmann (Danmark) og dramaturg og forfatter Thomas Oberender (Tyskland). Seminarene ble ledet av Per Boye Hansen, Therese Bjørneboe og Kai Johnsen. På de følgende sidene trykker vi innledninger og referater fra paneldebattene.

(Bergen) Jon Fosses tekster stiller skuespillerne overfor nye krav til sannferdighet på scenen, hevdet regissørene som deltok i seminaret om Fosse 23.mai. AV SILJE VESTVIK OG THERESE BJØRNEBOE

Mennesker, ikke skuespillere

Falk Richter, Luk Perceval og Eirik Stubø er regissører som har hatt en stor betydning for resepsjonen av Jon Fosses skuespill i europeisk og skandinaviske teater. I Logen fikk de følge med den ferskere Fosse-regissøren David Géry.

Den tyske regissøren og dramatiker Falk Richter er kjent for et norsk publikum gjennom sin iscenesettelse av *Skuggar*, på Festspillene/Nationaltheatret, 2006. Blant hans egne stykker, er *Gud er en DJ* oppført i Norge og *Unter Eis* (Under is) vist som gjestespill på Samtidsfestivalen i Oslo i 2007. Richters iscenesettelse av Jon Fosses *Natta syng sine songar* (*Die Nacht singt ihre Lieder*) vakte oppsikt etter premieren i 2000. Det var en uhyre velspilt forestilling, med Judith Engel og Sebastian Rudolph i de sentrale rollene. Richter er knyttet til bl.a. Schaubühne i Berlin, og Schauspielhaus i Zürich.

Falk Richters innlegg trykkes i en utvidet versjon på sidene 12.

«Være, ikke vise»

Luk Perceval er utdannet som skuespiller, og jobbet i belgisk institusjonsteater før han brøt opp og dannet sin egen gruppe, Blauwe Mondag Kompagnie. Han hører til de sentrale personlighetene innenfor den «flamske bølge». Som regissør er Perceval særlig kjent for sine ofte kontroversielle adaptasjoner av klassikere, bl.a. Shakespeare, Racine og Molière. Hans iscenesettelsen av Jon Fosses *Traum im Herbst* i München i 2001 er omtalt som et vendepunkt innenfor den tyske Fosse-resepsjonen, og ble invitert til Theatretreffen i Berlin 2002. I dag sitter Perceval i den kunstneriske ledelsen ved Thalia Theater i Hamburg.

Luk Perceval: Kort etter den første Fosse-boomen, satte jeg opp *Draum om*

hausten (*Traum in Herbst*) ved Münchner Kammerspiele¹. Vanligvis setter jeg opp klassiske stykker, men etter hvert som jeg jobbet med *Draum om hausten*, slo det meg at jeg burde filmatisere det. Stykket er svært subtilt, og uttrykker en søken etter sannferdighet. Jeg mente det var umulig å fange inn denne sannferdigheten på en teaterscene, fordi man i teatret vanligvis anvender artfisielle former som livet projiseres mot. Men teatersjefen var ikke særlig begeistret for filmideen min. Det som fascinerte meg, var at man hører stillheten høyere enn ordene som sies. Så jeg tenkte: Kanskje vi bør finne en ny måte å spille på. Jeg stolte heller ikke på de ordinære prøvene, og begynte å eksperimentere med videokamera for å fange opp de intense øyeblikkene, og vise skuespillerne hvordan stykket balanserer. Et Fosse-stykke krever en innadvent hold-

Stephan Bissmaier og Dagmar Menzel i *Traum im Herbst*, regi: Luk Perceval, scenografi: Katrin Brach. Münchener Kammerspiele, 2001. Foto: Thomas Aurin

Jon Fosse. Foto: Helge Hansen

Fra venstre: Boye Hansen, Perceval, Richter, Stubø, Bjørneboe, David Géry, og hans kone, som tolket fra fransk til engelsk. Foto: Festspillene i Bergen.



ning, mens tyske skuespillere er trent til å opptre i store rom. Jeg satte mikrofoner på skuespillerne, noe som gjorde det mulig å zoome seg auditivt inn på en måte som tilsvarer et close-up-bilde på film. Slik kunne vi bruke hvert pust og åndedrag for å gi rom til de minste følelser. Denne måten å jobbe på ble en oppdagelse for meg. Skuespillerne likte ikke å se seg selv på film (etter prøvene), men måtte innrømme at den vanlige måten å spille på ikke fungerte optimalt. Det dreier seg ikke om å *vis* ting på scenen, men om å *være* på scenen. Og det fordrer en form for undertrykt spill, som er svært sannferdig i forhold til hvordan mennesker er. Men som også fanger middelklassens sjenanse. Fosses personer er lesere – ikke forfattere; tilskuere, og ikke skuespillere. Skuespillerne måtte følge seg på å være tilskuere, og ikke «skuespillere». Det finnes en dyp søken etter sannhet hos Fosse, og han eksponerer karakterer som søker et mer sannferdig liv. Det er det tidløse aspektet. Alle fødes og er dømt til å dø. Fosse viser livet som et underlig mellomspill. En kort drøm på en kirkegård. Stykket ga meg assosiasjoner til *Godot*, men har et annet emosjonelt nærvær. Jeg føler meg følelsesmessig svært nær Fosse, og har oppdaget at vi er født i samme år, og vokste opp med den samme kinokulturen. Men det var en kultur som er annerledes enn den vi har i dag, fordi filmen forsøkte å gi et sannferdig bilde av virkeligheten. For meg var det et følelsesmessig møte, og jeg følte virkelig en dyp forbindelse. Og til slutt endte jeg også opp med å lage en film av stykket, aller mest for meg selv.

«Ingen forklaringer»

Eirik Stubø har iscenesatt Jon Fosses *Drøm om høsten* på Svenska Riksteatern i 2002, og *Eg er vinden* under Festspillene i Bergen, 2007. Som teatersjef ved Rogaland teater (1997–2000) og Nationaltheatret (2000–2008) har han vært ansvarlig for flere bestillingsverk og urpremierer på stykker av Jon Fosse (bl.a. *Vinter* og *Svevn*). Stubø har også samarbeidet med Fosse om gjendiktninger og adaptasjoner, som Racines *Fedra* og *Andromake*, Lorcas *Blodbryllaup* og Büchners *Woyzeck* som har premiere Det Norske Teatret i 2010.

Eirik Stubø: Jon Fosse har vært svært viktig for meg som regissør. Gjennom *Nokon kjem til å komme*² oppdaget jeg en måte å lage teater på som jeg kunne like. Hans ideer og oppfattelse av teatret foran-

definere og forklare karakterene sine. Det handler om et syn på livet, ikke på teatret. Å snakke om egne stykker blir som å snakke om kjærligheten du føler for din kone og dine barn. Når vi møtes, snakker vi heller om mac'er, svenske biler, hesteveddeløp og båter. Vi treffes på Lido, her i Bergen.

Et stykke av Jon Fosse handler om hva som ikke sies, og kanskje om hva som ikke kan sies. Han har fortalt meg om et 50-årsselskap han engang var på, og at han satt og tenkte: Hvorfor ler de? De er i 50-årene, snart vil alt være over!

Du kan ikke si til Fosse at du liker den og den og ikke den delen av stykket hans. Hvis du sier noe sånt, tar han stykket tilbake og skriver et nytt. For meg var det en øyeåpner å sette opp Fosse og jobbe med stykkene sammen med skuespillere.

Fosse viser livet som et underlig mellomspill.

dret måten jeg så på teater. Før jeg jobbet med Fosse, kunne jeg ikke fordra Ibsen, eller snarere den norske Ibsen-tradisjonen, hvor regissøren oppfattes som en pedagog som skal *løse* et stykke ved å gi en tolkning som «forklarer» hvorfor en Hedda Gabler begår selvmord. Fosse er helt motsatt, og jeg fant ut at jeg kunne bruke Fosse-metoden på andre dramatikere også. Slik som Ibsen. Da jeg satte opp *Vildanden*³ spurte jeg aldri Birgitte Larsen om hvorfor Hedvig tok livet av seg. Det viktige er rommet rundt teksten, teksten i seg selv er temmelig banal. Hvis du spør Fosse hva stykkene hans handler om, sier han enten «Jeg aner ikke, jeg bare skrev det», eller «kjærlighet og død». Han nøler med å

Karakterene hans er kanskje født til å gjøre akkurat det de gjør; det var meningen at de skulle gjøre akkurat det. I *Eg er vinden*⁴ snakker de fritt, de levende og de døde. Det handler om de minste aspektene av livet, men med en himmel over, for å si det litt pompøst. Hvis du forsøker å forklare, vil du redusere det. Det øyeblikket du begynner å snakke om det, forsvinner det eller blir til noe annet.

«En skjør tilstand»

Den fjerde seminardeltakeren, Matthias Hartmann, regissøren av gjestespillet *Todesvariationen* (Bochum, 2005) som ble vist under festspillene, og som er ny teatersjef på Burgtheater i Wien, ble i siste liten



forhindret fra å komme. På kort varsel stegpet i stedet den franske regissøren David Géry inn som deltaker i panelet. David Géry regisserte en suksessfull oppsetning av *Draum om hausten*⁵ i Paris, høsten 2008.

David Géry: Jon Fosse er en ny planet i teatret, og han har åpnet en ny dramatisk retning. Det er utfordrende å jobbe med skuespillerne med Fosses tekster, for skuespillere har sine vaner og manerer. Det handler om så mye mer enn teater, om livet og filosofi. Det var et sjokk å oppleve Fosse for første gang, det var som å se en enorm åpen plass med nysnø. Jeg er en abstrakt maler, og jobber mellom flere kunstarter. Jeg bygget et soundtrack til *Draum om hausten*⁵, og jobbet alene med det i en måned. Jeg prøver å vise det usynlige. Det er svært komplisert å jobbe med skuespillere, fordi det er så skjørt. Men jeg forsøkte å hindre dem i å prøve å forstå og fatte det. Skuespillerne var dyktige, men kommer fra et annet univers. Jobben var å få dem til å holde seg i en skjør tilstand.

Logen, 23.mai. (innleggene ble holdt på engelsk, referat ved Silje Vestvik og Therese Bjørneboe).

NOTER

- 1 *Traum im Herbst*, Münchener Kammerspiele, 2001. Forestillingen ble invitert til Theatertreffen i 2002, og ble vist i en filmversjon under Festspillene i Bergen, 2009.
- 2 *Drøm om høsten* ved Svenska Riksteatern, 2002.
- 3 *Vildanden*, Nationaltheatret, 2004. Forestillingen ble tildelt Obie Award etter gjestespill i New York, 2005.
- 4 Uppremieren på *Eg er vinden* var et bestillingsverk og samproduksjon mellom Festspillene i Bergen og Nationaltheatret, 2007.
- 5 Paris, 2008.

Forny eller tradisjonsbærer?

«Jon Fosse fornyer dramatikken gjennom å gå tilbake til dramaets mest vesentlige tema» – en diskusjon mellom Kai Johnsen, Thomas Oberender, Niels Lehmann, Suzanne Bordemann, Vincent Rafis og Leif Zern. Logen, 23.mai.

Kai Johnsen: *Jeg foreslår at vi diskuterer Fosses suksess i lys av spørsmål som teatrets forventninger til en ny posisjon, nye tekster, eller nye muligheter. Samtidig som man jo, på den andre siden, også kan man se klare avtrykk og spor etter tradisjonen i stykkene hans. For å vende tilbake til dette seminarets utgangspunkt: Er Jon Fosse en fornyer, eller er han en gammeldags (backwards) dramatiker innenfor moderne drama?*

Thomas Oberender: Jeg kan si noe om det. Jeg tror at det kommer noe nytt inn i verden med tekstene til Fosse. Det er både noe ved språket og noe ved strukturene som er unikt, men en mulig link til det du spør om, og hvorvidt han gjør noe fullstendig nytt, er kanskje spørsmålet hvorvidt dette er drama eller ikke. Jeg tror han er en fornyer, men også en veldig sterk dramatiker. Når man ser på stykkene hans, står det ofte en skandale i sentrum. I *Dødsvariasjonar*¹ konfronteres et par med sin datters selvmord. Og dette er en form for historie, eller skandale, som godt kunne stått i sentrum for en Hollywood-film, eller en Dogme-film. I nesten alle stykkene til

Fosse finner man en sterk historie, men det spesielle er måten han behandler skandalen på. I stedet for progresjon, skaper et stykke som *Dødsvariasjonar* ett moment, og det er da kvinnen forteller mannen, hennes tidligere ektemann, at datteren er død. Så går stykket tilbake i tid, inn i andre virkeligheter, men det består egentlig av dette ene øyeblikket. Dette kan man, etter mitt syn, sammenlikne med stykkene til Maeterlinck. Jeg opplever Fosse som en åndelig bror av denne symbolistiske dikteren. Han har en statisk situasjon, minimale plot, og et lyrisk språk, og også han berører samtidig en bakenforliggende verden, som rommer dødens hemmelighet.

Jeg vil si at Fosses stykker er veldig sterke fordi de – i likhet med alle drama – konfronterer menneskets dødelighet. Alle er skyldige, det er umulig å unngå skyld. For meg står dette i sentrum for det jeg vil kalle drama. Dette, og skandalen. I motsetning til lyrikk eller romaner, trenger dramatikken sfæren mellom mennesker. Hvilket vil si, at det ved hjelp av det talte ord oppstår et interaktivt rom – til forskjell fra romanen. Skuespill er skrevet i presens, og utspil-

ler seg i nåtid. Også hvis vi spiller to tusen år gamle tekster, tales de her og nå. Og dette er noe som i sterk grad blir utviklet i Fosses dramaer: Relasjonen mellom mennesker som får en verden til å skapes gjennom ord.

Etter Becketts Nullpunkt

Kai Johnsen: *Man kunne kanskje si at Fosse diskuterer muligheten av interaksjon – innenfor dramatikken – og som sådan?*

Niels Lehmann: Først vil jeg si, at Jon Fosse ville hatet spørsmålet om han er en «fornyere», fordi det ikke er det det handler om for ham, men om å beskrive tingene som de er, eller slik han ser det. Hvem bryr seg om det er nytt, eller gammelt? Men som en forløper, er Maeterlinck et godt sted å begynne, fordi Fosse er Maeterlinck pluss noe annet. Og dette pluss noe tror jeg er vesentlig. Maeterlinck beveger seg nemlig mot den statiske siden, og jeg tenderer mot å se den såkalt lineære handlingen i skuespillene hans som en dårlig unnskyldning for å nærme seg noe som i realiteten er ikke-dramatisk. Og slik er det ikke med Fosse. Som noen påpekte, aksepterer ikke Fosse Becketts Nullpunkt. For én måte å se dramatikkhistorien på, er jo at Beckett fjerner alt, og lar dramaet ende i et nullpunkt. Fosse aksepterer det ikke, fordi han har tilstrekkelig mye fortelling til at stykkene forblir dramatiske.

Hvis Fosse er en fornyer, så tror jeg at det er fordi han er oppriktig interessert i det egentlig dramatiske temaet – nemlig interaksjon. Det dreier seg ikke om subjektets sannhet, eller mangel på sannhet, eller det ene subjektets hemmeligheter. Men om hva som skjer i interaksjonen mellom flere subjekter som bærer på hemmeligheter fra fortiden. Dette er et grunnleggende dramatisk tema, og årsaken til at Fosse er en dramatiker, er at dramaet er det beste medium for å reflektere dette underliggende temaet. For øvrig er de svakere stykkene til Fosse stykker hvor personenes hemmeligheter ikke gir anledning til god interaksjon, for eksempel *Sa-ka-la*². Etter mitt syn, er dette «det nye»: Fosse skriver i tradisjonen etter Maeterlinck, Tsjekhov og Beckett – men har ingen anfektelser i forhold til sosial interaksjon.

Nihilisme og mystikk

Kai Johnsen: *Er dette noe du kan slutte deg til, Zern?*

Leif Zern: Absolutt. Jeg mener at Fosse er svært forskjellig fra Beckett. Selv om han naturligvis er inspirert av Beckett, for eksempel når personene i *Skuggar* (som vi så i går³) sier: «La oss gå», mens de jo ikke går. Jeg tror spørsmålet kan besvares med både et ja og nei. Han bryter tradisjonen gjennom å bevare den, eller ved å utvikle den, kunne man si. Og han gjør det ikke bare ved å snakke om «kommunikasjon», men ved å plassere disse konfliktene, eller spenningene, i en kontekst som er godt uttrykt gjennom formelen til Niels Lehmann⁴. Fordi den viser hvordan alle disse fire dimensjonene er til stede i skuespillene. Et eksempel på en slik fortetning, er temaet depresjon. I Fosses stykker er personene ofte deprimerte. De begår selvmord, eller går og legger seg. Ja, et slikt horisontalt kroppsspråk later til å være veldig vesentlig for ham, og jeg tror at det har en sterk forbindelse til romantikken. Depresjon blir ofte forstått psykologisk, men oversatt i filosofiske begreper, ligger det nære nihilismen, og det er viktig. I tillegg til de motpolene som jeg nevnte innledningsvis⁵ – som det å forstå/ikke forstå, og å forklare/ikke forklare, er nihilisme og mystikk også en viktig polaritet. De er motpoler, men hører sammen, og er hverandres forutsetninger. Jeg mener at dette i høy grad plasserer Fosse i en romantisk tradisjon, men også i en modernistisk tradisjon, hvor nihilismen hele tiden er til stede, men også plutselig vender mot det motsatte: mystikken. Den svenske poeten Gunnar Ekelöf er ett av de beste eksemplene. Og man finner det i poesien, og naturligvis i filosofien, og i litteraturen, men ikke så ofte i moderne skuespill. Og det er kanskje det som gjør Fosse så spesiell. På en måte ekstremt gammel, men også en av de mest moderne.

Suzanne Bordemann: Jeg synes din formel (Lehmann⁶) er veldig interessant i forhold til min avhandling,⁷ fordi den kanskje kan gi en forklaring på hvorfor anmeldelsene av Fosse er så like, selv om adaptasjonene er forskjellige. Teatrets politiske dimensjon blir ofte forbundet med troverdig handling på scenen som

kan overføres på en kritikkverdig realitet utenfor teatret. Vi har snakket om at meningen i Fosses stykker ligger i strukturen selv. Jeg tror at mye av det politiske potensialet i Fosses stykker ligger i samspillet mellom det formale (eller altså strukturen) og publikums vilje eller åpenhet til å skape mening selv.

Struktur og affekt

Niels Lehmann: Jeg vil gjerne tilbake til spørsmålet om strukturer. Fordi jeg mener at noe av det viktige i det du sier, Thomas, er paradokset i at iscenesettelser som holder seg så strengt til gitte strukturer, leder til så affektive produksjoner. Kan du si noe mer om det? For jeg er fullstendig enig. Strukturene er så strenge at man bare sjeldent ser produksjoner hvor det er strøket i Fosses tekst.

Thomas Oberender: For igjen å ta *Dødsvariasjoner*, så var en av de viktigste beslutningene våre knyttet til scenebildet og til skuespillernes bevegelser i rommet. Til når de skulle komme eller gå. Det er ikke alltid like klart i teksten, mens vi på andre punkter forholder oss helt lojalt, for eksempel til hvordan setningene brytes av. Jeg tror, som jeg sa tidligere, at den minimalistiske strukturen man finner hos Beckett skaper en ekstremt kompleks mening, og at det samme skjer i stykkene til Fosse. Derfor tror jeg at hans kunnskap er en kunnskap om strukturer. Man kan ikke sitere en replikk for å gi et inntrykk av hva stykkene hans handler om. Det kan man gjøre med stykkene til Brecht og andre, men det er umulig med Fosse. Meningen ligger i strukturen selv. Og strukturen er uttrykk for et mirakel, en hemmelighet, tro, om man vil. Jeg ble overrasket over å se hvordan strukturene fungerte under prøvene, også på *Vinter*⁸. Dette stykket består av fire deler, som i en slags matematisk modell. Samtidig forandrer situasjonen seg fullstendig, men med en form for matematisk briljans. Hvis man ødelegger denne strukturen, ødelegger man meningen. Det er ikke like farlig å kutte ut en setning eller to, fordi det ikke er det som personene sier som er budskapet, men måten som Fosse tvinger skuespillerne til å vise relasjonene mellom personene. Fordi messteiparten av det de sier, fortelles uten ord, eller i momenter mellom ordene. Og slik

Fosses kunnskap er en kunnskap om strukturer.

THOMAS OBERENDER

begynner han å få tausheten til å tale. Jeg tror dette var det overraskende, i forhold til hvorfor strukturene er så sterke, og effekten så emosjonell.

Politisk?

Kai Johnsen: *Vi har også stilt dere et annet spørsmål, som jeg vil ta opp. En måte å definere dramaturgi på, er «å fortelle verden». Nå, da vi har diskutert Fosses dramaturgi, kan vi reise dette, kanskje pretensjose, spørsmålet – om hva hans måte å fortelle verden på kan si om vår tid. Spørsmålet er altså hva disse stykkene sier om vår verden i dag. Vincent, interesserer det deg å si noe om dette?*

Vincent Rafis: Jeg skal forsøke. Jeg tror at det som er sagt om Fosses samtidighet, er riktig, og at hans tekster er symptomer på den globaliserte verden som vi lever i. Jeg tror Fosse selv vil hevde at han ikke skriver politiske stykker. Men, på den andre siden, kan man si at det er noe nytt ved måten karakterene hans finner lykke i intetheten, som jeg vil si at virkelig er politisk subversivt. Igjen med en referanse til Brecht, som sa at det som kjennetegner det borgerlige samfunn i mindre grad er at de akkumulerer varer for å bli tilfredsstillt, men heller det at de overhodet ikke er i stand til å finne noen form for tilfredsstillelse.

Og hvis man med Guy Debord⁹ tenker at et kjennetegn ved spektakelsamfunnet er at det gir oss falsk bevissthet om tid, blir det subversive potensialet ved Fosses tidsbevisste stykker tydelig. Han gir oss tilbake en bevissthet om tid, som ikke glemmer minnet, og ikke glemmer tiden som går.

Kai Johnsen: *Det var en vakker observasjon. Andre som vil ta opp tråden?*

Leif Zern: Jeg tror vi ofte er redde for

å snakke om Jon Fosse som realist. Det at han beskriver folk som lever i små samfunn, på det norske Vestlandet. Men ved å gjøre det, gir han også livene til disse menneskene en form for verdighet. Det er en skjønnhet over måten han beskriver disse menneskene på, som også har politiske implikasjoner. Fordi han viser motbilder til et samfunn som hevder at et hvert problem er et symptom på noe som kan behandles terapeutisk, og hvor det forventes at alle skal gjøre suksess. Hvis du ikke har suksess, må du gå til en kognitiv terapeut, eller noe..! Dette er selvsagt også et politisk aspekt ved Fosses stykker – for dem av oss som elsker dem. Mens det nok også er en av årsakene til at andre ikke gjør det.

(Diskusjonen er oversatt fra engelsk og redigert av Therese Bjørneboe).



Todesvariationen, regi: Matthias Hartmann, dramaturg: Thomas Oberender, Schauspielhaus Bochum, 2005.

NOTER

- 1 Thomas Oberender var dramaturg for Matthias Hartmanns *Todesvariationen*, Bochum, 2005.
- 2 *Sa-ka-la*, uroppført i Danmark,
- 3 *Skuggar* i en ny oppsetning av De Utvalgte, ble vist under Festspillene i Bergen. Se også NSTT nummer 1/2009
- 4 Se innlegg, side 21
- 5 Se innlegg, side 14
- 6 Se innlegg, side 21
- 7 Suzanne Bordemanns innlegg på seminaret var en bearbeidet versjon av hennes artikkel i forrige nummer, 1/2008: «Ønsket om å få forklart verden». Hun har skrevet avhandlingen *Meine Arbeiten haben die Kritiker immer polarisiert, einige lieben sie, andre hassen sie*, om resepsjonen av Jon Fosses tidligere dramatik i Tyskland og Norge, NTNU 2008.
- 8 Thomas Oberender var dramaturg på *Vinter*, i regi av Matthias Hartmann. Bochum, 2003
- 9 Guy Debord: *La Societe du spectacle*, Paris 1968.

200 former for angst

AV FALK RICHTER

DET ER VRIENT å holde foredrag om Jon Fosse, fordi Fosses magi som dramatiker først kommer til utfoldelse på scenen; den fins i mellomrommene, i det usagte, i pausene, i tausheten. Handlingen i historiene hans er som regel fort fortalt. Når man bare gjenforteller handlingen, virker stykkene enkle, kanskje til og med banale.

Dette kan være en årsak til at det fortsatt finnes kritikere som har vanskeligheter med å forholde seg til Fosses tekster. Fosse lar seg ikke innordne i et postdramatisk eller neodramatisk tekstapparat. Han har en egen stemme, han hører ikke til noen skole, eller sammen med andre dramatikere, jeg kan bare se meg noen få teatervitere som begeistret vil gi seg i kast med å analysere stykkene.

Fosse er en dramatiker som først får liv på scenen. En dramatiker som man må slippe inn, fordi han ikke byr på ytre pirring, men zoomer oss inn, skaper næropptak av de aller fineste, svakeste følelsesforskyvninger i et menneske. Vi ser ikke på figurene hans med distanse, men svinger med i deres følelsesforskyvninger, vi lever med dem i den tiden forestillingen tar, og kan leve oss inn i deres angst, deres handlingslammelse.

Fosse skriver skuespillerpartiturer som gjør det mulig å oppleve de aller fineste følelsesuttrykk, og blottstiller sann menneskelig atferd. Det er partiturer hvor hver eneste pause, hver eneste taushet, er satt inn med største presisjon. Når man iscenesetter stykkene er man nødt til å avklare hva hver eneste pause og hver taushet

betyr, pausene og tausheten er tekst. Hva sier denne teksten. Den sier hele tiden noe nytt. Hver taushet står for en tekst som ikke kan bli sagt. Under prøvene må man – enten sammen, eller hver for seg – forholde seg til hva de enkelte personene egentlig vil si, hvorfor de ikke sier det, hvorfor de ikke snakker videre, om de ikke vil si noe, om de vil si noe som ikke lenger lar seg uttrykke i ord, eller om de bare bryter seg av, går tomme; om det er angst som får dem til å tie, eller om de ganske enkelt ikke sier noe, fordi de ikke har noe mer å si, eller fordi det å snakke alltid er vanskelig, alltid innebærer en anstrengelse, alltid fordrer litt for mye av et menneske som helst ville være for seg selv, helst ikke vil høres, ikke gjøre seg bemerket, ikke gjøre noe feil, som ennå ikke virkelig har landet i sitt eget liv.

Hver gang jeg har satt opp Fosse, har skuespillerne på begynnelsen av prøvetiden vært redde for at det kom til å bli forferdelig kjedelig. Personene sier jo hele tiden bare det samme. Så kommer prosessen hvor man går inn i prøvesituasjonen, skuespillerne forfiner spillestilen, virkemidlene deres blir mer presise, det er som å zoom seg inn mot et mikrokosmos, hvor man må være stadig mer nøyaktig, stadig finere, det dreier seg om finmekanikk. Skuespillerne er, som et instrument, nødt til å åpne seg overfor en helt ny musikk. Man tenker på Morton Feldmann. Det dreier seg om å arbeide med fininnstillinger.

HVIS DET ER RIKTIG som det hele tiden hevdes, at inuittene har 200 ord for snø, så forekom det meg i arbeidet med

Fosse, at det fantes 200 forskjellige uttrykk for angst, nøling, ikke-handling. I Fosses stykke *Skuggar*, som jeg satte opp på Nationaltheatret i Oslo og Festspillene i Bergen i 2006, sier en kvinne hele tiden «eg er redd», og under prøvene med Frøydis Armand utkrystalliserte det seg alle slags finsjatteringer av å kjenne angst og av ulike måter å ville meddele angst på. Samt alle tenkelige finsjatteringer av «jeg vil ikke være her mer, jeg vil være et annet sted, men hvor, det vet jeg ikke, og hvordan jeg skal komme dit, det vet jeg heller ikke.»

I *Natta syng sine songar* dreier det seg om alle slags fingraderinger, alle bare tenkelige faser av ikke-handling og nøling, handlingslammelsen tar opp stadig større rom, idet stadig mer angst og nøling utbrer seg, i en natt som aldri mer vil opphøre. I oppsetningen min i Zürich spilte Judith Engel en kvinne som gradvis stenger luften omkring seg selv og alle andre mennesker i hennes omgivelser gjennom sin egen handlingslammelse og beslutningsudyktighet, inntil alt på slutten av stykket er dødt, livløst eller skremmende fortvilt, og vel og merke ikke på grunn av feilaktige handlinger, men fordi alle handlinger hele tiden glipper, trekkes ut, avbrytes eller ikke engang utføres. Judith Engel, som Den unge kvinna, oppløste seg i løpet av stykket, til hun til slutt hadde to eksistenser; men uten at hun hadde noe klassisk motiv for det, hun ønsket seg noe, som hun ikke var i stand til å uttrykke i språk; et liv, som hun ikke visste noe om hvordan ville være, hun ville at alt skulle være annerledes, uten at noe skulle forandres. Og det er denne tragedien som har en dødelig utgang.

Kan man overhodet skrive om Fosse. Lar det seg gjøre å si noe om en forfatter hvis stykker mer enn andre tekster må



Falk Richter. Dramatiker av bl.a. *Gott ist ein DJ* (1998) *Electronic City*, *Unter Eis* (gjestespill Samtidsfestivalen i Oslo, 2008), aktuell med *Trust*, Schaubühne, Berlin, høsten 2009. Oversatt til over 25 språk. Regissør av bl.a. Jon Fosse i Zürich, Festspillene i Bergen og Nationaltheatret, Oslo. www.falkrichter.com



Frøydis Armand og Nicolai Cleve Broch i *Skuggar*, regi: Falk Richter. Samproduksjon Nationaltheatret og Festsjellene i Bergen, 2006. Foto:

oppleves, og først lar seg erfare gjennom oppføring. Fosse benytter så få ord, og likevel er alt sagt, virker det som, likevel ikke med ord, og ofte dreier det seg om prosesser i mennesket som ikke lar seg fange i et klassisk, psykoanalytisk vokabular. Personene handler ikke logisk, i klassisk forstand, og likevel kan vi etterprøve hvorfor de handler slik. Dette er noe vi kan kjenne fra oss selv: vi handler ikke alltid logisk. Og det er ikke alle handlinger som følger psykologiske mønstre.

I år 2000 iscenesatte jeg en av de første tyskspråklige oppsetningene av Fosse overhodet. Inntil da var han bare kjent for insidere. Jeg hadde jobbet som ung regissør i noen år, og framfor alt satt opp nye dramatikere. De nye stykkene som skapte mye furor den gangen var kjappe, høy-røstede, aggressive, de tok opp popkulturelle tema, nyliberalismen, som gjennom Margaret Thatcher og Tony Blair preget Storbritannia på den tiden, og de brøt gjerne med en klassisk forståelse av det litterære teatret – en skrivemåte hvor man med utgangspunkt i gamle myter eller klassisk materiale, forsøker å relatere seg til dagen i dag; der disse nye stykkene direkte og uten omveier siktet seg inn mot det prekære livet her og nå, på unge aggressive mennesker fra dysfunksjonelle familier, uten jobb, som ikke finner seg til rette i et tiltakende livsfiendtlig kapitalistisk system, hvor det ikke gis noen utopiske alternativer, og hvor markedet, etter Sovjetunionens sammenbrudd skånselsløst kunne leve ut sin makt, den enkeltes salgbarhet og egne menneskeforaktende grimaser, uten å bli stilt til rette for det.

I en slik atmosfære dukket det så opp en fullstendig ny forfatter. Til åpningen av Christoph Marthalers første teatersjesong i Zürich, forventet man at jeg som ung regissør skulle komme med en høy og

aggressiv forestilling, kanskje at det ville være rappere og grafittikunstnere på scenen, brukes mikrofoner og video, alt i et kvikt språk, og med unge mennesker i hippe kostymer. I stedet for alt dette, fikk man altså denne nye dramatikeren Jon Fosse.

Fosse falt utenfor alle andre forfatterkategorier, og lot seg ikke innordne. Det ble gjort forsøk å definere ham som «nordmann», rett og slett. Slik er disse nordmennene: De bærer skjegg, strik-kegensere, de sitter et eller annet sted i kulda, hvor sola aldri kommer til, og klarer ikke riktig å meddele seg, snakker bare i helt korte setninger, og det faller dem særlig vanskelig å snakke om følelser, da foretrekker de å tie og stirre framfor seg.

Fosse krever en svært nøyaktig innstilling, eller omstilling; som når man stemmer et instrument.

Jeg husker at overskriften til en av kritikkenene av oppsetningen min av *Die Nacht singt ihre Lieder* var: «hmm, ja, na ja, nein Pause nein».

JEG TROR AT Fosses språk og stykker faktisk fanger den vestlandske folkesjela. For dette er en forfatter som er dypt forbundet med sitt hjemsted. Og samtidig fins det i alle stykkene hans en sannhet om menneskets vesen og livet i seg selv som har gyldighet langt utover nasjonale grenser. Fosse er alltid eksistensiell og tidløs. Han tilbyr et partitur, som i svært fine, svært differensierte toner gjør alle bevegelser og følelseslag i mennesket ned til dets fineste sjatteringer erfarbare på scenen: Alle bare tenkbare variasjoner av angst, usikkerhet, ubehag, av å ville snakke, men ikke kunne, å ville handle, men trekke seg forskrekket tilbake. For å

kunne spille Fosses stykker, må en skuespiller spille finere. Fosse krever en svært nøyaktig innstilling, eller omstilling; som når man stemmer et instrument.

Man må spille finere, mer nøyaktig, gi rom for langt flere sjatteringer, det fins 200 former for nøling man må uttrykke, og nesten alle av dem er uttrykt UTEN ORD, det er tausheten, mellomrommene det kommer an på. Hva ville denne personen egentlig si med denne pausen, ville de egentlig forlate rommet, og hvorfor gjorde de det ikke. Alle pausene, all stillheten er dramatisk sett absolutt logiske. Man må undersøke alle pausene. Den reelle tidsfølelsen oppløser seg, og nå befinner også jeg meg i en typisk Fosse-loop, jeg

sier noe som jeg allerede har sagt en gang før, men med andre ord, lett variert, og tilhørerne kan nå nok en gang la det virke på seg, og kanskje utløser det noe annet enn første gang, siden vi nå befinner oss et annet sted, lenger inne, slik vi i ethvert Fosse-stykke alltid kretser omkring noe, hvor sirkelene trekker seg sammen, og vi kommer livet og menneskene nærmere, uten at vi kan oversette det tilbake i språk, idet det dreier seg om en dypere forståelse, kanskje en empatisk forståelse, medfølelse, om å svinge med.

Disse svingingene krever tid, Fosse får vår high tech verden til å saktne og være mindre komplisert. Han skaper tilstander og rom for langsomhet, og slik også en langsommere forståelse, en mulighet til å saktne konsentrasjonen, i motsetning til overinformasjon og entertainment. I dette kan man, om man vil, også se en politisk

dimensjon i stykkene. Langsomheten. En vegring mot lettbeint underholdning. West End, Broadway eller Hollywood-dramaturgien. Fosse hører riktignok til samtidens mest spilte dramatikere, men er ingen box office suksess i den engelskspråklige verden. Stykkene er ikke kompatible med en bestemt form for underholdningskultur. Håndverksmessige well-made-play-oppsætninger av tekstene er ikke mulig.

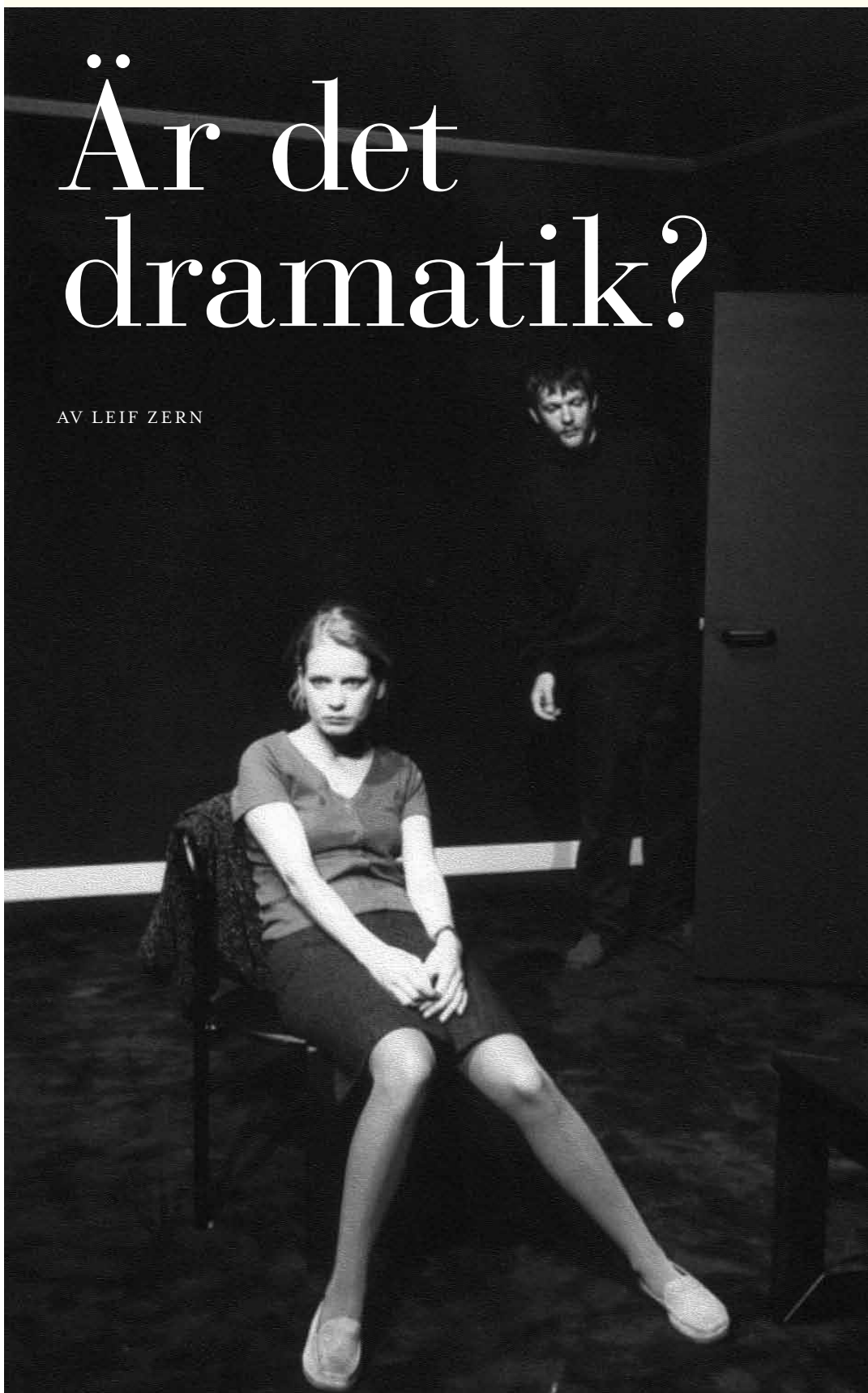
I de senere årene har Fosse gjennomgått en sterk utvikling, stadig lengre bort fra realismen. Med *Skuggar* har han muligens gått lengst. Stykket er et teatralt dikt i fri tilknytning til Paul Celans dikt «Schatten». I *Skuggar* skaper Fosse en oppløsning av rom og tid, der den konvensjonelle logikken er fullstendig opphevet, men det fins en verkindern logikk. Vi er på et ikke-sted med mennesker som ikke vet hvordan de er kommet dit. Det er det første spirituelle stykket jeg har satt opp. Det er ikke tragisk, men dreier seg om en måte å løse konflikter på. Mennesker forholder seg til et sted, som ikke kan være av denne verden, og gjenopplever enda en gang eksistensielle øyeblikk seg i mellom. *Skuggar* er en form for essensiell Fosse. De avgjørende øyeblikkene i livet, atskillelse, å finne tilbake til hverandre igjen, avreiser fra eller mot et bestemt menneske, bestemte livsutkast. Tid, rom, kronologien oppheves; figurene vet ikke selv hvordan de er kommet dit, de vil ikke være der, de har ikke sett hverandre på lenge, de kommer ikke vekk, og alltid gjenopplever de situasjoner i deres liv, kommer nær hverandre igjen, gjennomlever skrekkelig angst og avskjeder, til de helt til slutt kan forlate stedet sammen. Da ser de et lys, de ser noe som er større enn dem selv. Det skriver Fosse om. Om menneskers angst og ødeleggelse, og om noe som er større enn dem selv og som lar seg spore i tausheten, når det blir stille og ingenting beveger seg.

Jeg ønsker Jon Fosse alt godt, og jeg håper at han fortsatt kommer til å skrive mye.

(Dette er en bearbeidet versjon av innlegget i Bergen, 23.05, oversatt fra tysk av Therese Bjørneboe).

Är det dramatik?

AV LEIF ZERN



Judith Engel og Sebastian Rudolph i Falk Richters iscenesettelse av *Die Nacht Singt ihre Lieder*, Zürich 2000.

JAG HAR TILLHÖRT «familjen» från början. 1996 såg jag *Barnet* i Oslo och tyckte mycket om den och kände att detta var en betydelsefull pjäs. Jag var fast. Fosse blev viktig för mig och jag ville förstå vad detta var. Min första reaktion präglades av viss förvirring. Jag ställde mig frågan – är det här dramatik? Ja, det var det naturligtvis, men på ett annorlunda sätt. Sedan såg jag din (Kai Johnsens) fina uppsättning av *Vakkert* på Det Norske Teatret och började läsa Fosses pjäser och se uppsättningar av dem i Europa, regisserade av personer som vi hörde tala här i går, Luk Perceval, Falk Richter och Eirik Stubø. Och så långt måste jag hålla med om praktiskt taget allt de säger om Fosses pjäser: att det han skriver är raka motsatsen till det mesta man får se på teatrar. Eirik påpekade att han själv har sina rötter i Ibsentraditionen och kände sig befriad när han kom till Fosse för då behövde han inte förklara personerna i pjäserna och där fanns heller ingen intrig och ingen konflikt i traditionell dramaturgisk mening. Och jag höll med om allt detta, av det enkla skälet att jag själv sagt samma sak så många gånger, jag har argumenterat på samma sätt när folk frågat mig vad det är som är så intressant och speciellt med Fosse och jag har svarat: Han är inte som Ibsen, inte som O'Neill, inte som Royal Court-författarna... Det är med andra ord lätt att karaktärisera Fosse genom att påpeka vad han *inte* är.

SÅ PLÖTSLIGT, NÄR jag lyssnade till dessa utmärkta personer i går, tänkte jag att nej, det där är inte helt och hållet sant, det är alltför enkelt – varför skulle vi gå och titta på dessa stycken, bli gripna och djupt involverade om det inte fanns något vi kan kalla konflikt, «drama», även av ett visst traditionellt slag, i dem? Jag menar att något saknas i dessa mycket vanliga uppfattningar om Fosses dramatik. Det finns alldeles uppenbart dramatiska spänningar i hans pjäser, mycket speciella för honom naturligtvis, dock inte helt och hållet annorlunda än i – om man får ut-

trycka sig så – mer traditionella former av dramatik. Låt mig ge ett exempel som också är svar på det Eirik Stubø utvecklade i går. När man kommer till Fosses pjäser, menade han, behöver man inte förklara hans karaktärer och det finns heller inga förklaringar till deras handlingar. Som i den föreställning vi såg i går, *Dødsvariasjoner* – varför begår flickan i pjäsen självmord? Och Eirik säger att det får vi aldrig veta för det finns ingen förklaring – Fosses storhet är att han inte ger några svar av det slaget. Men när jag sitter och tittar på *Dødsvariasjoner* så ser jag att den här flickan befinner sig i en ganska typisk familjesituation, hon har vuxit upp med föräldrar som genomgår en skilsmässa, hon verkar sluta sig inne och tillbringa mycket tid läsande på sitt rum – och så kommer till slut självmordet... Det blir svårt att undvika frågan om det inte finns

dig i rörelse mellan två poler – det är denna grundläggande ambivalens som är det «dramatiska» i Fosses pjäser. Effekten på åskådaren skiljer sig nog inte så mycket från det klassiska dramats verkningsmedel. Det blir tydligt i *Dødsvariasjoner*, men också i ett stycke som *Jenta i sofaen*, som Thomas Ostermeier uruppförde i Edinburgh 2002 och där man hittar en Ibsenliknande situation.

EN KVINNA – hon är konstnär – som befinner sig i kris och inte kan måla. Som så ofta i Fosses pjäser utspelar sig handlingen i flera tidsplan. Vi får bland annat se huvudpersonen som barn, bevittnande mammans otrohet, ett motiv som det är svårt att inte uppfatta som en tänkbar förklaring till den vuxna kvinnans kris. Ungefär som i Ibsens *Lille Eyolf* – de vuxnas sexualitet som likt en tung skuld fort-

Effekten skiljer sig nog inte så mycket från det klassiska dramats verkningsmedel

ett samband mellan flickans handling och hennes familjehistoria. Jag är överens med Eirik om att det inte ges någon enkel förklaring till detta – å andra sidan kan man inte bara säga tvärtom – det vill säga att frågan om förklaring är meningslös. Vad jag menar är att detta är ett exempel på det slags dramatiska spänningar som finns överallt i Fosses dramatik. Du hamnar så att säga mellan två poler – mellan å ena sidan känslan av att förstå och kunna förklara och å andra sidan upplevelsen av att över huvud taget inte kunna förstå och förklara. Men denna polaritet är allt annat än fixerad, eftersom du hela tiden befinner

plantar sig i barnens framtida liv. Eyolf går ju för övrigt i havet, precis som den unga flickan i *Dødsvariasjoner*. Man kan alltså inte nöja sig med att konstatera att Fosse vägrar att förklara sina personer och sin intrig. Å ena sida tycks han säga detta «Nej, jag förklarar ingenting» – å andra sidan detta «Ja, det finns en förklaring», någonting i vår upplevelse som vägrar att nöja sig med ett Nej. Om det finns en dramaturgisk formel i Fosses dramatik menar jag att den ligger i en sådan spänningsfylld ambivalens.

(Innlegget ble holdt på engelsk og er oversatt til svensk av Leif Zern).



LEIF ZERN har vært teaterkritiker i Dagens Nyheter siden 70-tallet, og er forfatter av bøker om Shakespeares dramatik og Ingmar Bergmans filmkunst. Hans bok om Jon Fosses dramatik, *Det lysende mørket*, utkom i 2005 på Det Norske Samlaget, på svensk i 2006, og er oversatt til polsk, tysk og fransk.

Minner om de døde i en tid for de levende.

Om Jon Fosses teater

AV VINCENT RAFIS



I MIN BOK *Mémoire et voix des morts dans le théâtre de Jon Fosse* (2009) skriver jeg om noen tema som jeg føler er sentrale hos Jon Fosse: tid, hukommelse og iscenesettelse av død.

På teatret blir død vanligvis fremstilt i form av en ånd eller et gjenferd. Eller så fortelles det om, antydes, uten å fremstilles. Fenomenet blir gjerne psykologisert eller allegorisert, og slik distansert fra «vår verden». Hos Fosse er det annerledes. Teater, for ham, er en alternativ virkelighet hvor det er som om de døde kan få et liv, hvor de kan bevege seg og få en stemme. Tilskuere og lesere bringes slik i nærkontakt med død. Fosses karakterer opptrer på terskelen mellom fortid og nåtid, tid og rom, hvor det døde kan gjenoppstå og bli *nesten* slik det en gang var – dette *nesten* er en vakling, et opphold mellom to verdener, et rom hvor de levende og de døde lever side om side.

29. april 2006 møtte jeg Fosse for første gang, her i Bergen. Som de fleste av dere vet, så bor han noen kilometer utenfor byen, i en leilighet med utsikt mot havet og fjordene. Den dagen fortalte han meg en historie fra hans barndom som, ifølge ham selv, spiller en sentral rolle i hans arbeid. Jon Fosse var nær ved å dø da han var syv år gammel. En flaske knuste i hendene hans, og han kuttet seg stygt. Fordi han ikke ville uroe sin mor tilkalte han ikke hjelp. Istedenfor ventet han, og mistet mye blod. Når hans mor etter hvert la merke til at han hadde vært lenge borte gikk hun og lette etter ham. Hun fant ham liggende på gulvet, bevisstløs. Senere, på sykehuset, kom han tilbake til seg selv. Men da hadde han en sterk følelse av å ha hørt og sett *noe*.

Jon Fosse vil vise oss dette *noe*, gjøre oss oppmerksom på at det finnes rundt oss. For å få dette til blander han nesten alltid fortid og nåtid i tekstene sine, i en slags kompleks erindringsprosess. Det er ofte et vondt minne som kommer tilbake: tapt kjærlighet, et selvmord, et dødt barn... Akkurat hvordan noe skjedde, hva som ledet til sorgen, det har karakterene gjerne «glemt». Slik er opprinnelsen visket ut, men konsekvensene – det vil si fabelen, fortellingen hvor de døde kommer tilbake – er ikke bare fremstilt, men *akseptert*: det som skjer på baksiden, og så på scenen, godtas umiddelbart, og betviles aldri.

DEN FORNUFTSSTRIDIGE virkeligheten som Jon Fosses teater postulerer unnviker forsøk på å bli bestemt som troverdig eller ikke troverdig. Derfor kunne jeg ikke analysere Fosses teatertekster med en positivistisk forankret logikk. Å jobbe ut i fra et slikt perspektiv har vært stimulerende. Mine fordommer, min vante tenkemåte, har blitt konstant utfordret. Men det har også vært litt skummelt og farlig, fordi jeg har analysert Fosse på en *overtroisk* måte. Mitt objekt har vært en «magisk» syntese av bestanddeler: På den ene siden det historiske, det biografiske, det kulturelle ved tekstene. På den andre siden forfatterens «inspirasjon», selve enigmaen. Som akademiker og vitenskapsmann gjaldt det å være forsiktig på dette punktet – kanskje særlig fordi jeg er fransk, for i Frankrike er Fosse forbundet med noe «mystisk» som man gjerne sier er «typisk skandinavisk», og som gjør at man leser ham altfor lettvin.

HVIS DU LESER Fosses skuespill nøy, så vil du oppleve hvordan de vitner om vår verden og vår tid, og at dette vitnesbyrdet ikke er noe enigma. Hvorfor? For det første fordi Fosses skriving handler om å artikulere oppløsning. Tekstene blir tomrom, ledige rom. Slik ligner de diverse (post)moderne forfatters forsøk på å skrive «bøker om ingenting». For det andre regner man gjerne hans skuespill for å være minimalistiske verk med sykklisk struktur. På grunn av dette har flere kritikere ment at Fosses teater først og fremst er et formelt anliggende, og at intrigen, eller handlingen, er sekundær.

Men tvert imot: Opposisjonen form/innhold er ikke dekkende for Fosse. Den dramatiske spenningen og den formmessige spenningen er gjensidig avhengig. Selv om man strukturelt sett kan ha å gjøre med en slags ubevegelig dynamikk, så er tidsforløpets progresjon fortsatt sentralt, og bidrar til tekstens intensitet. I min bok har jeg forsøkt å beskrive denne progresjonen som en vertikal bevegelse, en opp og ned-bevegelse:

NED: Minnet og fortellingen graver ut det som paradoksalt nok allerede er kjent. Denne søken er nødvendig fordi der er *noe* som er sannere og mer virkelig under tingenes overflate. Dette noe skal ikke forløses og utvinnes, men åpenbares, gjøres nærværende.

OPP: Også ved å koble sammen fortid, nåtid og fremtid – det vil si de døde, de levende, og de enda ikke fødte – vil Fosse åpenbare noe skjult. Men denne gangen peker det opp, mot en høyere sjelelig bevissthet: en «gnosis», som Fosse sier, eller en «forsoning».

For Fosse er det å skrive et vern mot, eller en måte å kjempe mot, forgjengeligheten, mot forfallet og forråtnelsen. Skuespillene hans gir posthume korreksjoner til en ubegripelig og uutholdelig virkelighet. Dette gir en samstemt og bærekraftig fortelling hvor de levende og de døde deler samme horisont, er i den samme verden. En overlevelsens dialektikk: Virtualitet skal ikke lenger være realitetens motsetning. Alt er mulig hos Fosse: Karakterene kan bevege seg fra kropp til kropp, gå ut av seg selv og inn i et annet selv. De vender stadig tilbake til fortidige utgaver av personer som ikke lenger eksisterer. De erindrer så å si *baklengs*: Et minne blir i mindre grad noe fortidig, en opprinnelse, men heller noe som er på spill, en ideal figur som er bevegelig.

Hos Fosse er ikke hukommelse en tilstand, men en prosess, en strøm som flyter utover protagonistenes fødsel og død. Den fyller ikke et kronologisk intervall mellom to gitte tidspunkt, men bevisstgjør om en evig tid bortenfor tilintetgjørelsen. Erindring er en holistisk prosess, en bevisstgjøring om en tid for alle dødelige. Denne bevisstheten blir basis for et sosialt og kulturelt felleskap – et skjebnefelleskap hvor alle er bundet til døden.

www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=1198&menu=

(Oversatt fra engelsk av Erlend Røyset)



VINCENT RAFIS er fransk skuespiller, regissør, dramaturg og skribent. Han gir ut den første franskspråklige boken om Jon Fosses dramatiske arbeider, *Mémoire et Voix des Morts dans le Théâtre de Jon Fosse* (De dødes minne og stemme i Jon Fosses teater), på Presses du Réel i år.

Den siste melankoliker

Om tragediens mulighet i dag

AV THOMAS OBERENDER



JEG BLE VIRKELIG forbløffet da jeg så et stykke av Fosse, *Vinter*, i tre forskjellige land – Sveits, Tyskland og Hellas – fordi det på en måte var den samme produksjonen, tre ganger. Likhetene gikk helt ned til slike detaljer som karakterenes holdning og attityder, og jeg tenkte at jeg så et lærestykke – for å ta et begrep dere sikkert kjenner fra Brecht-teatret. Men i den bokstavelige betydningen er de det ikke, og forskjellen består i at Fosses stykker ikke er didaktiske demonstrasjoner. Fosses stykker viser oss menneskets kamp ved ganske enkelt å være til i verden. Skylden, som vi ikke kan unngå å falle i, vår konfrontasjon med vår egen dødelighet, og med de dødes nærvær. Men alt dette på et heller fundamentalt, ontologisk plan. Selv om stykkene tenderer mot til å skjule det, er de alltid dypt forankret i karakterenes sosiale situasjon, som de samtidig avslører det metafysiske anliggende i.

Selv om det er mye som skiller Fosse og Brecht hva intensjoner og estetiske strategier angår, har likevel begge utviklet en form som kommer pregnant til uttrykk både i oppførelsene og i det spesielle forholdet mellom teksten og skuespillerne. Det er bare når man følger denne formen, slik den er utviklet av forfatterne, at det helt spesielle kosmoset i disse verkene vil åpne seg, og av den grunn hefter det også noe modellaktig ved Jon Fosses stykker. Slik er det forøvrig også med stykkene til Samuel Beckett, som skrev svært detaljerte oppføringskonsepter på en måte som kan likne ganske mye på Fosse. Det er bare noen ganske få dramatikere som lykkes i å forsyne teatret med en slik form for uomgjengelige partiturer, som stiller seg på tvers av alle etablerte konvensjoner, men som likevel viser seg å være berikende og realiserbare. Hvor forskjellige scenebildene og skuespillerbesetningene i de tre oppførelsene av *Vinter* i de tre forskjellige landene enn var, forekom de tre produk-

sjonene meg likevel å være så like at det kunne ha vært samme produksjon. Og jeg kjenner ikke til mange forfattere som skaper strukturer som er så sterke at du kan gjenkjenne samme idé om stykket i tre forskjellige tolkninger, også i små detaljer ved hvordan skuespillerne oppfører seg. For en som er vant til det konseptuelt baserte teatret i tyskspråklige land, kom dette som en stor overraskelse.

Til grunn for disse formale eiendommelighetene ved Fosses stykker, som innebærer at de forskjelligste fortolkere i siste instans er forpliktet til å følge forfatterens mønstre på en svært nøyaktig måte når stykkene blir oppført, fornemmer man en tematikk eller spesiell livsfølelse, som

time områder, helt ned til pustens og blikkets koreografi. På den måten er Fosse en ekstremt indiskret forfatter. Han tvinger skuespillerne til å søke etter svært personlige uttrykksmidler. Men på samme tid er han antagelig en av de mest diskrete blant samtidsforfatterne, fordi han skaper en veldig sterk og spesifikk struktur av eksterne momenter – som brutte setninger, talende taushet, gjentakelser, selektive virkelighetsskift.

Ytre sett, er stykkene øvelser i å få livet til å sakne, og nettopp når det truer med å slå over i dramatiske momenter. De lar momentene utfolde seg i alle sine dramatiske nyanser, mens handlingsakselasjonen legges til tiden mellom scen-

Jeg kjenner ikke til mange forfattere som skaper strukturer som er så sterke

oppstår gjennom denne formen for dramatik. Liksom Beckett har Fosse utviklet stykker som etablerer et eget, autonomt kosmos, og hvor kommunikasjonen mellom karakterene vil være underlagt bestemte estetiske regler. Språket i disse stykkene provoserer fram en svært situasjonsbundet; og sterkt her-og-nå-fokusert innfallsvinkel, samtidig som de avholder seg like sterkt fra enhver form for utenforliggende og overstyrende diskursiv polemikk eller belæring. Det virker beint fram maktpåliggende for disse stykkene å trenge bak vår besserwissen, for å etablere et rom for eksistensiell utsatthet og rådløshet. De utvikler partiturer som avtegner dette avkallet hos figurene på de mest in-

ene. Dette spesielle forholdet mellom moment og progresjon er typisk for Fosses skrivning. I likhet med stykkene til Maurice Maeterlinck, er Fosses dramaer for det meste statiske og plotet minimalt. Som også hos Fosse, er de lyriske kvalitetene ved språket og de musikalske komposisjonene av temaer og handlingsforløp desto viktigere. Følgelig vil en vellykket oppsetning av Fosse helt og holdent avhenge av om den lykkes i å etablere det særegne kosmoset i verkene, som beror på en stemning eller *stemthet* hos karakterene, hvis mulighetsbetingelse er forutbestemt av dramatikerens helt ned til den minste nyanse i forholdet mellom dem. Det er derfor et stramt korsett dramati-



THOMAS OBERENDER er dramatiker og dramaturg. Han har arbeidet som dramaturg på flere iscenesettelser av Jon Fosse, blant annet *Vinter* og *Todesvariationen* ved Schauspielhaus Bochum. Her redigerte han også *Ich will klar und kald sein. Ein Materialbuch zur Jon Fosses Winter* (2003). Han er i dag kunstnerisk leder for teaterprogrammet ved Festspillene i Salzburg.

rens ytre anvisninger påfører fortolkerne av verkene.

DETTE ER OVERRASKENDE, fordi resultatet av disse veldig strenge strukturene samtidig ofte er så emosjonell, så full av følelse. Likevel er ikke Jon Fosse en sentimental forfatter. Når jeg valgte tittelen *Ich will kald und klar sein*, da jeg for noen år siden publiserte en bok ved Schauspielhaus Bochum, var det fordi jeg tror at vi ofte ikke ser hvor kaldt og bevisst dette estetiske materialet er utformet. Å følge disse tekstene er som å følge et fastlagt musikalsk partitur. Bare få forfattere har vist seg i stand til å skape en tilsvarende redusert dramaturgi, kompleks i sin tilsynelatende enkelhet.

Og likevel realiserer formen tilsynelatende av det *fryktelig-skjønne*; hinsides

sterkere indisium på betydning. Stykker som *Dødsvariasjonar*, *Draum om hausten* eller *Svevn*, gjensker i sin komplekse enkelhet det fundamentalt gåtefulle ved tilværelsen, men ikke gjennom representasjon. Livets enigmatiske hemmelighet forblir skjult. Mellom romantikk og depresjon, nihilisme og mystikk, forfører stykkene oss til empatisk betraktning av rasjonelt ukontrollerbare og derfor farlige følelser.

HVA SLAGS FORHOLD har jeg så til Jon Fosses stykker? Som dramaturg må jeg si, at det nesten ikke er noe å kutte i disse stykkene, de er så fortettede. Men noe som er underlig, er at skuespillere trenger usedvanlig lang tid på å lære seg replikkene. Det er verd å tenke over hvorfor det er slik. Flere skuespillere har fortalt

lig, tett sammenvevd med fantasien, og det skjer ikke så ofte i teatret.

Jeg beundrer disse stykkene, fordi de er stykkene til de siste melankolikere, i henhold til hvordan W.G. Sebald forstår melankoliens prøvelse på vår tids scene. Og jeg tror et slikt uttrykk for melankoli er noe vi virkelig trenger å diskutere med tanke på Fosse. Det betyr mer enn tristhet. Jon Fosse fortalte meg engang at han ble forfatter fordi han hadde «sorgens gave». Det er et Ibsen-sitat, og det viser til en virkelig spennende forbindelse mellom de to kunstnerne. For man trenger ikke å se Ibsen-oppsetningen til Vegard Vinge og Ida Müller, for å huske på hvor mange av Ibsens karakterer som trues av, eller begår selvmord. Eller for å huske den sterke tilstedeværelsen døden og de døde har i Ibsens verk. Sorgens gave er for Fosse tett knyttet til en nær-døden-oplevelse i barndommen. Denne ulykken skjenket ham det tredje øye, som har gjort ham i stand til å se på mellommenneskelige forhold som fra en tredje posisjon. Dette er noe som er spesielt for romanforfattere, fordi man, i følge Fosse, i romanen har mange points-of-view, mange perspektiver, og det ikke er ett enkelt som får dominere. Som dramatiker er man også vant til å utvikle flere perspektiver i deres egen rett. Og motsetningene og konfliktene dem i mellom er det som vanligvis skaper framdrift i et dramatisk narrativ. Jeg vil si at denne enigmatiske hemmeligheten ligger nære en melankolsk posisjon. Å være et passivt vitne til at ulykkene går i oppfyllelse, slik som Sebald snakker om, med henblikk på melankolien, er eneste vei hvor melankolikeren kan finne en form for lykke. Dette er for Fosse en kontingenserfaring, et øyeblikk av tro og fornemmelse av at individuasjon er bevissheten om å være i et fengsel; og alt dette er melankolske øyeblikk. Dette lar seg ikke forandre, for, som Jon Fosse har sagt: livet er en trist ting. Men på samme tid også fullt av håp, mirakler, tro; det er ikke bare trist. Man kan ikke gå direkte til det positive, man må gå en negativ vei. Og jeg tror dette er det melankolske momentet.

(Dette er en noe omarbeidet versjon av innlegget 24.mai, oversatt fra tysk av Therese Bjørneboe).

Tekstene til Fosse erstatter alminnelig sorg med en form for tragisk sorg

de begrepelige bestemmelser av tingene og verden. I en moderne form, lykkes det tekstene til Fosse å erstatte erstatte vanlig sorg med en form for tragisk sorg, og å erstatte kommunikativ medlidenhet med dialogenes intensitet og monologiske tilspisning. Fosses verk kan absolutt sies å tilsvare den forståelsen av det tragiske som nylig er utviklet av Karl Heinz Bohrer i hans store studie. Stykkene avgir alltid ekko av de siste spørsmål; vår angst for ensomhet og frykt for andre, angst for døden så vel som livet, og – fordi ingen av stykkene snakker om politikk – er det som om de iakttar livets spill og dilemmaer fra en helt annen klode. Tekstene hans overskrider også politiske og nasjonale grenser, de forvandler seg til en form for tredje språk; et tredje språk som bærer vitnesbyrd om en global språkløshet.

Er dette språket fortsatt dramatikens språk? Deres skrekkelige 'Gehalt' korresponderer med en estetisk åpenbaringsakt som unndrar seg klar identifikasjon av mening. Betydningen forsvinner bak tilsynelatende, men, som Karl Heinz Bohrer skriver, gir det slik desto

meg at det var en ren tortur for dem å lære teksten. Fordi – og det har å gjøre med den usedvanlig sterke estetiske formen – de ikke har form av vårt dagligdagse liv. I Fosses stykker bringes det noe i tale som ligger bak språket, og gjennom en form for forhindret tale. Fosses dialoger avslører hulrom. Han tvinger skuespillerne til å fylle ut disse bruddstykkene og halvveisåpenbaringene. Hans dialoger skaper et hull, et gap, hvor vi må fylle inn den andre halvparten. Når jeg tenker over problemet med at det er så vanskelig å huske teksten, tror jeg det må sees relasjon til det mirakuløse ved selve hukommelsen, fordi vi vanligvis husker ting som vi har funnet en løsning på. Skuespillere trenger lang tid fordi de bare kan skape en løsning gjennom interaksjon med andre; ikke gjennom solistiske reaksjoner på teksten i seg selv. Teksten er bare halvparten. Men scenografene, skuespillerne og regissørene settes på høygir av Fosses tekster. Og det er oppsiktsvekkende. De gjør ting som de ikke kunne forestilt seg før de begynte å arbeide. Denne typen tekst tvinger kunstnere til å utvikle noe som er svært person-

«Min tese er, at Fosse med sin masterdramaturgi skaber et æstetisk kraftfelt, der på én gang peger ind mod fire kunstsyn, der alle indtager en central placering i vores samtid: Realisme, romantikk, modernisme og postmodernisme,» hevdede teaterviteren Niels Lehmann i sitt innlegg under Seminar II, Logen 24. mai.

AF NIELS LEHMANN

Fosses fabelagtige formel

Tidløshed eller samtidighet

Et sted i *Gnostiske essay* uttrykker Fosse sin forundring over den store internasjonale succes, han har haft med sin dramatik. Årsagen til forundringen er, at han umiddelbart anser sine dramaer for at være knyttet til en specifikt vestnorsk kultur. Det er da også riktig, at vi møder en del miljøer hos Fosse, der bærer præg af en vis norskhet, ikke minst fordi de hyppigt forbindes med en natur, hvis norske karaktertræk er vanskelige at overse. Men så er der lige det dér med den enorme internationale gennemslagskraft. Der er tilsyneladende ikke grænser for, hvor på kloden Fosses stykker kan sættes op, og dette forhold synes unægtelig at afkræfte enhver forestilling om, at Fosses dramatik

skulle være et lokalt fænomen forankret i en ganske særlig kultur.

På baggrund af den forbløffende transkulturelle holdbarhed er det fristende at gå til den anden yderlighed og udlægge Fosses dramatik som tidløs, overkulturel og evigtgyldig. Og netop denne fortolkningsmulighed er hyppigt blevet gjort gældende i den seneste tid. Fosses dramatik fortolkes hyppigt på samme måde, som den eksistentielistisk orienterede Martin Esslin udlagde Becketts. Som Beckett gøres Fosse til en noget i retning af en 'fundamentalantropolog', der angiveligt skulle fremstille de menneskelige grundvilkår med gyldighed for menneskelivet som sådan – uanset hvilken kultur og hvilken tid det leves i.



Niels Lehmann er instituttleder ved Aarhus universitet. Han har skrevet flere essays om Fosses dramatik, «Postfenomenologisk effektdramatik» i *Norsk Samtidsdramatik*, Det Norske Samlaget, 2004, og «Jon Fosse som omvendt romantiker», i *Skriftas lys og teatersalens mørke*. En antologi om Ibsen og Fosse, 2005.

Spørgsmålet er imidlertid, om det er nødvendigt at hente forståelsesfiguren *eviggyldighed* frem fra den idealistiske æstetiks gemmer for at forklare Fosses succes på verdensscenen. Jeg kan under alle omstændigheder få øje på en anden mulighed og vil gerne hér tilbyde en mere historiserende forklaring på succesen. Budet er, at Fosses dramatiske digtning er *eminent samtidig* – og så bør man nok gøre tilføjsen: *i en globaliseret tidsalder*, hvor et senmoderne erfaringskompleks med forbløffende hast synes at brede sig til stort set alle afkroge af verden. Med tilføjsen har jeg antydnet, hvori jeg anser Fosses samtidighed for at bestå. Min tese er således, at Fosse med sin dramatik bearbejder senmoderne kontingenserfaringer.

Forståelse hinsides forståelighed og uforståelighed

Lad mig starte med dramaernes 'hvad' og spørge: Giver der et overordnet tema i Fosses dramatik? Ja, det tror jeg, der gør. Som mange andre store dramatikere før ham kredser Fosse konstant om de samme eksistentielle problemstillinger. Når det drejer sig om Fosse, bør man dog være en anelse forsigtig med uden videre at udpege et tema. Hans dramatik synes nemlig at udfordre præmissen for overhovedet at kunne stille et sådant spørgsmål.

Normalt er vi tilbøjelige til at opfatte kunstværker som en slags containere, der rummer en eller anden mening. Det gør vi, fordi vi i vores omgang med kunst som regel tager udgangspunkt i distinktionen forståelighed/uforståelighed. Vi kan muligvis acceptere, at kunstens mening ikke nødvendigvis er helt så tilgængelig, som den er i andre diskursive udtryksformer som fx en avisartikel. Det skyldes dog

udelukkende, at vi har vænnet os til at betragte vanskeligt tilgængelige værker som en slags indirekte tale, der ved kunstkritikerens eller kunstvidenskabsmandens mellemkomst lader sig oversætte til en mere umiddelbart forståelig direkte tale. Men selv opfattelsen af kunst som indirekte tale knytter kunsten til forståelighedens sfære. At kunstværker har en tilgang til mening, der måske er lidt mere kringlet end mere normale udtryksformer, indebærer i denne optik blot, at de i højere grad skulle have fortolkning nødig. Muligheden for, at kunst eventuelt kunne handle om noget helt andet end mening, lades ude af betragtning.

Det hører med til historien, at anvendelsen af distinktionen forståelig/uforståelig typisk bliver anvendt med et normativt sigte. Lader værker sig ikke umiddelbart afkode, afvises de som uforståelige og dermed ugyldige. I denne forbindelse er det afgørende imidlertid ikke at advare mod normativiteten, (selvom den unægtelig har en række uhensigtsmæssige konsekvenser som fx, at man let kommer til at gå glip af store kunstoplevelser, at verden bliver unødigt indskrænket til rationalitetens sfære mm.). Det drejer sig først og fremmest om at indse, at spørgsmålet om, hvilket tema et værk eller et samlet oeuvre rummer, nødvendigvis baserer sig på forestillingen om kunst som en container for mening. Vi forestiller os, at kunstneren ved at udpege bestemte temaer i kunstneriske udsagn kan oversætte dem efter modellen: «Hvad der siges i dette værk, er i virkeligheden ...». Eller måske: «det, forfatteren mener, er faktisk ...».

Det er vigtigt at indse denne sammenhæng mellem en tematisk læsning og 'containerkunstsynet', fordi det netop er opfattelsen af kunstværker som beholdere med bestemte 'indhold', der bliver udfordret af Fosses dramaer. Fosse er barn af en fænomenologisk tradition, i hvilken det simpelthen gælder om at fremsætte et blik på verden, hverken mere eller mindre. Søger man 'meningen' i Fosses dramatik, skal man lægge sig dette på sinde. Man må fx opgive at lede efter skudsikre forklaringer på figureernes adfærd. Hos fænomenologisk indstillede dramatikere som Fosse forklares figurene hverken psykolo-

gisk eller sociologisk, og vi befinder os således langt fra både Ibsen og Brecht. Man skal heller ikke forvente at finde mening i form af moralske domme over figurene med henblik på at anskueliggøre bestemte maksimer. Vi er med andre ord mindst lige så langt fra Sartre.

Forskellen mellem de klassiske dramaformer og den fænomenologiske type dramatik ligger i fortællerholdningen. I forklaringsorienteret og moraliserende dramatik er blikket på figurene så at sige anlagt ovenfra. Idet vi enten antager, at vi sammen med dramatikeren er i stand til at forstå figurene bedre, end de forstår sig selv, eller at vi bedre end dem selv kan få øje på deres laster, føler vi os hævet over de fiktive figurer. I en fænomenologisk orienteret dramatik er antagelsen af et privilegeret indsigt niveau hos fortælleren blevet erstattet med et ligeværdigt forhold mellem figurene og deres fortæller. En forfatter, der hverken er interesseret i at forklare eller fordømme sine figurer, men nøjes med at beskrive figurenes gøren og laden, må bestræbe sig på at være i øjenhøjde med figurene. Resultatet bliver

Er det nødvendigt at hente forståelsesfiguren *eviggyldighed* frem fra den idealistiske æstetiks gemmer for at forklare Fosses succes?

en mere nøgtern og medlevende fortællerholdning, som fremtvinger en lige så nøgtern og medlevende indstilling hos modtageren.

I denne særlige fortællerholdning kommer en forskydning af vores tilgang til forståelse til udtryk. At man ikke skal søge 'ned under' eller 'ind bagved' figurene mod et meningsniveau, der angiveligt skulle findes uafhængigt af figurenes 'faktiske' handlinger, indebærer nemlig *ikke*, at Fosses dramaer simpelthen er uforståelige. Pointen er langt snarere,

at Fosse undslår sig en klassisk sondring mellem forståelighed og uforståelighed ved at anlægge et helt andet perspektiv på forståelse. I det fænomenologisk anlagte univers drejer forståelse sig ikke om klar konceptuel mening, men derimod om forståelse i betydningen *indlevelse baseret på genkendelse*. «Jeg forstår», siger man, når et andet menneske fx beretter om en smertelig oplevelse, og mener dermed, at man kan leve sig ind i smerten, fordi man mere eller mindre kan genkende den beskrevne oplevelse fra sit eget liv. I denne forstand er der masser af forståelse på færde hos Fosse – både fra hans og fra modtagerens side.

Fosses problemfelt

Er det den angivne form for forståelighed, der er på færde i Fosses dramatik, kan man ikke uden videre udpege en tematisk fællesnævner. I hvert fald må man først gøre sig klart, at det ikke kan dreje sig om på klassisk hermeneutisk vis at afkode værkerne. Man må så at sige forblive på figurenes niveau og nøjes med spørge, hvad der kendetegner deres ageren i verden. Stiller man imidlertid dette spørgsmål, giver det i mine øjne mening at udkrystallisere et overordnet problemfelt, som alle Fosses figurer er viklet ind i. Fællesnævneren synes nemlig at være en erfaring af *kontingen*sen i deres *personlige liv som skæbne*. Med denne bestemmelse har jeg bestræbt mig på at få tre momenter til at spille sammen i en intim forbindelse.

For det første drejer det sig om erfaringen af, at alt kunne have været anderledes – eller mere teknisk formuleret: at enhver aktualitet er produceret af en historisk potentialitet. Den principielle foranderlighed opleves som et fravær af nødvendighed, og det er denne oplevelse, der af sociologer og filosoffer er blevet kaldt *kontingen*serfaring. Resultatet er en socio-kulturel frisættelse, fordi vores tilværelse ikke længere er bundet til bestemte absolutte udgangspunkter (hvad enten det drejer sig om Gud, Fornuft eller Tradition), og man kan reagere på en sådan frisættelse på én af to måder. Er man stærk og kan udholde at skulle skabe alting med udgangspunkt i sig selv, kan man som Nietzsches

overmenneske kaste sig ud i det enorme mulighedsrum, der er opstået 'efter Guds død', med en enorm virkelyst. Skulle tvivlen på berettigelsen af egne handlinger imidlertid melde sig, kan man til gengæld meget let få bøvls med træfsikkerheden. Hvordan skal man nemlig kunne vælge noget frem for noget andet, når der ikke længere gives sikre udgangspunkter at rekruttere til, og alle valgmuligheder derfor principielt bliver lige gode? Friheden kan på denne måde slå over i sin modsætning, og i så fald bliver den – heri ligger det andet moment af min definition af Fosses 'tema' – vores *skæbne*. I kontingensens tidsalder er vi ikke bare blevet frisat. Vi er også (som Sartre har udtrykt det) blevet fordømt til frihed.

Fosses figurer fremstår ikke ligefrem som nietscheanske overmennesker. Det virker tværtimod, som om de er blevet ramt temmelig hårdt af kontingensen. Jeg bliver næppe uenig med mange, hvis jeg karakteriserer dem som individer med en meget vaklende træfsikkerhed. Selv når de faktisk forsøger at gøre noget for at forbedre deres situation, formår de ikke for alvor at gennemføre deres projekter, fordi de ikke er i stand til at forlene dem med den overbevisning, der skal til for at sætte dem helt og fuldt igennem. Uden den fornødne afgørelseskraft kommer de til at leve uden et ror, der kan styre dem gennem livets vanskelige farvand. Det er denne uformåen med hensyn til at tage aktivt livtag med eksistensen, der får os til at opleve Fosses persongalleri som tragiske figurer. Bundet til en frisættelse, de ikke kan leve op til, bliver de ude af stand til for alvor at få noget konstruktivt ud af deres respektive livssituationer.

Men friheden er ikke det eneste tragiske vilkår, de erfarer. Det er også karakteristisk for figurerne, at de ikke er i stand til at undslippe sig selv. Det er det tredje moment i mit forsøg på en definition af Fosses 'tema'. Måske lyder det paradoksalt at fastholde forestillingen om et selv i en verden, der er blevet kontingent. Står ikke netop selvet for fald i en verden, hvor alt er til forhandling – også identitet? Og er konsekvensen ikke, sådan som det ofte er blevet fremhævet, et decentreret subjekt baseret på en mangfoldighed af 'selver'?

Muligvis, men Fosses figurgalleri antyder faktisk noget andet. Ikke mindst på grund af de mange gentagelser af bestemte replikker virker det, som om figurerne i Fosses dramaer lider af en småneurotisk gentagelsestvang, der er forårsaget af en bestemt personlighedsstruktur. Hvis de på den ene side har vanskeligt ved at finde vej i en verden uden sikre udgangspunkter, besværes de på den anden side af at være 'hængt op på' de personlige erfaringer, som de nu engang har gjort sig hver især. Selvom alt *principielt* er muligt, antyder Fosses dobbelte skildring af figurerne, at ikke alt også *reelt* er muligt. En individuationsproces kan utvivlsomt falde ud på mange forskellige måder, men når bestemte mønstre har formet sig, fanger bordet øjensynligt meget let. I Fosses særlige form for tragik er vi således underlagt et dobbelt vilkår: tabet af træfsikkerhed og de individuationer, der nok er kontingente, men ikke desto mindre sætter en snæver dagsorden for vores handlinger.

Gådefuldhed er tilsyneladende for Fosse, hvad viljen til liv var for Schopenhauer, viljen til magt for Nietzsche og udkastetheden for Heidegger: tilværelsens ultimative realitet

Det er fremstillingen af denne dobbelte konsekvens af kontingenserfaringen, der får mig til at binde Fosses dramatiske digtning til det, jeg har kaldt det senmoderne erfaringskompleks. Første del af mit bud på en forklaring på hans store gennemslagskraft er således, at vi kan genkende det problemfelt, han bearbejder, som grundlæggende for vores tid. Helt så stor en udbredelse ville han dog næppe have haft, hvis han ikke samtidig havde været i besiddelse af en unik dramaturgi, der på én gang er uhyre velegnet til at fremstille kontingenserfaringerne og kan gå i dialog med samtidens toneangivende æstetikker. I besiddelse af en sådan dramaturgi er Fosse i hvert fald. Selvom han har eksperimenteret med et aneligt antal forskellige dramaturgiske virkemidler, er der altid en 'masterdramaturgi' i spil – en grundlæg-

gende dramaturgisk 'formel', som giver hans dramaer deres helt særegne præg, om man vil. Hermed er jeg nået frem til dramaernes 'hvordan'.

Fosses masterdramaturgi

Skal man få greb om Fosses 'formel', kan man med fordel gå til *Gnostiske essay*, og for mig at se er de allermest afgørende passager heri dem, hvori Fosse omtaler det, han kalder «det løyndomsfulde» – det gådefulde eller hemmelighedsfulde. Et sted markerer han, hvordan romanen altid kredser om sin egen «løyndom» uden dog at kunne 'få greb om' den. Og så tilføjer han: «Slik er romanen, slik er livet» (*Gnostiske essay*, p. 44).

Det interessante ved tilføjelsen er, at hemmelighedsfuldheden gøres til et metafysisk grundprincip. Det er ikke blot digtningen, der er hemmelighedsfuld. Livet selv er det også. Gådefuldhed er tilsyneladende for Fosse, hvad viljen til liv var for Schopenhauer, viljen til magt

for Nietzsche og udkastetheden for Heidegger: tilværelsens ultimative realitet. For at undgå misforståelser vil jeg gerne understrege, at min hensigt med at udpege dette metafysikum i Fosses tænkning på ingen måde er gjort med kritik for øje (sådan som det altid var tilfældet i postmodernismens og dekonstruktionens velmagtsdage). Min bevæggrund til at udpege det metafysiske udgangspunkt for Fosses digtning er udelukkende, at det forekommer mig at spille den helt centrale rolle i den dramaturgiske 'formel', Fosse anvender. Hans imponerende dramaturgiske træfsikkerhed skyldes, at alle dramaturgiske valg beror på forestillingen om tilværelsens grundlæggende gådefuldhed.

Ikke mindst figurskildringen er præget af, at de hemmeligheder, figurerne kredser om, forbliver hemmelige. Hvis man ved

karakterer forstår psykologisk gennemskuelige personae, træder Fosses figurer så at sige aldrig i karakter. Heraf følger imidlertid ikke, at de så må være fuldstændig blottet for individualitet. I modsætning til Becketts afindividualiserede vagabonder er de derimod netop så individuerede, at man mærker tyngden af deres respektive personlige historier (jf. hvad jeg har sagt om deres tragiske bundethed til deres kontingente 'selver'). Men da sammenhængene i karakterdannelsen ikke lader sig vriste fri af tilværelsens fundamentale gådefuldhed, forbliver figurerne kun delvist definerede. Måske kan det hjælpe på forståelsen af sådanne halvdefinerede figurer at tænke om dem som en slags mellemting mellem Tjechovs individer og Becketts generaliserede vagabonder.

Også plotstrukturen er defineret af Fosses gådefuldhedsmetafysik. Fosses dramaturgi er ofte blevet karakteriseret

sisk højdepunkt – selve druknescenen. I *Vinter* er det et emfatisk ønske om at være sammen med den anden, der driver handlingen. Og så fremdeles. Selvom det ikke er en decideret konflikt, der fungerer som dramatisk motor i Fosses dramaer, drives de ikke desto mindre fremefter.

Når dramaerne alligevel kan opleves som statiske, skyldes det formentlig, at dramaernes udgangssituation som hovedregel ikke adskiller sig væsentligt fra deres indgangssituation. Ingen af figurerne er blevet klogere, end de var i begyndelsen, figureres samliv er ikke ligefrem blevet bedre, og ingen af de gåder, som figurerne har kredset om, er reelt blevet løst eller i det mindste draget frem i lyset. Men denne oplevelse af figureres tomgangsagtige og uforløste liv er paradoksalt nok netop resultatet af det dynamiske og lineære forløb. Det er netop, fordi figurerne uden held nærmer sig deres hemmeligheder

holdt i helt bestemte gentagelsesmønstre, fordi de ikke er i stand til at undslippe deres kun delvist definerede personlighedsstrukturer.

For det andet fordobler Fosses masterdramaturgi kontingenserfaringen på receptionsniveau. Det er ikke kun figurerne, der bliver bundet til bestemte, uløselige gåder. Det samme gælder læseren, der stilles over for en umulig *tekstuel* gåde. I den forbindelse tjener gentagelserne et andet formål. På figureres niveau antyder de neurotisk gentagelsestvang. På fortælleplan skaber de en særlig relation mellem forfatter og recipient. De producerer nemlig endnu en gåde.

Gentagelserne er så mangfoldige, at man fra tid til anden ikke kan lade være med at more sig over figurerne. Det skyldes, at gentagelserne opleves som en overdrivelse fra forfatterens side: «Sådan er der nu alligevel ikke nogen, der opfører sig!», tænker man, idet man fornemmer et potentielt gearskifte til komediegenren. Fosse overdriver aldrig overdrivelsen, og den truer derfor aldrig for alvor med at underminere den nøgterne fortællerholdning. Overdrivelsen af gentagelserne kan dog ikke undgå at rejse et bestemt spørgsmål: Mener Fosse egentlig sin skildring af de ikke særligt livsduelige figurer alvorligt, eller skal det hele bare opfattes som en joke?

Som alle andre gåder i Fosses univers er naturligvis også denne gåde uden svar, og vi efterlades derfor med en dobbelt uafgørlighed på hænderne. Ikke blot må vi leve med aldrig at få adgang til figureres hemmeligheder. Vi må også lide den tort selv at skulle opleve den dobbelte konsekvens af kontingenserfaringen, idet vi bliver bundet til en bestemt tekstuel gåde, hvis uløselighed underminerer vores egen afgørelseskraft.

Fosses æstetiske kraftfelt

Hvis det med denne (alt for kortfattede) argumentation er lykkedes mig at demonstrere, at Fosses succes kunne bero på hans prægnante måde at bearbejde senmoderne kontingenserfaringer på, har jeg blot en enkelt opgave tilbage. Jeg har antydnet, at en sidste del af forklaringen på Fosses gennemslagskraft skal søges i, at hans 'for-

Fosse bliver i stand til at tilfredsstille meget forskellige smagspræferencer på én og samme tid

som statisk. Det er forståeligt, men i mine øjne ikke desto mindre fejlagtigt. Det er utvivlsomt korrekt, at Fosse ikke følger den klassiske konflikt-dramaturgis mønstre. Forudsætningen for konfliktbaseret dramaturgi er stærke antagonister, der er i stand til at handle med henblik på indløsningen af bestemte mål, og det er jo lige præcis dette, Fosses figurer ikke formår. Jeg medgiver også gerne, at Fosses særlige gentagelsesteknik giver anledning til en vis tomgang og dermed kommer til at fungere som en bremse på det dramatiske forløb. Man skal dog ikke overse, at der faktisk er tale om dramatiske forløb, der følger bestemte narrative udviklingslogikker. I *Nokon kjem til å komme* er det projektet om at undslippe 'de andre' for at være alene sammen i det øde hus, der driver handlingen fremefter. I *Eg er vinden* fungerer på samme måde behovet for at finde ud af, hvad der faktisk skete, da vennen faldt (eller sprang) i vandet, som den dramatiske drivkraft, der bringer fortællingen frem til et i realiteten klas-

mere og mere, at det kan blive klart, at vi ikke skal gøre os håb om nogensinde at få hemmelighederne eksponeret. Forudsætningen for at fremstille gådefuldhedens uomgængelighed er, at der aftegnes bestemte gåder, som så viser sig at være uløselige. Derfor det lineære forløb, der på én gang lander inkonklusivt – vi fandt aldrig ud af, hvordan det hele hang sammen – og konklusivt – vi fandt ud af, at vi ikke skulle gøre os håb om at finde ud af det.

Og hvorfor skulle denne dramaturgiske 'formel' så være særligt anvendelig til at fremstille den kontingenserfaring, jeg har omtalt? Mit bud er dobbelt.

For det første giver fremstillingen af figurer, der er bundet til hemmeligheder, som ikke lader sig afdække, nærmest af sig selv et præcist og genkendeligt billede af kontingenserfaringens to besværlige sider. Eftersom figurerne udelukkende er i besiddelse af gådefulde identiteter, kan de ikke manøvrere med nogen synderlig træfsikkerhed. Til gengæld bliver de fast-

mel' også er samtidig i den forstand, at den uden videre kan træde i forbindelse med samtidens toneangivende æstetikker. Afslutningsvis vil jeg gerne belægge dette synspunkt. Min tese er, at Fosse med sin masterdramaturgi skaber et æstetisk kraftfelt, der på én gang peger ind mod fire kunstsyn (eller smagsregimer, om man vil), der alle indtager en central placering i vores samtid.

En del af Fosses masterdramaturgi peger i retning af *realisme*. Måske vil man umiddelbart finde denne påstand underlig: Kan Fosses dramatik virkelig forbindes med en realistisk æstetik? På baggrund af de uklart definerede og uforklarede figurer er der næppe tale om repræsentation i gængs naturalistisk forstand. Selvom Fosses figurer ganske rigtigt ikke minder meget om fx Ibsens gennemførte psykologiske portrætter, ville det dog som allerede antydte være forkert at opfatte dem som blottede for psykologi. Sagen er langt snarere den, at der er *for megen* psykologi på færde til, at Fosse (i modsætning til Ibsen) kan analysere sine figurer til bunds. Det er derfor, portrætterne må blive lidt udflydende i konturerne. Man skal dog være overordentlig freudiansk i sit hoved for ikke at kunne anerkende sådanne portrætter som en form for psykologisk realisme. Det er udelukkende, hvis man forbinder sit begreb om realisme med kravet om forståelighed, at man kommer til at overse den psykologiske realisme hos Fosse. Opgiver man dette link og forstår realisme som et spørgsmål om genkendelighed, kan Fosses realistiske side næsten ikke undgå at træde frem.

En anden side af Fosses dramaturgiske 'formel' peger i retning af den kunstform, der ofte står for skud i en realistisk optik. Jeg tænker på *romantikken* og i særdeleshed på det romantiske program om at gøre kunsten til en uendelig tilnærmelse til det absolutte. Det er dette program, der fører til forestillingen om en uudsigelig og sublim sandhed, der kun kan komme til udtryk i indirekte form, fordi det absolutte nødvendigvis ville høre op med at være absolut, hvis det lod sig udtrykke i en partikulær form. Hos Fosse er det romantiske program ganske vist blevet transformeret, fordi det absolutte er blevet

omformet til en uomgængelig 'løyndom'. Programmet om en uendelig tilnærmelse er imidlertid intakt. Hvordan skal vi ellers forstå figurernes succesløse kredsen om deres respektive hemmeligheder, hvis ikke netop som uendelige tilnærmelser mod et udgangspunkt, der ikke lader sig eksponere? Hvis det for romantikerne drejede det sig om at nærme sig en uendelig meningsfylde, gælder det for Fosse om at nærme sig en – som han kalder det i *Gnostiske essay* – *tom* meningsfylde. Fosse demonstrerer med al ønskelig tydelighed, at selv en tomt meningsfylde kan fungere som det udsigelige udgangspunkt for en æstetik rettet mod det sublime. (Af denne grund har jeg andetsteds argumenteret for at anskue Fosse som en slags *omvendt* romantiker.)

En tredje side af 'formlen' peger i retning af *modernisme*. Jeg har været tvunget til at gøre mest ud af det, der forbinder Fosses dramaer, fordi jeg har ledt efter den fællesnævner, der kan forklare den store gennemslagskraft, de har haft. Tilstedeværelsen af en fællesnævner bør dog ikke få os til at overse det anelige spektrum af dramaturgiske former, som Fosse i tidens løb har prøvet af inden for rammerne af sin masterdramaturgi. Han har eksperimenteret med ubestemte rum, med samtidig tilstedeværelse af figurer fra forskellige tidsaldrer og med mange andre finurligheder. Selvom dramaturgien altid er indrettet med henblik på den overordnede kredsen om den store gådefuldhed, tilrettelægges de kredsende bevægelser konstant på nye måder. Dermed indskriver Fosse sig med hvert nyt stykke dramatik på ny i en modernistisk eksperimenttalæstetik.

Endelig peger en fjerde side af Fosses masterdramaturgi i retning af *postmodernisme*. Jeg har fremhævet, hvordan den særlige gentagelsesstrategi hos Fosse i første omgang får os til at grine af figurerne og i anden omgang til at spørge, om han nu også mener sine skildringer helt alvorligt. Spørgsmålet om alvor melder sig, fordi de midlertidige brud med den nøgterne fortællerholdning bringer den ellers usynlige implicite fortæller frem i lyset og antyder, at han i virkeligheden kunne være en stor ironiker. Ved at åbne for

denne mulighed, kommer gentagelserne ikke blot til at fungere som en selvreferentiel metafictionalitet, fordi vores interesse bliver forskudt fra figurernes handlinger til fortællerinstansen. Den blotte indførelse af ironien som mulig læsemåde lægger også op til, at man måske simpelthen skal forstå dramaerne som et sofistikeret tekstuel spil. I samme øjeblik ironiens mulighed er indført, kan man (som bl.a. Schlegel og de Man har anført) ikke længere vide, hvor grænserne mellem alvor og ironi går. For alt kunne jo så faktisk været ironisk ment. Derfor bliver man på dette niveau henvist til forgæves at lede efter markører i teksten, der kan afgøre, om man skal tage det hele alvorligt.

Eftersom Fosse altså med sin dramaturgiske 'formel' øjensynligt er i stand til at bevæge sig ind og ud af tidens fremherskende æstetikker, bliver han i stand til at tilfredsstille meget forskellige smagspræferencer på én og samme tid. Endnu en del af forklaringen på hans store popularitet kunne derfor tænkes at ligge deri, at de afgørende samtidige smagsregimer kan opfatte ham som belæg for netop deres smagsdomme. For at undgå misforståelser vil jeg imidlertid gerne gøre et par tilføjelser. Jeg har valgt at omtale Fosses æstetik som et kraftfelt, fordi den kan pege i flere retninger på én gang uden, at den af denne grund mister prægnans. Fosse operer ganske vist i et spændingsfelt mellem forskellige æstetikker, men det medfører ikke, at hans æstetik kommer til at stritte i alle mulige retninger. Fosses fabelagtige 'formel' er en unik dramaturgi, der både fungerer på sine egne præmisser og har en egen æstetisk værdi. Denne markering er vigtig, for det har på ingen måde været min hensigt at fremstille Fosse som en opportunist, der blot skulle have opfundet sin 'formel' for at tilfredsstille alle med henblik på en kynisk karriereplanlægning. Min pointe er blot den, at Fosse ved at omsætte sin gådefuldhedsmetafysik til dramaturgisk praksis tilsyneladende har ramt helt centralt ned i tidens fundamentale æstetiske nervesystem.

(Dette er en længre version av det opprinnelige innlegget på seminaret 24. mai, oversatt fra engelsk til dansk av Niels Lehmann, red.anm.)

Vildmanden

(Bergen): Ikke siden danske Emil Korf Hansen kom til Den Nationale Scene og gjorde narr av bygde-Norge med sin *Erasmus Montanus*, har debatten gått livligere i Bergen etter en teaterforestilling. Eller to, som nå.

AV INGVILD BRÆIN



Henrik Ibsens *Vildanden*, konsept og regi: Ida Müller og Vegard Vinje. Festspillene i Bergen 2009. Foto: Magne Fitjar

Kunsten kan vise at politikk handler om menneskeverd, i følge Festspilldirektør Per Boye Hansen. Foto: Helge Skodvin



«Jeg vil påstå at det publikummet vi hadde, gjennomgikk en bevisstgjøring og utviklet sitt forhold til teater»

PER BOYE HANSEN

– NOE HAR VÆRT BRA, men det som ofte blir et problem, er at mange deltakere i debatten har informasjonen sin fra media, og ikke har sett forestillingene selv, sier Festspilldirektør Per Boye Hansen.

«Vår herlige festspillby»

Han snakker om den langvarige og høylytte diskusjonen som har oppstått i kjølvannet av de to Festspillforestillingene *Vildanden* og *Elephant Stories*. Førstnevnte en Ibsen-tolkning av Vegard Vinge og Ida Müller som raskt ble kalt «skandale», ikke bare på grunn av virkemidler som kom i konflikt med enkeltes mage (urinerings i egen munn, voldtekt med paraply o.l.), men også fordi Festspilldirektøren stanset forestillingen etter nærmere ni timer på premieren (natten), av hensyn til det innleide mannskapet og av frykt for at naboene skulle melde bråket til politiet. De neste dagene måtte han gjentatte ganger stanse forestillingen, helt til Vegard Vinge annonserte at han ville underkaste seg Festspilldirektøren og stanset på slaget til avtalt tid. Debatten om den elleville anden har gått ikke bare i bergenspressen; også riksbavisene fanget raskt opp begivenheten, som med andre ord har fått massiv oppmerksomhet.

«Smakløshetens teater» skrev Bergensavisen på lederplass. Vigdis Hjorth var

euforisk begeistret i Dagbladet. Den tyske avisen Die Welt var lite imponert, under tittelen «Den seigeste *Vildanden* noensinne». Dagbladet lurte på om noen hadde tenkt på barnevaktene. I Bergens Tidende kalte førsteamanuensis i teatervitenskap Knut Ove Arntzen forestillingen et paradigmeskifte i norsk teater, mens KrF-politiker Trygve Birkeland (som ikke hadde sett forestillingen og som innrømte at han ikke var den flittigste teatergjenger) etterlyste grenser i kunsten og mente at «Vår herlige festspillby Bergen bør bli kjent rundt i verden for helt andre ting enn dette».

– Jeg har sjelden opplevd at en forestilling har splittet publikum slik, fra det foraktfulle «noen ting gjør man bare ikke på en scene» til det dedikerte, hengivne, som Vigdis Hjorth sitt innlegg. Debatten etter *Elephant Stories* har vært mer saksrettet i så måte, sier Boye Hansen.

Tore Vagn Lid og Transiteatrets forestilling, i samarbeid med Nationaltheatret og Festspillene, tok for seg den vitenskapelige tenkningen som på stadig flere felt går mot å forklare mennesket biologisk. Hva gjør dette med oppfatningene om hvordan man skal behandle mennesket etisk, juridisk – og kunstnerisk? Oppsetningen har avfødt en diskusjon i Bergens Tidende mellom blant andre biologer og filosofer,

dessuten er det reist kritikk mot kritikken – nærmere bestemt mot BTs anmelder, Jan H. Landro. Dermed er både forestillingens innhold og form lagt under lupen.

– En av debattantene i BT, Kristin Knudsen, anklager deg for å ikke være tydelig nok i argumentasjonen for hvorfor *Vildanden* er god kunst, og hvorfor den er politisk viktig. Selv fant hun den ikke å være noen av delene?

– Jeg kan forstå at hun etterlyser en nærmere begrunnelse, men jeg er nok ikke den rette til å gi den. Det er mange andre som har begrunnet de kunstneriske kvalitetene, og som jeg viser til når jeg forsvarer oppsetningen. Dessuten er det aldri noe en til en-forhold mellom kunstverket og beskrivelsen av det. «The proof is in the pudding», på en måte. Hadde det vært mulig å forstå og oppleve forestillingen ved å lese om den, hadde ikke selve forestillingen hatt noen funksjon.

– Et mer konkret spørsmål: På hvilken måte er disse to forestillingene politiske?

– I *Vildandens* tilfelle er det slik at Ibsen utøver en krass kritikk av dobbeltmoralen i sin samtid, han demaskerer den, så å si. Vegard Vinge og Ida Müller henter referanser fra hele den vestlige kulturen for å gi uttrykk for sin tolkning: at denne diagnosen fremdeles er gyldig i dag. Og mener man det, nytter det ikke å spille stykket i

historiske kostymer fra 1880. Jeg har sett mange *Vildanden*-oppsetninger som har vært så rene og pene, og gripende, men så hjelpeløse når det kommer til å formidle stykkets råskap og raseri. Jeg oppfatter at det ligger en dyp fortvilelse bak dette stykket, som denne oppsetningen har klart å fange, sier Boye Hansen.

Han mener at i politikken handler det meste om penger og ressursfordeling, men at kunsten kan vise at politikk tvert imot handler om menneskeverd.

– For eksempel i *Elephant Stories*, som spør om det i dag foregår en reduksjon av mennesket. Den nye forskningen har mye for seg, man kan ikke lukke øynene for vitenskapelige oppdagelser, og Tore Vagn Lid aksepterer jo også dette. Men han problematiserer det, ved å spørre: Fins det en menneskelig erfaring som *ikke* er etterprøvbart i nevrobiologien? Kan det biologiske forklare alt? En stor del av næringslivet baserer seg allerede på at det biologiske perspektivet har vunnet fullstendig kontroll. Hvis man trekker genteknologien inn i dette, og overvåkingssamfunnet, har man et ganske skummelt bilde av utviklingen. Det går altså ikke bare på å være rik eller fattig. Lid spør blant annet: Kan kunsterfaringen forklares med en biologisk mekanisme? Han spør egentlig om mennesket har ånd.

– *Det er veldig umoderne?*

– Ja, høyst umoderne, og for meg et helt sentralt og grunnleggende spørsmål, og som er motiverende for mitt eget arbeid.

Kunstnere med etisk holdning

For dem som overvar Kritikerlagets seminar på Logen i Bergen dagen etter premieren på *Vildanden*, var det tydelig å se at deltakerne (riksteatersjef Ellen Horn, historiker og musikkritiker Erling Sandmo, skuespiller og regissør Anna Peterson og professor ved den tekniske høyskolen i Stockholm Bo Göransson) var både utmattede og provoserte. Horn kalte forestillingen selvopptatt og navlebeskuende. Sandmo var lett irritert og undersøvet. Men etter hvert som de snakket seg inn i forestillingen, kom det frem at det var mangt de likevel satte pris på. Sandmo skrev noe senere et innlegg i BT om hvordan forestillingen hadde virket over tid, og

gikk inn i spørsmålet: «Hva har jeg egentlig vært med på, og hva skal jeg kalle det?»

Festspilldirektøren selv har gjort seg opp en mening om hva han vært med på:

– Jeg opplever oppsetningen til Vinge og Müller som nesten moralistisk. På mange måter er den amoralsk ved at den bryter med moralske kodekser, på den annen side er den moralistisk i den forstand at den for eksempel er kritisk til abortlovgivningen og genteknologi. Den er ambivalent og selvmotsigende, men viser en konflikt vi står i i dag, og hvis jeg kan bruke et litt pompøst ord, vil jeg si at den har en stor kjærlighet til menneskeverdet.

– *Er forestillingen da en slags preken?*

– Det kan man sikkert tolke det som, i visse scener. Gregers Werles ideale fordring er etter min mening nært beslektet med en kristen idé. Ikke ulikt Calixto Bieitos *Brand* fra i fjor, hvor Brand får en annen ideologisk kraft og gyldighet enn å bare være en fanatisk despot, sier Boye Hansen.

Slik har åpenbart ikke debattant og KrF-er Trygve Birkeland sett det, da han nok virket mest opptatt av å verne om fin-kulturen som ikke plager noen.

– Birkelands innlegg bærer et snev av den dobbeltmoralen som stykket retter seg mot. Når han sier «vår herlige by», så lukker han øynene for alt som ikke er herlig. Han vil ha det skjønn, harmoniske. Så kommer tydeligvis Festspillene og tukler det til ved å vise frem den usminkede virkeligheten, sier Boye Hansen.

Han mener at Vinge og Lid begge er kunstnere med en sterk etisk holdning, til tross for hva mange altså ser ut til å tro.

– Selv om Tore Vagn Lid er grunnleggende didaktisk og dialektisk, klarer heller ikke han å skjule sitt sterke menneskesyn. Han setter frem sin egen tvil, postulerer ingenting, og tar motstanderen på alvor. Han gir ikke inntrykk av at tingene er annerledes enn de er, sier han.

Risiko for alle

Når ord og uttrykk som «sjokk», «sammenbrudd», «tidsskille», «dypt gripende», (*Vildanden*) og «skivebom», «uryddig» og «et kunstnerisk mesterverk» (*Elephant Stories*) blir brukt i anmeldelsene og i debatten, vitner det om sterke (og ulike) følelser. Kan noe av temperaturen skyldes

at vi er et utrent publikum i møte med eksperimentelle teaterformer? Ønsker Festspilldirektøren, med sin bakgrunn fra bl.a. Komische Oper i Berlin, å oppdra det norske publikummet på et vis?

– I det øyeblikket publikum blir tilbudt en ukjent estetikk, et ukjent formspråk, blir det også utfordret. Tar de imot utfordringen, vil det nødvendigvis skje en form for utvikling, eller oppdragelse, om du vil. En «vanlig» norsk teatergjenger er ofte svært fastlåst i konvensjoner, vaner og i begrensede forestillinger om hva en teateropplevelse kan være. Vi har utvilsomt et mer konvensjonelt forhold til teater enn for eksempel Belgia, Nederland, Tyskland eller Frankrike. For å bruke *Vildanden* igjen som eksempel, var de fleste som yttet seg offentlig opprørte over at man etter åtte timer ikke var kommet lenger enn til første akt. Ingen spurte seg hvorfor. Hadde de gjort det, ville de sett at kronologien og den vanlige spenningskurven bevisst var neglisjert i denne forestillingen. Vi hadde kun knappe 600 tilskuere på *Vildanden*, men jeg vil påstå at det publikummet vi hadde, gjennomgikk en bevisstgjøring og utviklet sitt forhold til teater, sier han.

I et av Festspillprogrammene skriver direktøren: «Når risikoen er høyest er fortjenesten størst». Men hvem mener han skal ta risikoen: han selv, kunstnerne eller publikum?

– Jeg tror det må gjelde alle. Enhver kunstner vet at det er risikofylt å begynne på en ny bok, å stå på en scene osv. Vi som er produsenter og tilretteleggere bør også vite det. Publikum kunne av og til tørre å risikere mer de også. Mange vil gjerne se noe de har sett før. Det er hyggelig med gjenkjennelse, det mener jeg også. Men hvis kunst skal bety noe for oss, må vi også oppsøke det ukjente.

– *Du skriver videre at du føler deg mest vellykket når du har tatt en sjanse og lykkes. Men i risikoens navn må du også kunne tåle å mislykkes med prosjekter?*

– Man kan ikke lykkes med alt, selvfølgelig. Hadde jeg tatt sjanser år etter år og mislykkes år etter år, fikk de kanskje finne en ny Festspilldirektør. Men når kunst blir fremført med integritet, troverdighet og stor patos uten at det sprekker, mener jeg vi lykkes, sier Boye Hansen.



Hedvigs fødsel iførste del av *Vildanden*. Oppe: Grosserer Werle bak skrivebordet og Gina Jensen (senere Ekdal). Nede: Gregers Werle.
Scenografi og regi: Ida Müller og Vegard Vinge. Fests spillene i Bergen, 2009. Foto: Magne Fitjar

Hjalmars teater

(Bergen): Tiden har altså stanset her på mørkeloftet, heter det i *Vildanden*. I Skatehallen fikk Ida Müller og Vegard Vinge også tiden til å stoppe.

AV THERESE BJØRNEBOE



«Djevelens listigste knep, er å få oss til å tro at han ikke eksisterer.»

BAUDELAIRE

Henrik Ibsen: **VILDANDEN** Regi, scenografi og kostymer: Ida Müller og Vegard Vinge. Musikalsk komposisjon: Trond Reinholdtsen. Lyddesign: Trond Reinholdtsen og Martin Aaserud. Støy: Lasse Marhaug. Video: Florian Gwinner. Lysdesign: Boya Bøckman. Produsent: Black Box Teater/Festspillene i Bergen. Skatehallen, 22.mai – 1. juni

«VI JOBBER MED langsomhet. Det kan være slitsomt, men det er slitsomt å komme under huden på folk. Det handler heller ikke om å bli ferdig. På mange måter er hele uken én oppsetning,» sa regissør Vegard Vinge i et intervju før premieren på *Vildanden* (www.fib.no).

Det viste seg at Vinges uttalelse slo til: De seks visningene av *Vildanden*, fra premieren 22. mai til 1. juni, var på mange måter én sammenhengende oppsetning eller happening. Når man leser intervjuet i ettertid, kan man spørre seg om bråket kunne vært unngått, dersom festspilldirektøren hadde lest festspillenes hjemmeside mer oppmerksomt...?

Jeg vil ikke gå inn på debatten omkring forestillingen her (den kan man bl.a. lese om intervjuet med Per Boye Hansen på de foregående sidene).

Per Boye Hansens beslutning om å stanse forestillingen på premieren (da

den var «fire timer på overtid») avslørte at kommunikasjonen mellom kunstnerne og festspillene ikke var optimal. Men inntrykket om at forestillingen også kunstnerisk var ute av kontroll, ble forsterket ved at flere av premieregjestene uttalte i pressen at *Vildanden* ikke var kommet lenger enn til første akt, da festspillsjefen stanset den på premieren. Denne påstanden var fullstendig misvisende.

På den andre siden bidro debatten omkring *Vildanden* – så vel som posisjonskampen mellom Ida Müller, Vinge & co og festspilldirektøren – til at forestillingen ble rykket ut av teatersalen for å leve et eget, eller annet, liv i offentligheten og i media. Spørsmålet om forestillingens varighet, var den hete poteten mellom kunstnerne og festspillsjefen – som på sin side henviste til sitt ansvar for de teknisk ansatte og at man måtte ta hensyn til naboene, på grunn av høyt støynivå. Kveld etter kveld dukket han opp i Skatehallen, i elleve-tolvtiden, og stanset også ved et par andre anledninger forestillingen.

Vinges vrangvilje mot å akseptere Per Boye Hansens forsøk på å løse og bilegge konflikten, løftet situasjonen opp på et både kunstpolitisk og metateatralt nivå. Spørsmålet om maktforhold – hvem bestemmer over kunsten, institusjonen eller kunstneren? – henviste til en reell konflikt mellom institusjon og kunstnere (lønns- og arbeidstidregulativer, osv.), men spisset seg også i en konflikt om kunst/teater som konsumvare.

«Restriksjoner kan ikke stanse vår Vildand-lengsel etter Den ideale fordring!» utbasunerte Vegard Vinge før forestillingen begynte, og trigget slik publikums forventninger til konfrontasjon,

og dermed spenningen, men understreket og forsterket samtidig også følelsen av at diskusjonen sto i direkte forlengelse av Ibsens tematikk i *Vildanden*.

Kledd i et slags sersjantkostyme, og med Gregers' navneskilt på jakkeslaget, iscenesatte Vinge seg selv i rollen som Gregers Werle, men også indirekte Per Boye Hansen i rollen som grosserer Werle.

Som teater overskred *Vildanden* i Skatehallen dermed det tradisjonelle skillet mellom verk og kontekst, representasjon og realitet, og hele uken ble – akkurat som Vinge forutsa i intervjuet – én forestilling. Slik kunne man nesten få en mistanke om at det hele var avtalt spill. Men andre som var til stede, vil sannsynligvis være enig i meg i at det i så fall var et uhyre velspilt teater.

Forutsetningene for at konteksten lot seg integrere i forestillingen, lå i Vegard Vinges dobbeltrolle, som en slags transportasjon mellom fiksjonen, og den reelle (teater)situasjonen. Han sto hele tiden bak tilskuerskuffen, som en dirigent, og herfra ga han «Hjalmar Ekdal»/Thorbjørn Davidsen ordre om når han skulle trekke sceneteppet til og fra. Vinge gikk også ved flere anledninger ned på scenen, og da bevegde kanskje forestillingen seg inn i «pubertale» faresoner – som da han urinerte i sin egen munn. Dette ble da også fokus for mye av nett- og avisdebatten.

Resepsjon

Jeg så *Vildanden* flere ganger, før avslutningsforestillingen, da den varte 11 timer. Den er lang, men fordi den er komponert i tablåaktige scener som ikke følger en innbyrdes dramatisk spenningskurve,



Grosserer Werle skyter villender. Til venstre: Gregers som hund, til høyre: leietjener Jensen. Foto: Magne Fitjar



Abortlege Doktor Relling og fru Sørby, etter Paraplyscenen. Foto: Magne Fitjar



Doktor Relling skyter straffanger/arbeidere i Høydal. Foto: Magne Fitjar



er det ikke nødvendig å se scenene i kronologisk rekkefølge – og publikum kan komme og gå. Scenepåskåret oppfordrer en til å assosiere fritt – paradoksalt nok, kanskje – fordi det males med bred pensel, og Ibsens historie og konflikt ofte formidles insisterende entydig og naivt.

I en tidlig scene ser vi for eksempel grosserer Werle sitte i en stol i stuen og skyte villender av papp, som holdes opp av en tjener, mens Gregers henter dem i munnen – som en hund. For hver gang holder tjeneren dem nærmere og nærmere geværmunningen. Som med dumb-show'et i teater-i-teaterdelen av *Hamlet*, oppsummerer scenen hele stykket, og gir oss klar beskjed om at grosserer Werle skyter folk.

Antagelig er 90 prosent av replikkene i forestillingen hentet fra Ibsens tekst, mens resten er en forlengelse som spiller situasjoner, temaer og personer ut mot en nåtidig kontekst. Alle karakterer i stykket er med, bortsett fra kandidat Molvig; men gjengjeld er det klippet inn et intervju om Jens Stoltenbergs personlige sildesalat-oppskrift.

Dette, og andre klipp fra dagens Norge, er det fristende å lese som en kommentar til en form for norsk trivsel- og koselighetskultur, eller mer «pragmatiske» lesninger av *Vildanden*. Ett eksempel er en skuespillerinne som skriver om sin tolkning av Gina Ekdal (*Ibsens kvinner*, 2007):

«Gina har lært å bli glad i ham. De har et aktivt sexliv og et rikt hverdagsliv sammen med Hedvig. De har begge funnet trivsel (...) Hans såkalte livsoppgave, «oppfinnelsen» er det ingen som vet hva er, og Gina lar ham leve i troen, selv om

hun vet at denne oppfinnelsen er en illusjon (...) Gina er et livsdukelig menneske. Hjalmar er et livsdukelig. De utfyller hverandre. Det gir livet mening! Dette ble vårt utgangspunkt.»

Vildanden ansporer til svært ulike lesninger, eller viderediktninger, slik som når Helene Uri i sitt etterord (*Vildanden*, 2005) spekulerer på om det kan bli noe mellom Gina og Relling: «livet har gitt dem noen kraftige spark, men de har samme sunne, nøkterne grunnsyn.» Mens romanfiguren Elias Rukla i *Genanse og verdighet* (1994) derimot hevder at doktor Relling ikke er forfatterens talerør, men Ibsens antagonist.

Dette er bare noen få eksempler. Og – for bare å ha sagt det – ligger Ida Müller og Vegard Vinges tolkning tettest på Dag Solstads. Det forekommer til og med en slags hommagescene i *Vildanden* hvor Relling («Rukla») voldtar fru Sørby med en paraply etter å ha skreket «fittel!» til henne. Et sted i forestillingen oppfordrer regissør Vinge publikum til å lese stykket, «men ikke Helene Uris etterord!»

Tolkningen går lenger enn Solstads (eller Ruklas), og projiserer *Vildanden* mot et bredt lerret hvor Wagner og Nietzsche antagelig er de viktigste samtalepartnere. I *Tragediens fødsel* uttrykker Nietzsche forakt for det borgerlige drama, og dets småskåret individuelle perspektiv.

Barn og selvmordere.

Plakaten til *Vildanden* er en tegning av en fjortenårig jente med en and i armene, og rennende menstruasjonsblod mellom låra. Hun omgis av grelle gjenstander og merkevarer og stirrer framfor seg med vidåpne, forskremte øyne.

I forestillingen eksponeres personene i trivielle og hverdagslige situasjoner, slik som i Vinge og Müllers tidligere Ibsen-produksjoner. Scenebildet består av endimensjonale malte interiører, i svart og hvitt i første del (hos Grosserer Werle), og i rosa, gult og rødt i andre del (Ekdalene). Både scenografien og de karakteristiske gummimaskene, som man kjenner fra tidligere oppsetninger, gir forestillingen en sterk melankoli, men også poesi og humor. Som da Gregers (Ida Müller) stiger opp av badekaret med stive bevegelser: Å ha det lodd på seg å hete «Gregers», Gregers og så «Werle» bakefter, sier han, og dykker ned igjen (på havsens bunn). Denne tidlige scenen – hvor Gregers kutter over strupen på sitt eget speilbilde: Uff! Isch! (spilt av en annen skuespiller, med identisk maske!) – speiles også av en annen scene ikke lenge etter. Gregers blir og blir i bøker, river ut sider og kaster dem i kaminen (Sumpluft! Sumpluft!), inntil røykutviklingen holder på å kvele ham. Da kommer Døden inn. Skjellettet åpner brystet, og heller morsmelk ned i Gregers' munn. Akkompagnert av «Didos klage» av Purcell: *Remember me, forget my fate*, tar Müller og Vinge Gregers' kompliserte morsforhold på kornet.

Gjennom slike scener, fremheves mer dypereleggende motiver. For i et stykke som ender med at et tredje barn, Hedvig, begår selvmord, er det et påfallende mønster i at også de andre barna har selvmordstanker eller selvmordsfantasier, og at barnas underkuelse har utspring i ulykkelige familiesituasjoner som er knyttet til økonomiske forhold eller transaksjoner. Grosserer Werle giftet seg med Gregers' mor på grunn av hennes formue, Hedvig



Gregers/Vegard Vinge er pissed off. Foto: Lasse Marhaug



Hedvig (oppe) på video, Gina i Ekdals kjøkken & stue nede. Foto: Lasse Marhaug



På lerretet oppe: Anne-Marit Jacobsen som Hedvig i Arild Brinchmanns *Vildanden*, NRK 1970. Nede til venstre: Gregers Werle-skuespiller Espen Skjønberg i tv-reklame for Storebrand. Til høyre, Anne-Marit Jacobsen i tv-reklame for Kamille. På gulvet: Gregers/Vegard Vinge er pissed off. Foto: Lasse Marhaug

begår selvmord som følge av Hjalmarer aksjon på Werles gavebrev.

Hedvig spiller en nokså beskjed rolle i denne oppsetningen, samtidig som hun introduseres som et nemesisaktig utyske som skyter opp gjennom madrassen til grosserer Werle med vidåpent fuglenebb, akkompagnert av thrillermusikk fra filmen *Eksorsisten*(!). Müller og Vinge avsentimentaliserer Hedvig, og på en ganske befriende måte – samtidig som det står et lysskimmer omkring henne: Hun har ikke en eneste replikk, og ingen egen stemme.

Ekdalenes verden (andre del) avspeiler en verden av konsum og depresjon, hvor Hjalmar eksisterer på et rent vegetativt nivå, mens den robuste Gina introduseres til *We're living in a material world, / and I am a material girl*, i en scene hvor hun støvsuger hos Werle. Hedvigs stumhet kan forstås som en metafor for en total menneskelig umyndiggjøring.

Mefisto-pakt

Og *Vildanden* er en uttalt politisk oppsetning. Den åpner i en form for urtid; med en video hvor to steinaldermenn snauhogger en hel skog, og deretter går løs på hverandre. Det slutter i en eksplosjon av blod, hvorpå ordet VILDANDEN ruller over skjermen. «Survival of the fittest»-eksposisjonen følges av en sekvens hvor grosserer Werle sitter og rugger på en stol, mens han mantraaktig gjentar: *frifinnelse er frifinnelse/ frifinnelse er frifinnelse/ frifinnelse er frifinnelse*.

Den dialogen i stykket som gis størst vekt, er oppgjørssenen mellom Gregers og hans far (i første akt), hvor Gregers fraber seg å tiltre som Werles kompanjong. Replikker derfra er distribuert over en rekke scener, hvor Gregers noen ganger får pryl av faren, og det innebærer at Gregers kamp mot å bli kjøpt opp, underkuet og manipulert, blir den viktigste konflikten. Gregers har alle odds imot seg, for alle – også Hjalmar, «hans eneste og beste venn» – er manipulert trill rundt av faren.

Grosserer Werle utøver makt ved hjelp av andre. Leietjener Jensen er den typiske klasseforræder, underdog som blir torturist, og i en scene grisebanker og radbrekker han gamle Ekdal (en dukke). Men

det ligger et enda sterkere tolkningsmessig incitament i at Doktor Relling opptrer som grosserer Werles håndlanger. Med en implisitt kritikk mot dagens genteknologi og fostervannsdagnostikk, framgår det her at Relling bruker Werles badeværelse til å produsere gjennomsnittsbabyer – ved hjelp av gamle Ekdals sæd. Han holder også tale på en talerstol med firmalogen til Werle, på det kombinerte mørkeloftet og bankhvelvet: «Tar du livsløgnen fra et gjennomsnittsmenneske, tar du lykken fra ham med det samme.»

Alliansen mellom kapitalen og lykkepille-/legemiddelindustrien er total, men med mulig belegg i Ibsens tekst, hvor Relling har arbeidet i Høydal, og kanskje som grossererens bedriftslege. Slik kan teksten også gi en indikasjon på at det ytterst beleilige ved at Relling bor i etasjen under Ekdal, også er en av Werles mange forholdsregler... Så stor er kapitalismens makt!

Ida Müller og Vegard Vinge lar forhistorien i Høydal iscenesettes som en straffe- eller kz-leir, hvor Relling opptrer som en Mengele-aktig kommandant og skyter fangene. I disse scenene er gjentagelsen og lydbildet utrolig anstrengende, og formen kan virke unødvendig overtydelig, i motsetning til andre scener. Men når Relling og Werle-alliansen blir identifisert som fascisme, er det også nærliggende å forstå den som en Mefisto-pakt – i flukt med andre viderediktninger av *Faust*, for eksempel Klaus Manns *Mefisto*. Relling har jo, som fru Sørby sier, kastet bort det beste i seg.

Veddemål

Mellom første og andre del av forestillingen (Werle-delen og Ekdal-delen), er det lagt inn nok en video som speiler den første steinaldervideoen – og der Gregers (Thorbjørn Davidsen) Zarathustra-aktig stiger ned fra fjellet. Videoen viser en naken mann i snøen, som leter og kaster unna en rekke bøker: Adorno, Zizek, Ibsen... Gregers lar seg altså forstå som en profet – eller forfatter uten bok – da han på slutten av videoen går gjennom Bergen, ankommer Skatehallen og banker på.

Men i andre del, løsriver forestillingen seg helt fra plotet i stykket, og erstatter

dette med nesten ordløse videoer, i form av en særdeles trashy såpeserie: «Ekdals». I tillegg til den iøynefallende samfunnskritikken i framstillingen av familien Ekdal, tipper jeg at det også er andre årsaker til at Müller og Vinge stryker. Den viktigste, er kanskje at det i dag oppleves anakronistisk å oversette «Den ideale fordring» i et så naivt program som å ville grunnlegge et «sant ekteskap». Så dum er ikke denne Gregers, han vet at borgerskapet har bedre forutsetninger for å leve (eller gi skinn av å leve) et opplyst og renslig liv. Müller og Vinge har følgelig utelatt den oppreisningen som grosserer Werle tilsynelatende får ved Fru Sørbys mellomkomst. For på sett og vis gir jo Ibsen Werle siste stikk.

Oppsetningen åpner for en metateatral og allegorisk lese måte, hvor konflikten knyttes til strukturer og ideer, ikke karakterer eller individer. I en oppsetning som tar parti for Gregers, er det genialt å la skuespillerne bruke masker. Det understreker Ibsens teatralitet, samtidig som det ikke gir anledning til psykologisk «demaskering» av karakterene (les: Gregers).

Leser man *Vildanden* i perspektiv av forestillingen, kan konstruksjonen eller plotet framstå ganske «søkt». Ibsen begrenser det jo ikke til å la grosserer Werle føre gamle Ekdal bak lyset, han lar ydmykelsen gjenta seg ved at Werle setter horn på sønnen! Og da kan man fristes til å se det siste som en avledningsmanøver: Hjalmar rammes seksuelt, og dermed framstår han som en komediefigur – slik underklasseroller i teatret gjerne gjør.

Den affiniteten mellom Werle og Relling som Vinge og Müller understreker kommer i teksten til uttrykk ved at begge betrakter Hjalmar som et null, men også i en slags veddemål som begge gjør med Gregers. Under sildefrokosten kommer Werle for nok en gang å forsøke å overtale sønnen til å bli hans kompanjong, men han har også mistanker om at Gregers har noe i sinne mot seg. Til dette svarer Gregers at han «har i sinne å åpne Hjalmar Ekdals øyne. Han skal se sin stilling som den er; – det er det hele.»

Werle: Du mener kanskje at fotograf Ekdal er den mann at han ville takke deg for en slik vennskapstjeneste?

Gregers: Ja! Den mann er han.



Werle: Hm, – vi får se.

Dialogen kan forstås som et veddemål, avhengig av om trykket legges på *Hm*, - vi får se, eller på *Hm, – vi får se*.

Som kjent slutter *Vildanden* også med en dialog som kan ha preg av veddemål:

Relling: Vi skal snakkes ved når det første gresset er visnet på hennes grav. Da kan de høre ham gulpe opp om «det faderhjertet for tidlig frarevne barn» (...) Pass De på!

Gregers: Hvis *De* har rett, og *jeg* har urett, så er ikke livet verd å leve.

I «Prolog i himmelen» i *Faust* vedder Mefisto med Gud på at han vil føre Faust vill, og i så fall skal Mefisto få hans sjel. Slik Mefisto gjør med Faust, snører også Grosserer Werle Hjalmar inn i et nett av illusjoner – og slik kan Hjalmar forstås som en forkleinselse eller karikatur av Faust, kanskje. I *Faust* vinner Mefisto veddemålet, mens Werle har et mye enklere spill med Hjalmar Ekdal, tilsynelatende. Men forstått som et veddemål forskytes likevel svaret inn i framtiden på slutten av stykket.

Frelse?

Vel. Dette er min tolkning av *Vildanden* i Skatehallen, men forestillingen inviterer til slik viderediktning, og gir grunn til å minne om at det var mange som reagerte mot de «fantastisk-allegoriske» innslagene da stykket kom ut. Norsk teater har også vært preget av en slags berøringsangst overfor Ibsens symbolikk.

I Skatehallen angripes stykket så å si fra motsatt ende. Det fins ikke noe mørkeloft, men vi konfronteres med en form for altomfattende mørkeloftstilværelse. *Vildanden* ender som et slags nullsumspill, i tablåer hvor Hedvig og Gregers rutsjer ned en slags badelandsklie til Havsens bunn, og resten av ensemblet befinner seg i etasjen over, i en «himmelsk» nudistleir på et eller annet feriested, hvor de serveres champagne av Werles tjenere og Relling rister med pilleglassene. Hjalmar er med.

Men: Over-regissøren Vegard Vinge vil frelse Hjalmars sjel, og gjør Hjalmar til Gregers allierte. For, slik det framgår av at Vinge dirigerer Thorbjørn Davidsen til å trekke sceneteppet til og fra, er denne opp-

setningen av *Vildanden* egentlig Hjalmars teater, eller om man vil: Hjalmars oppfinnelse. Mørkeromsarbeidet tar tid – det dreier seg jo om å framkalle et positivbilde, uten å retusjere. Og derfor kan kanskje heller ikke denne oppsetningen bli «ferdig»?

Forfatteren uten bok, har alliert seg med en drømmer, og sammen danner de en «postdramatisk» og dionysisk allianse mot Mefisto-pakter, kapitalistisk manipulasjon og Hollywood!

Vildanden er naturligvis både en megaloman og fullstendig kompromissløs forestilling. Det siste reflekteres også i en scene hvor *Vildanden* fra 1970 blir vist på storskjerm. Her spilte Anne-Marit Jacobsen Hedvig og Espen Skjønberg Gregers Werle, men nå ser vi dem også i to reklamefilmer for Storebrand og damebladet Kamille. En Mefisto-pakt det også? Her er det at Vegard Vinge pisser på scenen. Disse to-tre minuttene – og andre «spekulative» element – ble altså fokus i avis- og nettdebatten.

Kritisk potensial

(Bergen): To co-produksjoner med utenlandske medvirkende bekrefter betydningen av skuespillerne for Strømgrens prosjekter.

AV MELANIE FIELDSETH

POLAROID Koreografi og regi: Jo Strømgren. Jo Strømgren Kompani. Studio Bergen. 16. november 2008

THE EUROPEAN LESSON Koreografi og regi: Jo Strømgren. Jo Strømgren Kompani. Studio Bergen. 2. juni 2009

Fjorårets tiårs jubileum for Jo Strømgren Kompani (JSK) ble markert på BIT Teatergarasjen i Bergen med en minifestival. I løpet av de siste ti årene har Strømgren bygget opp et betydelig kunstnerskap. Etter *There* (2001) har han utviklet sitt uttrykk fra danse-teater mer i retning av fysisk teater, særlig i en rekke produksjoner fra 2004 til i dag, der han hovedsakelig har jobbet med to kjernegrupper av skuespillere. Utgangspunktet for *Departementet* (2004), *Hospitalet* (2006), *Klosteret* (2006), *Orkesteret* (2007) og *Selskapet* (2008) er et

definert miljø som har en grad av abstraksjon ved seg, slik at det er gjenkjennelig og fjernt på en og samme tid. Det dreier seg om et felleskap avskjermet fra storsamfunnet med interne koder og regler og stort potensial for subversive handlinger.

Handlingen er lagt til et konkret geografisk område eller en kultur. Én styrke hos Strømgren er hans fordypelse i ett område og i overføringen av essensielle elementer til scenen; i kaudervelsk, karakterenes væremåter og lydlige og visuelle elementer. Det visuelle uttrykket er sparsomt men talende, hver gjenstand valgt med omhu og ut fra anvendbarhet. Lysdesignen underbygger stemningen og viser oss karakterenes indre verden og eksterne miljø på en enestående måte. Produksjonene har flere likhetstrekk: Antydninger om hemmeligheter, uuttalt spenning og et fremmed element som bringer latente konflikter til overflaten. Absurd humor og en ekspressiv og fysisk spillestil er kjennetegn på formspråket.

Strømgren har med andre ord utviklet en tydelig og gjenkjennelig kunstnerisk signatur, både i formspråket og innholdet.

Internasjonal profil

Strømgren er én av Norges mest profilerte teatermakere i internasjonal sammenheng. At han har en egenartet og gjenkjennelig kunstnerisk signatur er trolig én av årsakene til den omfattende interessen i hans arbeider både her i Norge og i utlandet. Han har lenge blitt sett på som en slags ambassadør for internasjonal eksport av norsk scenekunst, og har heller ikke nølt med å snakke høyt om sine synspunkter angående manglende målrettet og langsiktig satsning på å få norsk scenekunst på utenlandske scener.

I tillegg til utstrakt turnering, har Strømgren også forankret forestillingene sine i spesifikke regioner, ved hjelp av bruken av kaudervelsk og gjenkjennelige karakteristika, og ved å legge premierene dit. Slik har han funnet et grep for å pre-



The European Lesson av Jo Strømgren. Festspillene i Bergen, 2009. Foto: Jacques-Jean Tiziou



sentere sitt uttrykk for nye publikumsgrupper verden over. Han synes å vektlegge kunstens evne til å kommunisere på tvers av kulturelle og språklige grenser. Gjenkjennelige elementer og assosiasjonsrike scenebilder spiller en nøkkelrolle i så måte. Hans absurde humor med mørke undertoner er lett å like, det ekspressive kroppsspråket likeså.

Denne signaturen har han også tatt med seg i co-produksjoner med utenlandske skuespillere. Siden november i fjor har JSK gjestet Bergen med to slike co-produksjoner: *Polaroid* (2006) produsert i samarbeid med Nordic Institute of Greenland i Nuuk, Grønland, og *The European Lesson* (2009), produsert i samarbeid med Philadelphia Live Arts Festival. For hver produksjon har Strømgren, etter forestillingene å dømme, valgt å ta utgangspunkt i en situasjon med kjennetegn som er stereotypisk for landenes kultur og der karakterene er samlet under spesielle omstendigheter. Disse

forestillingene passer dermed fint inn i overnevnt forestillingsrekke. Samtidig kan de stå som eksempler på styrker og svakheter ved Strømgrens kunstnerskap.

Ny standard

Det gjenkjennelige uttrykket Strømgren har skapt, er ikke bare av det gode. Dette har jeg tatt opp i flere anmeldelser av JSKs forestillinger for avisen Bergens Tidende, som oftest ved å vise til hvor framtreddende det formelaktige aspektet har vært i flere forestillinger etter *Hospitalet*. Problemet er ikke at Strømgren rendyrker en form, men at han tidvis ser ut til å jobbe på autopilot ved å la formspråket bære forestillingen. Men noen ganger, når formspråket, skuespillerne og innholdet klaffer, kan noe mer interessant tre fram.

Ordet samfunnskritisk blir sjeldent brukt til å betegne Strømgrens verk, selv om det finnes et spøkefullt, men kritisk alvor i det han skildrer. Strømgren har imidlertid vist at han er i stand til å lage forestillinger som fortjener betegnelsen. *Selskapet* er et eksempel på en skarp og tankevekkende forestilling, uten at den mister hans gjenkjennelige, kunstneriske stempel. Her gjenopptok Strømgren samarbeidet med gamle kjenninger, de glitrende skuespillerne John Fjelnseth Brungot, Trond Fausa Aurvåg og Bertek Kaminski, som vi sist så i *Departementet*. *Selskapet* var i mine øyne en kunstnerisk gjenreisning for Strømgren og hans kompani, som hadde stagnert noe innenfor deres kunstneriske prosjekt. Som med *A Dance Tribute to the Art of Football* (1996) og *There* satte *Selskapet* en ny standard i repertoaret til JSK. Stram regi, en motivert og slagkraftig handling med politiske undertoner, og glitrende skuespill med skuespillere som ikke bare behersker, men tar Strømgrens formspråk til nye høyder, gjorde *Selskapet* til en rikholdig forestilling. Verken *Polaroid* eller *The European Lesson* når slike høyder til tross for gode forutsetninger, men av de to når *The European Lesson* definitivt lengst.

Forspilte muligheter?

Selv om det ikke er en håndverksmessig dårlig forestilling, framstår *Polaroid* mer som en øvelse i strømgrensk form

og utenlandsk samarbeid enn som et særegent kunstnerisk blikk på nordlige strøk. Kaudervelsk er lagt til side til fordel for grønlandsk språk ispedd litt dansk. Riktignok er det, som det står i programteksten, meget sjeldent vi hører grønlandsk på teaterscenen. Men mens det var interessant å høre et slikt fremmedartet språk, sitter jeg igjen med spørsmålet om hvilken rolle nordområdene egentlig skulle spille. Om de skulle være mer enn brukbare omgivelser for Strømgrens overordnede kunstneriske prosjekt og for samarbeidets skyld. Forestillingen skal ha vakt oppsikt da den ble spilt i Danmark, hvor det var første gang grønlandske skuespillere opptrådte på Det Kongelige Teater i København. Oppstandelsen er forståelig, gitt Grønlands fortid som dansk koloni. Men utenom dette spesifikke forholdet, utenom det unike ved språket, har *Polaroid* noen virkning i kraft av det polare utgangspunktet?

Polaroid hadde et genialt utgangspunkt og potensial til å være en spiss oppsetning som tangerer våre forestillinger om nordområdene. Strømgren har et unikt kunstnerisk utgangspunkt for å takle et slikt myteomspunnet område som vekker alt fra fascinasjon og eventyrlyst til utnyttelse og misjonering. De nordlige omgivelsene fungerer utmerket som et hvitt og forblåst visuelt bakteppe, og bidrar til spenningen mellom én mann og fire kvinner i isolerte omgivelser. Skuespillerne takler rollene med energi, men mangler en fortrolighet med formspråket som er avgjørende for å løfte spillet, og handlingen mangler brodd.

Geografi og kultur er av betydning i *The European Lesson*, i den forstand at forestillingen er en herlig harselering med kulturelle fordommer og stereotyper. Men til forskjell fra *Polaroid*, er skuespillerne egentlige opphav revnende likegyldig for oss. Skildringen av kulturelle stereotyper, som amerikansk overlegenhet, treffer ekstra godt når det kommer fra kilden selv, men i forestillingen er det spillet og handlingen som står sentralt. På amerikansk engelsk blir vi «presentert» for slovakisk språk og kultur i et foredrag holdt av en gemyttlig amerikaner, en «selvlært» antropolog. Slovakia brukes – eller utnyttes om man vil – til å gi oss et bilde av «autentisk» euro-

peisk kultur. Den gemyttlige amerikaneren bruker scener fra livene til en grå og fattig – les «ekte» – slovakisk familie som levende «slides», som han klikker mellom i løpet av foredraget. Om språket er ekte eller kauderwelsk spiller ingen rolle, for alt er oppspinn. Alt ramler fra hverandre i amerikanerens forretningskonsept/foredragskonsept. Det viser seg å være et spill iscenesatt av en sjarmerende, men hensynsløs sjarlatan, og det som gjenstår er et morsomt menneskelig drama mellom «foredragsholderen» og skuespillerne han rekrutterte for å spille den slovakiske familien.

Med forskjellige, åpenlyst gjennomskuelige lag av iscenesettelse har *The European Lesson* flere lag av forvekslingskomikk og samfunnskritikk å spille på. Her har Strømgren funnet skuespillere som ikke bare skjønner prosjektet men evner å tilføye det noe friskt og annerledes. Strømgren har etter min mening klart å bruke skuespillernes sterke sider og den psykologisk-realistiske spillestilen som fremdeles står sterkt i USA, uten å forlate sin signatur. Det skiller *The European Lesson* fra *Polaroid* der skuespillerne framsto mer som foranledningen for produksjonens geografiske utgangspunkt. Handlingen er formidlet gjennom dialogen, som blir underbygget av det fysiske uttrykket og humor. Mer «tradisjonelle» skuespillerferdigheter er framtreddende, karakterene er mer utformet, og deres forhold til hverandre og til tilskuerne driver forestillingen framover. Stereotypene er treffende og peker i flere retninger; i tillegg til amerikansk utnyttelse og overlegenhet kan både forestillinger om «gamle Europa», «nye Europa» og fordommer om Øst-Europa trekkes fram som bakgrunnsstoff. Produksjonen kommer likevel til kort ved å hvile for mye på vitser og situasjonskomikk, slik at den blir litt for rund i kantene.

Samfunnskritikk er ikke nødvendigvis Strømgrens anliggende, men en stor del av hans kunstnerskap åpner for nettopp det. Når formspråket tar overhånd overskygger det muligheten for kritisk brodd – enten det gjelder storsamfunnet eller mellommenneskelige relasjoner. Og når Strømgren ikke greier å forene skuespillernes styrker med forestillingskonseptet, forblir fokuset på formspråket.

(Bergen): Nydelig og gripende oppsetning med et sterkt, dirigerende regigrep.



Poetisk og virke

AV MELANIE FIELDSETH

Jon Fosse: **TODESVARIATIONEN** Regi: Matthias Hartmann. Scenografi: Karl-Ernst Herrmann. Kostymer: Grit Gross. Lysdesign: Paulus Vogt, Markus Keusch. Gjestespill fra Schauspielhaus Zürich. DNS, Store Scene. 23. mai 2009

Mange snakker om det musikalske i Jon Fosses stykker, og i denne oppsetningen av *Todesvariationen* (*Dødsvariasjoner*) er betegnelsen på sin plass. Komposisjon og rytme, særlig i fysisk forstand, er framtreddende elementer i Matthias Hartmanns regi. Spillet er behersket, rent og klart. En tom scene med vegger og gulv malt i en kjølig, lys farge, og med

scenegulvet på skrå mot salen, utgjør et minimalistisk og stringent landskap, rensket for det personlige og individuelle. Derfor kom forestillingens mellommenneskelige intensitet som en poetisk og gripende overraskelse.

Stykket tar utgangspunkt i perioden etter at en tragedie har inntruffet: selvmordet til datteren tvinger et for lengst fraskilt ektepar sammen igjen. Parets fortid hviler tungt over dem og preger stykket. Den eldre kvinnen (Barbara Nüsse) og Den eldre mannen Michael (Catherine Seifert), er ført sammen i sorg og forsøker på hver sin måte å forson seg med det som har hendt, men gamle mønstre i kommunikasjon og samvær



Todesvariationen, regi: Matthias Hartmann, dramaturg: Thomas Oberender. Schauspielhaus Bochum, 2005.

lighetsnært

har ikke endret seg med årene. Tragedien og den uunnngåelige gjenforeningen sparker i gang et språklig og fysisk samspill mellom nåtiden og fortiden.

På bakgrunn av stykkets utgangspunkt, kan man si at det åpner for en psykologisk betont framstilling. Hartmann har imidlertid valgt et sterkere og mer interessant regigrep. Han styrer vår oppmerksomhet gjennom episoder fra livene til Den eldre mannen, Den eldre kvinna og Dottera, som er fylt med konflikt, svik og sorg. Men snarere enn å spille psykologisk framstiller skuespillerne menneskelige tilstander som skaper gjenklang hos betrakteren. For å gjøre det lager Hartmann scener med både humor og alvor. Men regissøren og de meget beherskede skuespillerne holder igjen, isteden for å ta

fortvilelse, desperasjon, sinne og andre kraftfulle emosjoner helt ut. Episodene presenteres fra et nøytralt ståsted, og understreker vårt observerende blikk.

Bevegelse og stillstand

Muligheten for empati eller identifikasjon skapes idet forholdene mellom karakterene avsløres og danner et bakteppe for mannen og kvinna. Mellommenneskelig intensitet vokser altså gradvis fram. Utviklingen virker organisk, ikke forhastet eller forsert, og er tett knyttet til produksjonens overordnede komposisjon og skuespillernes påtagelige nærvær.

Stykkets karakterer stiller seg til skue etter at krisen har inntruffet. Den eldre kvinna og Den eldre mannen møtes igjen og deres manglende evne til å kom-

munisere med hverandre, å gi trøst og forståelse, er umiskjennelig. Resignasjon og gammel bitterhet ligger i kroppene. I løpet av sitt korte ekteskap og i tiden etter datterens selvmord har foreldrene gjort lite annet enn å snakke forbi hverandre i korte, konsterende utsagn og beskyldninger. Et mønster for ikke-kommunikasjon avsløres gjennom sammenflettingen av fortidige og nåtidige hendelser. Noe så enkelt som en mann og en kvinne som ikke greier å se rekkevidden og effekten av sine handlinger og ord. Den unge kvinna (Sabine Haupt) og Den unge mannen (Patrick Heyn), de yngre utgavene av det eldre paret, viser oss fortiden, mens det eldre paret hele tiden er til stede som en påminnelse på sin egen skjebne, og datterens.

Hartmann dirigerer det eldre og yngre paret gjennom enkle forflytninger på scenen og i lyssettingen. En svær lyskaster flyttes mekanisk langs scenekanten og belyser delen av scenen der vi skal rette vår oppmerksomhet, og kaster samtidig skygger på scenens bakerste vegg, enda et grep som framhever forholdet mellom fortiden og nåtiden. Forflytningene skjer i stillhet, slik at alt vi hører er skuespillernes fottrinn og lyskasterens bevegelse. Det bidrar til forestillingens kontrollerte rytme og stemning. Bevegelse og manglende bevegelse røper også mye om tilstanden til karakterene. Avgjørelser og valg, for eksempel å bryte samlivet, medfører mer bevegelse. Manglende evne til å forsone seg med hendelser, medfører mindre. Det er derfor interessant at Dottera og den mystiske figuren Vennen (Johannes Zirner) beveger seg mest av alle. Vennen smyer seg langs scenens kanter, og blir mer og mer til stede i løpet av forestillingen som en slags trussel eller advarsel. Og Dottera tar jo det tydeligste valget av alle.

Et spill mellom stillstand og viljestyrke kommer til uttrykk i måten Hartmann setter karakterene i bevegelse. Han vever tidsperspektivene sammen gjennom et sterkt grep som både er virkelighetsnært og poetisk; fortidige hendelser og handlinger vi ikke blir kvitt, ikke greier å forsone oss med, lever videre i bevisstheten, setter preg på kroppen og vi bærer dem med oss videre i livet.

Ufullstendig portrett

(Bergen): Siren Jørgensen er en sterk hovedperson, men iscenesettelsen av dette tidlige Fosse-stykket mangler særpreg.

AV MELANIE FIELDSETH

Jon Fosse: **OG ALDRI SKAL VI SKILJAST**

Regi: Stig Amdam. Scenografisk assistanse: Milja Salovaara. DNS, Lille Scene. 25. mai 2009

På mange måter er *Og aldri skal vi skiljast* et portrett av en kvinne i oppløsning. Hennes virkelighetsbilde og eget selvilde er i fragmenter, og hun drives av et nesten manisk behov for å sette bitene sammen igjen. I Siren Jørgensens skikkelse er hovedpersonen Ho en kvinne med nerver i helspenn.

Det er et sterkt, men gjenkjennelig portrett, til og med en kvinnelig klisjé. Men Jørgensen håndterer rollen godt. Hun understøtter raske skiftninger i Ho sine tilstander med enorm energi og en rastløshet som driver både henne og stykket framover.

Stykkets scenario er komplekst på et psykologisk nivå, men som kammerspill på Lille Scenes intime blackbox er det fare for ensretting og forflatning som til dels finner sted her. Ho savner Han (Frode Bjørøy) og venter på at Han kommer tilbake. Han ser ut til å ha funnet seg en ny dame, Jenta (Ingvill Skjold Thorkildsen). Monologer og dialoger mellom karakterene renner sammen slik at vi ikke kan si *det* er sant eller *det* har hendt. Vi vet ikke om disse menneskene finnes eller om de kun eksisterer i hodet på Ho.

Virkelighet er selvsagt et relativt begrep. I Fosses tekster er det som regel ingen uangripelig sannheter, bare utsagn, figurer og rammer. Men Ho er tydeligvis forestillingens tyngdepunkt. Han og Jenta opptrer nesten som statister i hennes ver-



Siren Jørgensen og Frode Bjørøy i *Og aldri skal vi skiljast*, regi: Stig Amdam. DNS, 2009.
Foto: Magnus Skrede

den. Som karakterer, i hvert fall i denne oppsetningen, er de derfor anonyme. Ho fyller rommet med sine nevrotiske funderinger. Som Han og Jenta mer eller mindre understøtter.

Sjablonaktig

Regissøren Stig Amdam får imidlertid fram oppløsningen i grensene mellom virkelighet og fantasi på en fin måte ved å kontrastere en håndfast tilværelse med en tilværelse bygget på erindringer og fantasier. Det skyldes i stor grad hvordan Jørgensen forholder seg til scenerommets gjenstander. Scenen framstiller et omriss av et hjem: Kaldt, spartansk innredet, med framtredende kanter på møblelementet og tomme rammer som henger i luften og står på små bord. Ho har et forhold til ting, sine ting, som hun snakker om, beundrer, henter fram, viser fram. Minner om Han eksisterer i form av gjenstander. Den gode

vinen han alltid har likt, telefonen som ikke ringer. Men Ho bruker også ting for å bygge opp sitt eget selvilde. Eierskap blir en måte å bekrefte at hun klarer seg bra på egen hånd, at hun finnes. Gjenstander kan man stole på. Til forskjell fra menneskelige bånd som har en tendens til å svikte.

Til tross for dette fine grepet er det noe sjablongaktig over iscenesettelsen, som om Amdam og kompaniet ikke klarte helt å komme under huden på stykket. Jørgensens karakter er sterk framstilt, men spillet er i stor grad rettet mot Ho sin psykiske tilstand. Et forhold mellom Han og Jenta antydes, men ikke hva slags tilstander de representerer eller som driver dem. Det er imidlertid vanskelig å si om det skyldes at stykket ble skrevet i en tidlig fase av Fosses utvikling som dramatiker – stykket ble uroppført på DNS i 1994, eller om det skyldes valg som er spesifikt for denne oppsetningen.

Løpsk mastodont

(Bergen): I iveren etter å kritisere vitenskapens hybris er *Elephant Stories* selv blitt en koloss på avveie. AV OLE JACOB MADSEN

ELEPHANT STORIES Regi: Tore Vagn Lid.

Tekst: Elfriede Jelinek: *Om dyr* og Tore Vagn Lid: *Passacaglia*. Musikk: J. S. Bach, arrangert for gitar av Øyvind Lislo. Musikere: Njål Vindenes, Egil Haugland og Stein-Erik Olsen. Studio Bergen. Festspillene i Bergen. 28. mai

Det inviteres til kulturkamp i *Elephant Stories*. I venstre hjørne: *Ånd*, forsvart ved Hegels *Forelesninger til estetikken*: Mennesket blir seg selv bevisst som ånd og opphever å være dyr, siden vi er i stand til å erkjenne oss selv som dyr. I høyre hjørne: *Natur*, i et sitat fra Edvard Moser, professor fra Kavli-senteret for nevrovitenskap, som i et intervju med Morgenbladet har hevdet at nyere hjerneforskning til slutt kan kartlegge all menneskelig aktivitet – eksempelvis forelskelse. Selv *det ukjente* vil korrespondere til de fysiske lover, mener Moser å vite.

Illustrert vitenskap

Fra Bibelens skapelsesberetning til moderniteten er *det ukjente* blitt symbolisert ved et mørke, mens menneskets vitebegjær lyser det hele opp. Denne lysmetaforikken brukes med hell i *Elephant Stories*. Scenerommet får liv via Thomas Alva Edisons lyspærer. Dermed er scenen satt for *Elephant Stories* – ett av årets egenproduksjoner under Festspillene i samarbeid med Nasjonalteateret og Transiteatret-Bergen. Ambisjonen er høy – regissør Tore Vagn Lid har som uttalt mål å gjenreise scenerommets relevans for samtidens etiske og politiske spørsmål, som ny vitenskap og teknologi fremtvinger.



Andrine Sæther i Jelinek-tekssten *Über Tiere* (Om dyr) i *Elephant Stories*. Regi: Tore Vagn Lid, 2009. Foto: Odd Mehus

Både ved å invitere forskere til å delta før og etter forestillingen, men også ved «at de sceniske prosjektene selv kan ta form av – og inngå i – en pågående og forpliktende oppdatert grunnforskning; synlig i og for en bredere offentlighet». I *Elephant Stories* går derfor Vagn Lid løs på tema antydnet over som biologismedebatten (kultur-natur debatten i ny utgave), skjønnhet- og sexindustrien og modernitetens paradokser.

Passgang

Og som ikke den tematiske overbygningen er grandiose nok fra før – er *Elephant Stories* unnfanget som en scenisk musikalsk dialog mellom to forskjellige teatermaterialer, den østerrikske Nobelprisvinner Elfriede Jelineks skuespill *Om dyr* (*Über Tiere*, 2006) og Vagn Lids egen *Passacaglia*. *Passacaglia* er en musikkform, men også en betegnelse på et musikalsk og scenisk prinsipp der et tilbakevendende grunn-tema utforskes via en rekke motstemmer. Komposisjonen *Elephant Stories* er satt sammen som fire satser – (I) *Henrettelsen av en Elefant*, (II) Johann Sebastian Bachs *Passacaglia i c-moll 20 variasjoner over*

tema, (III) Jelineks *Om dyr* og (IV) *Passacaglia 15 implikasjoner av tema*. En såpass omfattende forestilling som *Elephant Stories*, med så mange tema, sekvenser, virkemidler og aktører bærer eller brister på dens indre konsistens. Selv om stykket er utalt polyfonisk og presenteres som «en dialogisk stafett» mellom de ulike aktørene, har som kjent en stafett alltid et overordnet felles mål.

Bli lys (1. sats)

Tilnærmingen til *det ukjente* starter som Genesis. Scenerommet ligger i et stort mørke og antennes med elektriske gnister. Det hele begynner svært lovende med et kuriøst filmopptak fra 1903 som viser elefanten Topsy, som blir henrettet med vekselstrømstrøm for å ha trampet i hjel tre menneske, og arrangert av Thomas Alva Edison som et ledd i kappløpet mot George Westinghouse. Første sats gir oss mesterlige tematiske taktslag fra opplysningsprosjektets optimisme til modernitetskritikk til vitenskapens kommersialisme. Elektrisitetens sentrale plass i kulturen blir kastet mot publikum gjennom scene-skiftenes lyssetting, som skaper stadige as-

sosiasjoner til den moderne kirurgis operasjonssal, sportsarenaens flombelysning, paparazifotografenes blits, fengslets overvåkende lyskastere og den elektriske stolen. Elektrisiteten og vitenskapen er med andre ord som havet – den gir og tar. I etterkant står denne satsen igjen som den mest fullendte og vellykkete. Om bare Vagn Lid hadde gått med lyset. Det skulle imidlertid bli mer. Mye mer.

Sic semper tyrannis! (4. sats)

Det motsatte historiske ytterpunktet i forestillingen er henrettelsen av Timothy McVeigh. McVeigh ble dømt til døden for Oklahoma City-bombingen i 1995, hvor 168 mennesker omkom, den verste terroraksjonen på amerikansk jord før 11. september 2001. Spørsmålet om skyld og straff blir introdusert som en *naturlig* konsekvens av den moderne nevrobiologiens

på mennesket som ren kropp her er kommet lengst. Seksualiteten omtales sågar som vår tids nye verdensreligion. Tema for Jelineks *Om dyr* er som i mange av hennes tekster terroren mot kvinnen i en verden full av stereotype forestillingsbilder. To greske kor av middelaldrende og yngre kvinner avkler effektivt den pornografiske estetikkens trange kår for det kvinnelige subjekt. Den moderne kvinnen (Andrine Sæther) fastklemmes mellom kjærlighetens høysang og skjønnhets- og sexindustriens verdensanskuelser, men holdes samtidig i bevegelse av ulike teknologiske innretninger som evolusjonens siste stadium. Sæther blir presset inn i en NintendoWii BodySuit designet som en lateksbukse. Budskapet er åpenbart – mennesket holdes kunstig i live i en virtuell virkelighet. Valget står mellom prostitusjon til den globale skjønnhets- og sexindustrien, eller tilintetgjørelsen – vi får

Desmond Morris, Barbara Oakley og Satoshi Kanazawa.

Allerede under Sæthers monolog fornemmet man *Elephant Stories* problem: koblingen mellom tema var for løse, og de løse trådene etter hvert for mange. Når så et dusinvis (15 i stykk faktisk) i for seg interessante problemstillinger (normalitetsidealet, veksten i diagnoser, fostervannsprøver, sorteringssamfunnet, fri vilje kontra determinisme, skyld og straff, ideologiens død og biologi som ideologi for å nevne noen) lastes på i fjerde akt – kolliderer elefanten helt under sin egen vekt. Stykket går fra å være en lovende, men ufullendt utforskning, til fullt sammenbrudd. «Overlesset» blir nesten som et understatement å regne.

Når forskningsleder Eidsvold derfor leverer replikken: *Det er noe fundamentalt galt med premisset her*, noterer jeg, «Damn right!» i notisboken min.

Spørsmålene om determinisme og fri vilje, natur og ånd, forblir grovkornede tablåer

menneskesyn som truer den juridiske oppfattelsen av frihet og ansvarlighet. Er det lenger noen prinsipiell forskjell mellom mennesket og dyr, spørres det? Vi får høre lydopptak av George W. Bush som i en tale til nasjonen underretter om henrettelsen, som McVeigh selv *valgte* gjennom sine handlinger, ifølge Bush. Som sine siste ord valgte McVeigh William Ernest Henley's dikt *Invictus*, som slutter med verselinjen: «I am the master of my fate: I am the captain of my soul». McVeigh blir et besynderlig prov på valgfrihet i landet hvor mye av den fremste biomedisinske forskningen foregår.

Imellom dødsdommene har vi hørt J. S. Bachs høystemte *Passacaglia i C-moll* arrangert for gitartrio (2. sats), og Jelineks nedrige *Om dyr* som to tematiske kontrapunkt.

Om dyr (3. sats)

Koblingen mellom seksualitet i tredje akt og den nye naturalismen i fjerde akt er noe obskur. En fellesnever er konflikten mellom det sjelige og det kroppslige. Seksualiteten er kanskje valgt fordi synet

se en videosnutt av det feministiske opprøret på vei utfor stupet i *Thelma & Louise*.

Jelineks tekst fungerer godt som en demaskering av språket. Sminken brytes ned til sitt kjemiske grunnstoff. Dette tjener som en virkningsfull sidekommentar til nevrobiologiens og psykiatriens detaljerte, men meningsfattige språk. Som Kvinnen sier det: *Vi er for tiden utsolgt for ord*. Mot slutten av denne akten slår imidlertid en gryende skepsis inn mot stykkets evne til å traktere alle nye virkemidler og temaer som tas opp.

Tilbake til skolebenken

Etter å ha vært gjennom en rekke ytterpunkter – elefanten Topsy og McVeighs henrettelser og barokkmusikk og sexindustri og virtuell virkeligheter – havner vi til slutt i et auditorium/laboratorium der et tenkt kasus, Topsy McVeigh, blir gjenstand for en debatt om fri vilje og moral og determinisme og gener. Eindride Eidsvold spiller forskningsleder i dialog med Transiteatrets assistenter, og med lydopptak av internasjonalt kjente forskere og formildere av sosiobiologien som

Homofoni

Det hefter dessuten noen seriøse konseptuelle svakheter ved *Elephant Stories*. Fra et intellektuelt ståsted blir aldri stykkets polyfoniske (flerstemmig musikalsk satsteknikk, hvor enkeltstemmene er likeverdige) ideal innfridd. Den kunstneriske formidlingen av humanismens ånd er nødvendigvis ikke noe godt kort å satse på. I den ikonodulske tidsalder er jeg redd denne musikaliteten kommer til kort og virker sørgelig utdatert.

En motstemme til *naturalismen* (verdensanskuelser som forklarer alle åndelige fenomener som ledd i en strengt årsaksbundet natursammenheng, og som fornekte overnaturlige fenomeners inngrep i verden) som Vagn Lid mener å se konturene av i kulturen, er menneskets hang til *antropomorfisme* (overføring av menneskelige egenskaper på det ikke-menneskelige). Tendensen til å overføre egenskaper fra mennesket til dyr er nemlig sterk, også i forskning. Det har for eksempel skjedd en merkbar økning av elefantangrep som dreper hundrer av mennesker i verden hvert år. Nyere forskning innen evolusjonspsykologi hevder at dette ikke bare skyldes at disse to artene lever stadig nærmere hverandre, men at årtier med jakting, plyndring og tap av natur-

lig habitat medfører at elefantenes tradisjonelle samfunn er i oppløsning og den moderne elefant er traumatisert. Tidligere representerte dyrene Guder, mens vi i dag har besjelet dyrene og gitt dem en psyke. Koloniseringen av livsverden ut fra vitenskapens kjemiske reaksjoner synes samtidig å bli holdt i sjakk av vår tendens til å menneskeliggjøre alt. En utstrakt *psykologisme* som minner om barnet som gir døde gjenstander sjel. Det er bare å tune inn på program som *Hundeviskeren* (TV-Norge) der mennesket og dyr i lykkelig samspill alle får trenet sin psyke.

Vitenskapen røkter nødvendigvis ikke ved vår selvforståelse, men føyer seg vel så ofte inn i eksisterende verdihierarkiene. I programteksten spørres det om den nevrologiske revolusjonen slik den formidles i populærkulturen via kriminalserier kommer til å endre vår selvforståelse. Og sant nok, i dagens krim foregår etterforskningen i serier som *CSI*, *Bones* eller *Criminal Minds* mer i laboratoriene enn på selve åstedet. Men det moralske universet innskrenkes nødvendigvis ikke av den grunn. Tydeligst kommer dette fram i *Criminal Minds* hvor vi følger en spesialenhet fra FBI som ved bruk av kriminalpsykologiens profileringsteknikker jakter ned USAs seriemordere. Serien spiller på USAs nasjonale besettelse for seriemorderen, men den tegner opp et gammeltestamentlig univers der vitenskap og teknologi bare fungerer som hjelpemidler mot ondskapen.

Det kan endatil se ut som psykiatriens skille mellom normaliteten og abnormalitet bare kopierer det gamle skillet mellom det gode og det onde. Denne tendensen finner vi i rettspsykiatrien som i Josef Fritzl-saken. Hans antipersonlige personlighetsforstyrrelse ble brukt som forklaring for hans grufulle handlinger, men unnskylder dem ikke. Fritzl ble holdt moralsk ansvarlig og dømt, samtidig som han mottar behandling for sin psykopati.

De engasjerte debattanter i stykkets fjerde akt forsøker forgjeves å overbevise publikum om trusselen i å forstå oss selv som ren natur. Da det store crescendoet kommer – avlivingen av Topsy McVeigh – blir publikum invitert til å trykke på utløseren. Ingen vil. Vi er altså ikke rede til å betrakte mennesket som et dyr. Nei, vel.

Aha-opplevelsen uteblir fordi premisset føles konstruert. Denne følelsen tror jeg har sammenheng med en undervurdering av kraften i den folkelige fornuft. Har ikke menneskeheten alltid levd godt med en kompatibilisme mellom fri vilje og determinisme, enten tidsepoken er overtroisk eller rasjonalistisk? Wittgenstein beskrev menneskets forhold til dette spørsmålet godt: Mennesket tilværelse er som et løv som faller fra treet. Til seg selv sier løvet: «Nå vil jeg gå til venstre. Nå vil jeg gå til høyre», mens den vaier i vinden på vei ned mot bakken.

Nyanser av grått

Et såpass intellektuelt ambisiøst stykke som *Elephant Stories* fortjener å bli vurdert etter sin intellektuelle redelighet. Bildet som tegnes av modernitetens kontraster er imidlertid relativt *biased*. Dette problemet blir tydelig i den sviktende forbindelse mellom sexindustrien, livsstilsindustrien og veksten i psykiatriske diagnoser. Sammenhenger finnes, men her glipper de. Muligens fordi alternative forklaringer ville velte den iboende viljen til samtidskritikk i Vagn Lids kunstneriske visjon. Den franske filosofen Michel Foucault har nemlig avstedskom-

minisme og fri vilje, natur og ånd, forblir grovkornede tablåer. *Elephant Stories* plasserer seg selv i randsonene i sin oppløfting av humanismen og i problematiseringen av biologismen og sexindustrien. Livsrommet imellom drukner dessverre i de ekstreme kontrastene. I ambisjonen om å si alt risikerer man derfor å si veldig lite.

Følg strømmen!

Et vanlig bilde på moderniteten, og kritikken av den, er et tog som sporer av. Her er moderniteten forestilt ved en elefant. Problemet er bare at Vagn Lids elefant kollapser av sin egen vekt før den makter å vise publikum avsporingen. Glimtene av reelle innsikter er for sjeldne, og når de kommer er de kritiske poengene for obskure. Stykket feiler langt på vei i ønsket om å reise spørsmål om den moderne selvforståelse «i og for en bredere offentlighet». Denne oppsetningens begrensninger viser samtidig den totale samtidskritikkens ugreie kår. Nettopp derfor trengs den mer enn noen gang. Og det er flust av tema bare i dette stykket man med fordel kunne valgt og konsentrere seg om.

Det er vekselvis glimt av storhet i *Elephant Stories* – stykkets antenning innled-

Denne oppsetningens begrensninger viser samtidig den totale samtidskritikkens ugreie kår

met en hel genre – biopolitikken – som forklarer hvordan den enkeltes kropp blir gjenstand for sin egen evaluering. Det følger av denne tilnærmingen at makten er nødvendig for å konstituere friheten. Vi er ikke ufrie fanger, slik det kvinnelige subjekt fremstilles, men i praksis mer frie enn noe annet menneske i historien. Denne historiske friheten kommer riktig nok til en pris. Det er nærliggende å se økningen av psykiske lidelser i forbindelse med denne utviklingen: enkeltmennesket blir stadig mer frisatt, og samtidig mer utsatt. Det er en vanskelig diskusjon vi har til gode å ta. Men *Elephant Stories* iscenesetting av det senmoderne livet viser den sosiale virkeligheten som en relativt entydig kamp mellom to motpoler. Spørsmålene om deter-

ningsvis, evolusjonen fortalt fra tredemøllen, elefanten som «morfer» til en atomsopp mot en blodrød himmel etc. – tilsier at Vagn Lids talent er større enn det han får vist her. Om bare han hadde fulgt elektrisiteten, tenker jeg – den som både gav oss glødelampen, den elektriske stolen og den virtuelle virkeligheten som holder oss fra livet. Det ville skapt en glødende, rød tråd full av vibrasjoner.

Loven om måtehold er nok universelt gyldig både for vitenskap og teater.

NOTER

- 1 Tore Vang Lid. (2009). *Samtidsteater med åpne <vinduer>*, hentet fra <http://www.transiteatret.com/Relevans.html>



«Jag förstår inte att teatern egen navel då världen

sa Ariane Mnouchkine en tidig morgon över en kopp

AV JOHANNA ENCKELL



Ariane Mnouchkine, f. 1939 i Boulogne-sur-Mer. Grunnla Théâtre du Soleil i 1964, og etablerte La Cartoucherie i Vincennes i 1970. Regissør av et 30-talls teateroppsetninger og flere filmer, bl.a. *Molière* (1978). Vinner av Den internasjonale Ibsenprisen 2009.

stirrar på sin brinner»

kaffe hemma hos sig.

Visst, det är ofattbart för någon som alltid följt engagemangets etik. Under ett halvt sekel har hon belyst politiska omvälvningar, folk-mord, maktkamp och flyktingars överlevnadsstrategier med sin teater. Och personligen gripit in, skyddat flyktingar, organiserat hungerstrejk efter massakern i Srebrenitza 1995, inbjudit tjetjenska artister då de hade det som värst och... listan kunde bli mycket lång.

Ariane är också förankrad i en fransk tradition som går tillbaka på Jacques Copeau och hans legendariska teater Vieux-Colombier från 1920. Med sin teatersyn styrd av etiska och konstnärliga kriterier höll Copeau stånd mot den kommersiella boulevardteatern. Ur Vieux-Colombier utgick Louis Jouvet och Charles Dullin med samma inriktning. I nästa generation var det Jean Vilar som kämpade för sin kulturellt högtstående folkteater TNP och Ariane tog över föregångarnas utmaningar. Född 1939 grundade hon 1959 som studerande på Sorbonne en egen teatergrupp ATEP (L'Atelier Théâtral des Etudiants de Paris) och får nu efter sina femtio furiöst verk-samma år inom teatern motta Ibsenpriset 2009 i Oslo.

Théâtre du Soleil

1960 inbjöd Ariane Sartre, engagemangets stora filosof, att föreläsa på Sorbonne. Ämnet var en jämförelse mellan Brechts episka teater och hans egen dramatiska, engagerade teater. Även om Sartre inte gick med på den episka metoden anslöt han sig för övrigt till Brecht. Och han underströk att den som ville göra bra teater gjorde klokt i att hålla sig långt från Paris «infekterade borgerliga teaterghetto» – ett råd som Ariane lade på minnet.

Kollektivet *Théâtre du Soleil* som bildades kring Ariane 1964 var ett barn av sin tid. Man spelade i förorter, på landsorten, i fabriker, på cirkusarenor och åstadkom skådespel enligt det kollektiva skrivandets metod. Den första var *les Clowns* spelad i

Avignon 1969, året efter den missriktade demonstrationen mot Jean Vilar under festivalen 1968. Djupt chockerad över vad som hänt tackade Ariane ja på Vilars inbjudan. Resultatet blev betagande. De sorgsna clownerna införde en bestående komponent i Arianes gestaltningar. Successivt skulle hon uppfinna nya, aldrig förr sedda fusioner mellan en roll och den tragiska eller den komiska clownen.

*Théâtre du Soleil*s stora genombrott kom med revolutionsdramat *1789* som hade premiär på *Piccolo Teatro* i Milano 1970. Efter framgången gick staden Paris med på att *la Cartoucherie* skulle få bli kollektivets framtida hemvist och redan på vårvintern kunde man hålla nypremiär i den gamla patronfabriken mitt ute i Vincenneskogen – där teatern finns än i dag.

Genomslagskraften av *1789* var enorm. Här återberättades den franska revolutionens första, hoppfulla skede av en skara skådespelare, som själva helt nyligen varit engagerade i en samhällelig förnyelseprocess, 68-rörelsen. Två år senare följde *1793* som en reflektion över det sista skedets skräckvalde.

Nästa stora satsning *l'Age d'or* eller Guldåldern, som den ironiska titeln lydde, skulle genom ett *commedia dell'arte*-scenario berätta om nutiden, något Copeau önskat göra men aldrig gjort. Föreställningen skulle bestå av scener ur franskt vardagsliv, varför skådespelarna skickades ut att forska och intervjua. Den italienska komedins typgalleri förenad med orientalisk berättarkonst skulle ta död på psykologiserandet. Arlecchino blev en algerisk invandrare och Pantalone en fastighetsmäklare osv. Erhard Stiefel tillkallades för att skapa masker. I Cartoucheriets hangarliknade utrymme formade scenografen Guy-Claude François ett vidsträckt landskap av kullar och dalar där publik och skådespelare fick tumla om tillsammans. Arbetet var omfattande på alla fronter, man repeterade i nitton månader – och teatern blev skuldsatt upp över öronen. Premiären 1975, som kallades «ett första utkast» blev naturligtvis glänsande,



Artikkelforfatteren Johanna Enckell er bidragsyter i tidsskriftet, dramatiker og forfatter av bl.a. boken *Skårvor av Artaud, en essé om fransk teater efter Befrielsen* (2003), se NSTT 1/2007.

men en del av skådespelarna hade fått nog och gav sig iväg för att starta eget.

Sjuttioalet med sin högerpolitik var en hård tid för kulturen. Ariane föreslog den resterande ensemblen att göra en film om Molière som skulle skildra konstnärrens kamp med makthavarna. Igen en gång började man från noll med ett helt nytt, tidsslukande projekt. Resultatet blev som vanligt imponerande. Efter filmarbetet fortsatte man på samma tema med ett skådespel baserat på Klaus Manns roman *Mephisto*. Men vinklingen var nu farligare. Det handlade om konstnären som redskap för en ond maktstruktur. Efter den sista föreställningen i 1980 upplöstes gruppen till följd av teaterns ohållbara ekonomi. Men se, räddningen var nära! 1981 blev François Mitterrand Frankrikes president under vänsterns jubel och Jack Lang gick till verket som kulturminister. Théâtre du Soleil's budget fördubblades och skulderna betalades.

Shakespeare-kronike

Nu behövdes en ny start. Det kollektiva skrivandet kändes förbrukat, och efter ett filmmanuskript och en dramatisering visste Ariane att hon inte ville ägna sin tid åt skrivarbete. Istället skulle hennes nära vän, författaren och litteraturforskaren Hélène Cixous axla skrivandet och dessutom vara Arianes ständiga samtalspartner och rådgivare. Båda var sedan sextioalet djupt engagerade i världspolitiken och i kvinnors medverkan i samhället.

Under sin första resa i Fjärran Östern 1963 besökte Ariane Kambodja och hade ända sedan dess haft i tankarna att sceniskt berätta landets historia. Efter de röda khmerernas massaker på det egna folket (1970–75) kändes projektet mer angeläget än någonsin. Det var en svår uppgift och därför skulle hela teatern gå i lära hos Shakespeare, som visste hur man ger en dramatisk form åt det värsta i mänsklighetens historia. Entusiasmen var stor i den på nytt konstituerade teaterfamiljen, och i sina ögonblick av megalomani planerade man tolv skådespel i följd. Antalet reducerades till sex, varav tre uppsättningar slutligen realiserades: *Rikard II*, *Trettondagsafton* och första delen av *Henrik IV*.

Det var Jean Vilar som uppträckte

Rikard II åt fransmännen. Han registrerade dramat under «Konstveckan» i Avignon 1947 med sig själv i titelrollen. Sedan var det Patrice Chéreau som 1970 i likhet med Vilar både stod för huvudrollen och regin. 1981 följde Arianes tolkning. Dessa tre franska regissörer har genom sina epokgörande uppsättningar envist pekat ut undantaget bland krönikespelens blodtörstiga härskarporträtt: *Rikard II*, en vankelmodig och djupt poetisk natur. I Arianes version fick Georges Bigot ge denna avvikande kung hans drag av utsatthet. En skör gestalt. Ett rö i historiens vind. En sorgsen clown.

Med Shakespearesviten utformade Guy-Claude François en bestående grund



Le Dernier Caravansérail, regi: Ariane Mnouchkine, 2004. Foto: Michele Laurent

för scen och salong: en vidsträckt, kvadratisk scen framför en brant stigande åskådarläktare. Strukturen inbjöd till en kärleksritual som skulle upprepas efter varje föreställning – skådespelarna rusar över hela scenbredden mot publiken som stående svarar med applåder och med röstresurser ur bukens djup. Över scenen svävar det genomlysta vita silkestaket med sitt japaniserande skriftmönster, ett signum för teatern asiatiska tillhörighet. Detsamma gäller bryggorna för skådespelarnas entréer och sortier. Förutom François och Stiefel hade Ariane fått sin tredje musketör, kompositören-musikern Jean-Jacques Lemêtre som hädanefter hanterar sina

exotiska musikinstrument i en särskild inhägnad vid sidan av scenen.

Arianes geniala grepp i krönikespelet var att ge de medeltida brittiska riddarna drag av samurajer och japansk teaterkonst: den rusande flockrörelsen, de höga hoppen, de vitsminkade, orörliga ansiktena vända ut mot publiken. På så sätt fjärmade hon utan pardon det alltför välbekanta i den anglosaxiska stilen men smög in ett hittills oupptäckt frändskap: kungarna och riddarna på den isolerade brittiska ön var krigiska och arkaiska precis som de samtida samurajerna, och stod liksom dessa näst intill gudarna.

Sommaren 1982 kunde Théâtre du Soleil presentera både *Rikard II* och *Trettondagsafton* som öppningsprogram för festivalen i Avignon. Och 1984 då teatern firade sitt tjugoårsjubileum i hägnat av påvepalatset, visades alla tre planerade skådespel.

Sihanouk

Under tiden hade Hélène Cixous skrivit ett verk av shakespeareanska mått som spände över två epoker, vardera drygt fyra timmar. Titeln längd motsvarade det imponerande innehållet: *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge* (Den gruvliga men oavslutade historien om Norodom Sihanouk, kung av Kambodja). Den första epoken går i ett flyt från år 1955 fram till 1970. Den andra berättar om de röda khmerernas regim. Titelrollen Norodom Sihanouk spelas genomgående av Georges Bigot, den här gången fusionerad med den komiska clownen.

Högt uppe vid takfästet ringlade sig en oändlig rad av dockor. Deras mångfald av uppspärade ögonpar stirrade ner över publiken som en påminnelse om de miljontals människor som mördats i Kambodja. En fråga inställde sig. Vilket formspråk skulle Ariane använda för att fjärma en verklighet som den här gången var asiatisk? Lösningen blev också nu både ny, djärv och exakt: naturligtvis Tintin och därmed seriemagasinens formvärld. Det var ju Tintin som gett alla franska barn en första orientering i exotiska, långt borta belägna länder. Den gruvliga historien rullades sålunda upp i



korta scener som påminde om seriernas bildrutor. Det mest originella var skådespelarnas makeup som återgav seriefigurernas defekter. Ansiktena uppvisade godtyckliga röda streck som då serieteckningens färgsättning fallit lite på sidan om den ritade konturen och munnarna blivit svarta av trycksvärta.

Ariane och Hélène sökte länge efter ett tillfälle att skapa en kvinnlig huvudroll. Det lyckades äntligen i samband med *Atridernas* destruktiva familjehistoria. För att kunna berätta den i en kronologisk ordning fick den «moderna» tragöden Euripides inleda med *Ifigenia i Aulis* och den arkaiska *Orestien* av Aiskylos följa där efter. På så sätt uppstod en genomgående kvinnoroll – Klytaimnestra. Traditionellt har hon beskrivits som ett monster. Men i denna version är hon framför allt en mor som sårats i sin ömtåligaste punkt: barnet. Hennes dotter Ifigenia offras för faderns, Agamemnons krigslyckas skull. Istället är det Agamemnon som gradvis förvandlas till ett monster med ansiktet slutligen förvridet i en stelnad grimas, en indisk Kathakalimask. Åter en överraskande clownvariant.

Genom *Atriderna* flyter för övrigt män och kvinnor samman i de dansande körerna. I kvinnokören dansar barbariska kvinnor med höga virila hopp – som om de vore män, medan gubbkören dansar ängsligt – som om de vore kvinnor. Men poängen är att båda körerna är en förrädisk blandning av båda könen. Den tredelade familjetragedins premiärer inföll 1990, 1991 och 1992.

«Karavanhärberget»

Parhästarna Mnouchkine-Cixous tog efter sin kambodjanska krönika itu med Indien (*L'Indiade ou L'Inde de leurs rêves*) med premiär 1987. Den berättade om Indiens kris och tudelning ur vilken Pakistan uppstod. En höjdpunkt bland Hélènes skådespel var *La ville parjure ou le réveil des Erinyes* (Staden som begick mened eller Erinyernas uppvaknande). I Aiskylos högstämnda tragediform gestaltades den aktuella skandalen med aids-smittat blod som förorsakade ett tusental dödsoffer. Den spelades i Avignon 1994 samtidigt med *Tartuffe* som blivit en sanslöst rolig kvinnopjäs utan att avvika en tum från Molières text, bara pepprad med intelligenta associationer från öst såväl som

från väst. Kvinnorna reder lugnt upp det som männen med sitt fundamentalistiska hysteri ställt till med. Och oförsäktligt rolig är nunnornas eller mor Pernelles clowntrio!

1999 uppfann Ariane en sällsam form av dockteater baserad på Hélènes *Tambours sur la digue* (Trummor på vallgraven) som berättar om översvämningar i Kina och hur befolkningen fåfängt kämpar mot både myndigheter och naturkrafter. Speltekniken följer japansk bunraku men det originella är att skådespelare agerar både som dockor och som svartklädda dockspelare. Den smärtsamt vackra uppsättningen har kultförklarats av dockteaterfolket.

För sina två senaste uppsättningar *Le Dernier Caravansérail* 2004 och *Éphémères* 2006 har Théâtre du Soleil återtagit sin ursprungliga metod – det kollektiva skrivandet – som utan tvivel lämpar sig bäst intervjusammanhang. «Det sista karavanhärberget» är ett kollage av berättelser insamlat bland flyktingar i Sangatte, Röda korsets beryktade, numera riuvne läger. «Förgängligheter» årerger i 29 fragment människors ömma minnen och svåra stunder ända sen 1940-talet.

REGISSÖRER

Scenens outsägliga möjligheter



Regissör Anders Paulin.
Foto: Monika Franzon

(Stockholm): Kontroversiell, utskälld, stoppad. Anders Paulin skapar uppståndelse med sina iscensättningar runtom i Europa. Härnäst är han aktuell med ett dansprojekt i palestinska flyktingläger och ett Kafkamontage på Det Kongelige i Köpenhamn.

AV ANNA HEDELIUS OCH MONIKA FRANZON (FOTO)

Det är rent bokstavligt svårt att lokalisera Anders Paulin. Som regissör har han ingalunda slagit sig till ro på en teater, utan turnerat runt på stora europeiska teaterhus som Deutsches Schauspielhaus, Theater Basel och Det Kongelige Teater i Köpenhamn. Emellanåt har han mellanlandat i Sverige, nu senast på Uppsala stadsteater, där han tillsammans med ensemblen på postdramatiskt manér, rekonstruerade Selma Lagerlöfs *Gösta Berlings saga*. En berättelse som han för övrigt tidigare arbetat med i Basel, men fick se stoppad av ledningen två dagar före premiär.

Nu har denne handelsresande i teater i alla fall tillfälligt slagit sig till ro i ett föga ombonat kontorsrum i scenkonstplattformen Sites lokaler vid Telefonplan i Stockholm. Det är här vi slår oss ned efter att den gänglige och helskäggige mannen vänligt ursäktat sin något sena ankomst och räddat oss in undan en kraftig försommarskur.

Kane i Bergen

Jag har intervjuat Anders Paulin tidigare. Då var jag höggravid och blev ganska snart smått vimmelkantig av hans komplexa teaterresonemang på det solgassiga Stockholmskafé vi valt som intervjuplats. Måhända är det regnet som gör mig något mer klartänt denna gång. Nu blir jag odelat upprymd av att samtalet med honom erbjuder en intellektuell utmaning, som man inte är bortskämd med i svenskt teaterliv. Traditionell teater med dess til-

hörande konventioner är inte Anders Paulins melodi.

– En av de sista gångerna som jag trivdes med att arbeta med en enhetlig pjästext var på Den Nationale Scene i Bergen, där jag 2002 satte upp Sarah Kanes *Cleansed*, berättar han. Det var ett jättebra projekt och då helt rätt sätt att arbeta. Det skulle jag nog tycka i dag också, eftersom handlingen att spela texten var så pass intressant och konceptuellt komplex.

Efter *Cleansed* har Anders Paulin valt andra sätt att arbeta. Han har alltmer skippat den vanliga indelningen i fixerade roller för att i stället låta skådespelarna enbart representera sig själva och sitt eget konstnärskap.

– Fast jag inser mer och mer att det egentligen inte är representationen jag har problem med, utan den oreflekterade vanan att uppfatta scenens traditionella konventioner som en naturlag man inte har funderat över att frånga. Därför finns det ett viktigt projekt som handlar om att återerövra scenen som plats för representation, att återerövra representationens värde.

Söker det bortommänskliga

Vad är scenen egentligen för ett rum? Det är en av de frågor som med åren har blivit allt viktigare för Anders Paulin. Det tog sig senast uttryck i hans uppsättning av *Foragt* på avantgardescenen Teater Camp X i Köpenhamn med premiär i mars i år. Föreställningen byggde på Jean-Luc Godardfilmen *Le Mepris* (*Contempt/Föraktet*) från 1963, vars nav i sin tur är

filmatiseringen av *Odysseen*.

– Under det arbetet funderade jag väldigt mycket kring det som är min fokuspunkt just nu, nämligen frågan kring hur vi kan använda teaterscenen till ett gemensamt fantiserande? Hur kan vi använda scenen som en projektyta för publikens egna fantasier i stället för att den blir en plats där vi gestaltar våra föreställningar om världen åt dem?

Anders Paulin blir tyst en stund och fortsätter:

– Det som är så spännande med *Odysseen* är att det är en berättelse om vad Telemachos föreställer sig att Odysseus gör när han har lämnat det mänskliga. Poängen med berättelsen är att hitta sätt att fantisera kring det som tar vid där det mänskliga upphör. Där är ju själva poängen att vi inte kan göra oss några mänskliga bilder av det. I den stund vi gör det har vi gjort om alltihopa till något mänskligt. Scenen borde få vara ett rum där vi kan skapa oss fantasier om en värld som ligger bortom det vi identifierar som mänskligt. Men den stora frågan är hur vi konstnärer ska kunna skapa representationer som inte pressas in i ett mänskligt förståelse-subjekt. Ofta tenderar scenen att bli ett rum för mötet med oss själva. Mitt politiska och estetiska centrum handlar om hur vi skaffar oss redskap för att möta den filosofiska idén om «det Andra».

– Konstens rum är det vi inte förstår, säger han efter ännu en stunds tystnad. Det som både är kvaliteten och det trixiga för mig just nu är hur man kan skapa pro-

Frida Röhl, Lolo Elwin, Peter Viitanen och Gustav Levin i *Gösta Berlings saga*, Uppsala stadsteater, 2008. Foto: Markus Gärder



Johannes Lilleøre och Stina Stengade i *Foragt* på Teater Camp X, Köpenhamn, 2009. Foto: Anders Paulin



Vertical Exile i Jalazon, Palestina, april 2009. Foto Anders Paulin



jektionsytor som är öppna för publiken. Hur sätter man igång saker utan att skapa materialiseringar som redan har bestämt vad det är man ska förstå? Det är inte så lätt!

Kartan i fokus

Anders Paulin skrattar och drar sig lätt i det skägg han har odlat sedan vi sågs sist. Jag frågar aldrig, men möjligen är det en kvarleva från de upplevelser han nyligen hade i Palestina tillsammans med sambon och kollegan Sara Gebran.

– Sara är koreograf och dansare, men från början urbanist/stadsplanerare. Projektet vi jobbade med är hennes från början och befinner sig i skärningspunkten mellan arkitektur, dans och stadsplanering. Det började med att hon blev inbjuden till Ramallah Contemporary Dance Festival med en föreställning där hon använder kartor som spelplan och överför dansens rörelser till hur vi människor rör oss i ett geografiskt och socio-politiskt landskap.

I Palestina är motsättningarna kring hur kartan ska ritas den stora konflikt-härden. Under en researchresa insåg paret därför ganska snart att det skulle vara betydligt mer intressant att göra en arbetsprocess tillsammans med boende i landet, i stället för att spela två föreställningar på teatern och sedan åka därifrån.

– Grundtematiken i projektet handlar

«Jag inser mer och mer att det inte är representationen jag har problem med, utan den oflekterade vanan att uppfatta scenens konventioner som en naturlag.»

om någon slags treenighet mellan territorialitet, identitet och makt, berättar Anders Paulin. Det blir naturligtvis jätteladdat i Palestina.

Alltså resulterade det hela i två workshopveckor i två olika flyktingläger – Deheisha i Betlehem och Jalazon utanför Ramallah. Tillsammans med de boende, med studenter från universitetet samt arkitekter, konstnärer, illustratörer och fotografer på palestinska Zan Studio arbetade de med att framställa kartor av lägren ur ett ovanifrånperspektiv.

– De enda som har kartor på de här lägren är israelerna. De har full koll exakt på hur gränderna går, vilka familjer som bor var, vilka som är kusiner med vilka, vilka som är med i PFLP och vilka som har gått ur PFLP för att gå med i Hamas. Det här blev ett sätt för palestinierna att appropriera sin egen existens.

Smärtsam verklighet

Det ställdes inga krav på att kartorna skulle bli skalenliga. Det hela handlade

om hur palestinierna uppfattade sin tillvaro geografiskt.

– Vi köpte en massa engångskameror och lät dem gå ut och fotografera sina favoritplatser för att sedan sätta upp alla foton på kartan vi hade skapat. Sedan gick vi ut och gick med kartan som förlaga.

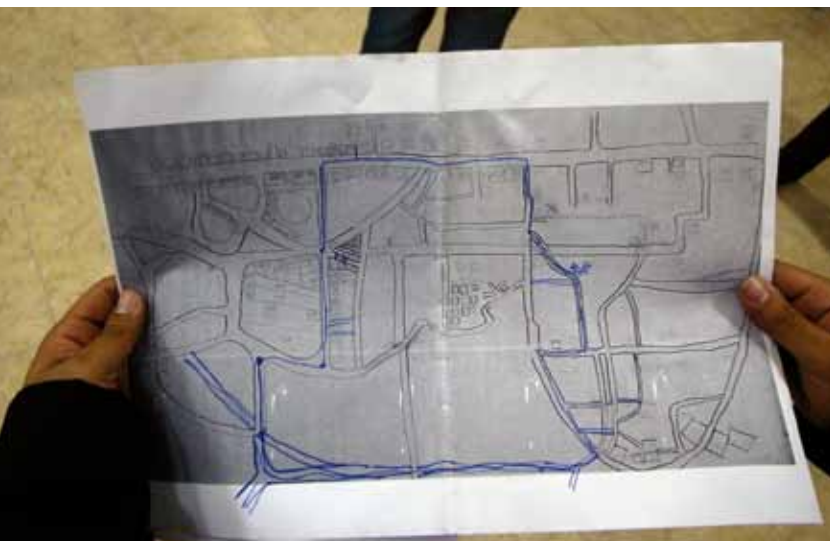
Enkla övningar med rockringar kompletterade kartritandet. Rörelserna med ringarna fungerade både som en ingång i dansen och som ett sätt att ta kontakt över alla gränser.

– Det fungerade jättebra med både supermachokillarna och de ganska hårt hållna kvinnorna.

I den framimproviserade föreställningen förenades rockandet med att en animatör gjorde animationer och illustrationer som filmades live och projicerades på dansgolvet, där dansarna fick lotsa sig fram mellan hinder, motstånd och barriärer. Problematiken gjordes på så sätt väldigt konkret.

– Vi skulle ha gjort tre föreställningar, men det blev bara två, en i Deheisha och

Karta över Jalazon, som den ritades av workshopdeltagarna. Foto Anders Paulin



På kartpromenad i Jalazon. Foto Anders Paulin



«I Palestina är motsättningarna kring hur kartan ska ritas den stora konflikthärden.»

en på teatern i Ramallah. Den föreställning vi skulle ha i Jalazon fick vi ställa in eftersom de israeliska bosättarna sköt en tonåring kvällen innan vi skulle spela. Han tillhörde samma familj som flera av dem vi jobbade med, så vi fick gå på begravning i stället.

Till hösten reser Anders Paulin och Sara Gebran tillbaka till Palestina. Då hoppas de på att kunna ta sig ännu längre ut i periferin, till flyktingläger i Nablus och Hebron, som inte nås av kulturella, ekonomiska och sociala biståndsinsatser på samma sätt som lägren i Ramallah.

– Vårt projekt blev väldigt uppmärksammat och uppskattat. Jag tror det beror på att den palestinska identiteten är så komplex, eftersom den bygger på en verklighet som är sannast i flyktinglägren. De flesta studenter vi arbetade med hade aldrig varit i ett flyktingläger tidigare, så för dem var det en jätterevolution att komma dit. Och för dem som kommer till festivalen utifrån och blir körda mellan hotellet och teaterscenen blev vårt projekt viktigt, eftersom jag tror vi fick fatt i något som de bara kunde ana på ytan. Arbetet var fruktansvärt intressant och lärorikt för oss.

Nationalscenens kris

För närvarande ligger Anders Paulin i startgroparna med ytterligare ett arkitektoniskt projekt, denna gång på Det Kongelige i Köpenhamn. Regissören Mia Lipschitz och han intar Lilla scenen under ett år med varsin spelperiod.

– Vi arbetar med rummets sociala identitet i varsin föreställning. I stället för scenograf producerar vi tillsammans med arkitekten Tor Lindstrand ett superbilligt och superflexibelt rum. Mia och jag gör våra respektive produktioner så billigt som möjligt och har gjort en deal med teatern att vi får använda de pengar vi kan spara in hur vi vill.

Under hösten har de därför valt att ställa in alla föreställningar av Mia Lipschitz *Himmelweg* sista veckan för att i stället låta en grupp asylsökande, i Joachim Hamous projekt *Asyl Dialog Tank*, ta över.

– Danmark är väl det enda land i västvärlden som har byggt ett nytt teaterhus till sin nationalscen. Eftersom idén om nationalstaten, tanken att en kultur bygger på en nationell identitet, är utdaterad innebär det en definitions-kris för nationalscenen som idé. Det är en jätteidentitetsfråga som står och dallrar därnere på Kvæsthusbroen.

Därför är det intressant att se om det går att hitta ett positivt sätt att skapa en praxis i det rummet. En praxis som arbetar med kopplingen mellan medborgare och institution, men utifrån nya identitetsbegrepp.

Anders Paulins eget projekt spelas på Lilla scenen under våren och utgår från ett antal Kafkatexter som också har med identitet att göra.

– Normalt läser man Gregor Samsas skalbaggeblivande i *Förvandlingen* som en horrorstory, men den går ju också att läsa som en potential, en möjlighet. I en majoritetskontext där majoriteten är väldigt normativt repressiv kan man använda sin minoritetsposition till att ställa sig utanför det som definieras som det mänskliga.

– *Du värjer dig inte för det svåra. Du går hela tiden vidare i din tanke kring vad teater är?*

– För mig är det ren självbevarelsedrift. Jag vet inte vad jag gör om jag inte lär mig. Det är i situationen där jag måste lära mig som jag får arbetsverktyg. Jag får inte tillgång till mitt kunnande om jag inte behöver applicera det på något jag inte har erfarenhet av. När jag är på väg mot någonting då vet jag faktiskt rätt bra vad jag håller på med. Då försöker jag ju förstå något. Fast ibland kan det vara ganska energikrävande att aldrig kunna luta sig tillbaka. Det känner jag nu när jag börjar bli äldre. Ibland är det svårt att få bensinen att räcka.

Bergman hyllad – och saknad?

(Stockholm): Sverige börjar få
flera tunga teaterfestivaler.

AV SVANTE AULIS LÖWENBORG

ERARITJARITJAKA – MUSEE DES FRASES

Komponert og regisseret av Heiner Goebbels.

Musikk: Sjostakovitsj, Mossolov, Lobanoc, Scelsi,
Bryars, Ravel, Crumb, Back og Goebbels. Scenografi
og lys: Klaus Grünberg. Live video: Bruno Deville.
Lyd: Willi Bopp. Théâtre Vidy-Lausanne

Heiner Müller: **QUARTETT** Regi: Barbara Frey.
Salzburger Festspiele

Ett relativt litet land börjar få ett teaterliv som breder ut sig åt alla håll. Sverige har redan Perfect Performance i Stockholm sedan 2003 och Göteborgs Dans- och Teaterfestival, som startades 1994. Kanske man också kan räkna in MADE i Umeå för deras inslag av performance. Och så är det teaterbranschens egen Teaterbiennalen, arrangerad av Svensk Teaterunion, svenska ITI. Sveriges kritiker väljer efter Theatertreffenmodell de senaste två årens bästa föreställningar och ett samlat svenskt teaterliv tar del av seminarier och workshops. Men den är inte till för allmänheten.

Det senast året har hela tre nya festivaler fötts. MIT-Demo i Malmö presenterade ny scenkonst i kortform i november 2008 och med ett omfattande seminarieprogram. TUPP på Upsala Stadsteater utlo-

kaliserade avantgardet från de tre storstäderna under några korta intensiva dagar i april i år. Bergmanfestivalen på Kungliga Dramatiska Teatern, initierad av tidigare chefen Staffan Valdemar Holm, är den senaste i raden. Till sin hjälp har han festivalchefen Sofi Lerström. Den har en förhållandevis stor budget, 10 miljoner på de två första festivalerna. Det måste vara den med avgjort störst budget.

Fokus Bergman

Denna första Ingmar Bergman International Theatre Festival pågick från 27 maj till 6 juni och krockade rejält den sista helgen med Teaterbiennalen. Det verkade den inte bry sig så mycket om, däremot brydde man sig så mycket mer om Bergman. Hans person, hans verk och liv gjordes åskådligt under festivalens alla dagar. Det var skådespelarsamtal om arbetet med Bergman, det var filmvisningar och radioteateruppspelningar, samt hela två utställningar, en utomhus och en i Dramatens foajé. Den sistnämnda var utförd som en dokumentär installation där fem skärmar i paraplyformation hängde i luften medan mikroljudshögtalare spelade upp ljudet: i 32 olika avsnitt fick man se utdrag från hela Bergmans verk som filmregissör, blandat med intervjuer med skådespelare och Bergman själv. Sen var det också de tre samproducerade

eller inbjudna föreställningarna baserade på Bergmans filmer.

Över huvud taget var det alltför mycket fokus på Bergman som filmare. Hans betydelse för svensk teater var inte lika påfallande. En mättnad uppstår lätt när en av de stora inom svenskt kulturliv dör – och här var det bara två år efteråt en lika stark memoriämkansla över det hela. Som att vi måste dunka in och inse vad vi har förlorat. Jag var bara på festivalen i ett par dagar, men undvek gärna allt tal om Bergman eftersom jag på ett sätt vuxit upp med honom. På ett eller annat sätt förhåller sig alla till denna maktfaktor inom svensk scenkonst och film. Jag anser att installationen i Dramatens foajé hade varit nog som hyllning, för att sedan programmera i «Ingmar Bergmans anda». Det är festivalens uttryckliga mål. Att tolka «andan» genom att presentera produktioner som gjort teater av hans filmer är dock förståeligt när det är första gången festivalen hålls.

För att jämföra med Ibsenfestivalen är det att göra Ingmar Bergman till något som han inte är, det vill säga en författare med en omfattande dramatisk produktion som kan tolkas och produceras på teater-scenen gång på gång. Ibsens omkring 15 spelbara pjäser är en helt annan sak. Å andra sidan är det ett tidens tecken och ett senkommet erkännande av författaren/





Eraritjaritjaka av Heiner Goebbels, basert på bl.a. Elias Canetti.
Théâtre Vidy-Lausanne. Foto: Mario Del Curto

dramatikern Bergman: det görs väldigt mycket teater på filmmanus, vilket också är uttryck för teaterns vilja att söka nya vägar. Det Bergman aldrig blev riktigt erkänd för, och som var grund till en viss bitterhet hos honom, var att han var en författare av rang. Det speciella med honom var ändå att han helst valde andra författare när han arbetade på teaterscenen och var auteur i sitt filmskapande. Han valde sin väg.

Den historiserade Bergman hoppas jag att den kommande festivalen har gjort sig av med till förmån för det andra i «andan», där föreställningar bjuds in med «ett starkt personligt uttryck där texten, regikonsten och skådespelarkonsten står i centrum.» Det viktiga är att göra den till en internationell festival där tolkningen av det «bergmanska» får ligga som en röd tråd i programmeringen hos den konstnärliga ledningen.

Det mest positiva bland seminarierna på festivalen är de inslag som beskriver nya eller annorlunda sätt att producera scenkonst på, representerade av Théâtre Vidy-Lausannes producent Barbara Suthoff och teatervetaren Dragan Klaić, liksom svensk teaters intellektuelle gossen Ruda, Danjel Andersson, som sticker upp huvudet i de flesta teaterdebatter (han är ledare för både Perfect Performance och TUPP). De bidrag till diskussionen om tillgängliggörandet av andra traditioner och sceniska

uttryck, liksom den mångfald som finns i att producera, är viktigt att föra fram på en institution som Dramaten. Den behöver som alla andra teatrar förnya sig.

Heiner Goebbels *Eraritjaritjaka*

Av de fyra föreställningar som inte baserades på Bergmans manus var Heiner Goebbels och Théâtre Vidy-Lausannes *Eraritjaritjaka* festivalens absoluta höjdpunkt. I festivalens program hade undertiteln fallit bort, «Musée des phrases», alltså satsernas museum. Skådespelaren André Wilms och en stråkkvartett spelade upp en hisnande färd genom Elias Canettis kärnfulla texter. Tekniskt sett en formfulländad och säregen föreställning med många överraskande (och dyra) grepp som man är tacksam över att ha fått se. Goebbels förmår hela tiden vända på perspektivet. Man ser både föreställningen och världen med nya ögon trots att det mest verkar vara en historia om en åldrad, intellektuell man som sakta bryts ner av sin ensamhet.

Eraritjaritjaka är aboriginspråk som betyder längtan till det som gått förlorat. Wilms stora pondus och lekfullhet osar av förakt för samtiden och en sorts vuxen skörhet och vilsenhet som bara få skådespelare förmår gestalta. Stråkkvartettens (perfekt spelade!) malande av Bach,



Kompositören Heiner Goebbels. © Grand Théâtre de Genève

«Teatern är ett museum för perception»

HEINER GOEBBELS

Bryars, Sjostakovitj, Crumb, Ravel, med flera, bildar en fond för de postulat som mannen uttalar från scenen, medan han leker med de ljusrobotar som liksom vakter åker omkring på Dramatens stora scen. Wilms laddar replikerna med starkt frustrerat och frustrerande innehåll. Tekniken förföljer mannen som en stalker – och han lämnar scenen och huset,

åtföljd av en kameraman, och sätter sig i en bil utanför. På scenen står ett enkelt tvådimensionellt hus i två våningar som blir till projektytan för den film som spelas upp från färdan i Stockholm. Till slut stiger han ur bilen, går upp i ett hus och kommer in i sin egen lägenhet! Den officiella rollen i att stå på en stor scen i en gammal teater byts mot det ytterligt privata: Wilms gamle man öppnar post, läser en svensk tidning, «med hat», lagar omelett i sitt kök, ser på svensk TV och stökar runt bland hyllorna. Plötsligt öppnar han ett fönster ut mot gatan – och han befinner sig på andra våningen i huset på scenen. Stråkvartetten sitter nu inne i hans lägenhet och spelar, kameran följer det som utspelas där, medan publiken genom projektionen kan se skymtar av rummet och personerna där genom husets fönster.

Det är en man som lämnar allt men som aldrig blir av med omvärlden, allra tydligast gestaltat i Wilms reaktion när han «inser» att han fortsatt är på Dramatens scen. Det framstår som tragikomiskt, han vill bort och isolera sig, men tvingas tillbaka för att representera. Så blir teaterns fiktion också verklig genom det illusoriskt privata. Han far ibland ut mot kameran och vill vara ifred. Han talar om kärleken som funnits tidigare till en kvinna, men som nu också bara är en fras, en sats att besvärja världen med.

Eraritjaritjaka går att tolka på många sätt, men för mig framstår den som en hyllning till lugnet, långsamheten och det inre livets komplexitet. André Wilms man befinner sig i det inre. Bilderna berättar mer än texten – den är små utbrott från det inres uppskrivade tempo. Staden, människorna, kvinnan, gemenskapen, framför allt musiken avhandlas – vad den är och inte är. Mannens fraser är kultur. Orden är en absurd harnesk som han upprepar till sig själv.

Ett museum för perception

Idén att teatern är ett museum för perception är något som Heiner Goebbels framkastar i sitt seminarium om sitt arbete som regissör dagen efter den första föreställningen. Ett viktigt seminarium på Dramaten, för att han ställer de vanliga sätten att arbeta med text på huvudet.

Goebbels arbetar ofta med långsamma förändringar för att utmana åskådaren till att upptäcka bild, ljud, text. Han är emot den konsumerande hållningen gentemot konst och arbetar helst inte med dramatiska texter. Det enda undantaget är Heiner Müllers texter som erbjuder öppna landskap. De fungerar som ett lager som kan projiceras över föreställningen.

Principen är att ljus, ljud och scendesign är med från första början i processen och att alla medarbetare jobbar lika mycket som skådespelarna. Varje produktion är svårbeskriven: är det en konsert, en teaterföreställning eller en föreläsning? På ett sätt bryter Goebbels med alla hierarkier då han gör sig beroende av alla medarbetare från första stund. I *Eraritjaritjaka* kom musiken först, sen försökte man göra en film på Maurice Ravels musik som motsvarade den. Allt på scenen är konstruerat efter musiken.

Skådespelarna måste dessutom få motstånd att reagera mot. De förväntas arbeta aktivt på en lösning av problem och tilldelas uppgifter, inte som det normala är inom psykologiserande teater där skådespelaren använder sina impulser. I *Eraritjaritjaka* diskuterade aldrig André Wilms och Heiner Goebbels den emotionella grunden. Det handlade bara om att organisera. Helt klart är det fråga om ett historieberättande, men där bilden och musiken är viktigare än texten. Denna beskrivs snarast som något som abstraheras. Goebbels menar att det i *Eraritjaritjaka* är ett stort glapp mellan det sceniska och det som sägs i början av föreställningen. Texten är något konkret i en abstrakt inramning. I slutet, i lägenheten, har det konkreta handlandet hos skådespelaren blivit så tydligt att detta hamnar i en ny dialog med texten, som nu har abstraherats.

Som André Wilms säger med Canettis text finns det något mordiskt hos precisionen. Heiner Goebbels får en att se teater med nya ögon. Seendet är inte sig likt efter det precisionsarbetet.

Quartett

I en fullsatt salong på Dramatens annexscen Elverket spelades Heiner Müllers *Quartett* i regi av Barbara Frey. Om det

hos Goebbels sker en förening av olika elementära uttryck är det här fråga om en uppvisning i skådespeleri av Barbara Sukowa och Jeroen Willems.

Scenen är helt rensad och endast Elverkets tomma skal återstår i denna föreställning om sexualitetens makt och maktutövande genom sexualitet. Fyra följespotar i salens fyra hörn markerar spelets exakthet längs ett långt bord som ljussatts inifrån. Men hur jag än beundrar dessa skådespelare blir jag aldrig av med känslan av att Müllers text är hopplöst daterad och beroende av den tid den skrevs i. Det anses som hans mest lättillgängliga text men den besatthet vid könet och kroppen som den utstrålar är något som gjorts om och om igen – både i popkulturen och den experimentella, postdramatiska teatern. Elfriede Jelinek är faktiskt mer effektiv, trots sina oregelbundenheter och infall. Müllers nästan franska aforismer och slagkraftiga repliker har en finesse som smakar rätt illa idag även om det är strålande spelat.

Den mest rörande scenen är den sista – där Willems återigen axlat rollen som Madame Merteuil. Det är om mannens intighet och oförmåga att se sig själv, att bara vara en kropp, och kvinnans rikare möjligheter att både föda, ge mjölk, att vara olika kroppar i en och samma. Det är en sorgesång över tiden där skönhetsens bedrägeri drabbat oss alla. Här är det så politiskt det kan bli hos Heiner Müller.

Min tro är att Müller hade några kul dagar på jobbet när han skrev dessa bakåtvända, ondskefulla, välformulerade hymner till köttet och andens ändalykt, men det är så mycket som sprungit förbi denna text idag. Vi är ju (förhoppningsvis) inga människoutnyttjare som Valmont – men de finns närvarande idag i vår kultur. Om man vill, så kan man. Frånvaron av moral är hela saken – och här ligger föreställningen i en tradition hos teatern som talar om att återvinna värden som har gått förlorade. Negationen är dock så total att det inte finns någon nåd. Pessimismen känns alldeles för enkel.

(Se också intervju med Heiner Goebbels om *Eraritjaritjaka* i *Norsk Shakespeare-og teatertidsskrift*, nummer 1/2005. Red. anm.)

Stille revolusjon...

Den franske regissøren Laurent Chétouane vil utfordre forholdet mellom sal og scene. Han mener vi må gå gjennom en form for «blindhet» for å se.

AV THERESE BJØRNEBOE



Man kan si at forholdet mellom sal og scene har den egentlige hovedrollen, sier Laurent Chétouane om sin oppsetning av *Misantropen* på Torshovteatret.

Den franske regissøren Laurent Chétouane har vært i Oslo, og etterlater seg – sin vane tro – et splittet publikum, og bortimot unison negativt kritikk.

Etter premieren på *Misantropen* på Torshovteatret (29. mars), dreide kritikken seg i all hovedsak om at forestillingen var «knusktørr» og «drepande kjedelig». Det var kanskje ingen stor overraskelse, fordi den så ettertrykkelig brøt med de forventningene man vanligvis har til en oppsetning av Molière, men også med konvensjoner om hva teater er, eller kan være.

Men når det ble gjort så få forsøk på å reflektere omkring hensikten med Laurent Chétouanes merkelige påfunn, er det nærliggende å tro at det i hvert fall var *noe* denne forestillingen lykkes med, nemlig å provosere. Det er kanskje ingen dum målsetning med en oppsetning av Molière, når det kommer til stykket. Et stykke

hvor hovedpersonen (Alceste) hevder å sitte inne med sannheten.

Sannhet: Men hva skal man bruke den til? spør regissøren, og legger til at teatret er et utmerket sted å diskutere dette paradokset.

Når jeg møter ham i Oslo en halvannen måneds tid etter premieren, er det vanskelig å ta den korrekt antrukne franskmannen for en provokatør. Chétouane var utdannet som ingeniør, da han tilfeldig fikk se en oppsetning av Heiner Müller på et tysk teater, og det fikk ham til å skifte livsretning. Etter å ha studert teatervitenskap ved Sorbonne, og regi i Frankfurt am Main, har han fra 1999 arbeidet ved en rekke tyske scener, blant annet Schauspielhaus i Hamburg og Münchner Kammerspiele. På sistnevnte teater iscenesatte han en omstridt versjon av Jon Fosses *Schatten* (*Skuggar*), i 2006. Han har også gjort seg bemerket med en «skandalisert» *Woyzeck*-oppsetning, og en

ditto av Goethes *Faust*. Til tross for det, nevnes Chétouane som et av de mest spennende yngre navnene i tysk teater.

«Blindhet»

Det er ikke det tyske *regiteatret* som fascinerer Chétouane. Han er ingen billedlegger, eller billedskaper. Han plasserer teksten i sentrum, noe det tyske regiteatret kritiseres for ikke å gjøre. Dét var den gode nyheten – så til «saken»:

I *Misantropen* er replikkene fritt fordelt på flere skuespillere, uten hensyn til roller, og slik at publikum ofte ikke vet hvilken «rollefigur» det er som snakker. Dette var noe Chétouane prøvde ut for første gang da han satte opp *Faust* i Weimar, og la den berømte talen til Faust i studerkammeret i munnen på åtte skuespillere. Han hevder at rikdommen i teksten kom bedre til sin rett gjennom alle nyansene og temperaturene som flere skuespillere kan tilføre. Hvorfor må man hele tiden forklare eller

tolke, spør Chétouane, og hvor ofte har vi ikke sett Faust som en vitenskapsmann fra det 20. århundre?

På Torshov leverer skuespillerne teksten uten (psykologisk) motivasjon, mens de tilsynelatende beveger seg formålsløst omkring i rommet; slik at heller ikke scenearrangementene tilbyr publikum fortolkningsmessig hjelp. Gjennom forestillingen er hele salen opplyst, slik at man hele tiden har de andre tilskuerne i synsfeltet.

Jeg forteller at jeg så forestillingen to ganger:

– *Det var mye latter og høy stemning andre gang, i motsetning til premieren. Samtidig ble jeg først på andre forestilling klar over hvor mye skuespillerne improviserer.*

– Det er en forestilling som først starter når det er publikum til stede. Prøveperioden var egentlig bare en forbedrelse, eller trening for at skuespillerne ikke skulle kollapse i møte med publikum. Men ja. Man bør se den flere ganger, fordi alt egentlig er et spørsmål om hvor forskjellige resonanser som kan oppstå fra det ene øyeblikket til det neste. Det enkelte øyeblikket er ikke interessant i seg selv, heller ikke skuespillerne. Hver for seg er de «åpne hull»; det er relasjonen mellom dem, og relasjonen mellom dem og publikum som bærer forestillingen. Man kunne også si at dette forholdet har den egentlige «hovedrollen».

– *Paradokset er at det ikke «er noe å se på»?*

– Ja. Publikum vet ikke hvor de skal se, og derfor ser de hvor som helst, bare ikke på skuespillerne, bare ikke på scenen, sier Chétouane og betegner dette som en form for «blindhet», som han skaper helt bevisst. Det innebærer at man må velge ut informasjon, og selv skape konstallasjoner som betyr noe.

– *Både publikum og skuespillere?*

– Ja. Når skuespillerne kommer inn, har ikke stykket begynt. Men forestillingen har naturligvis allikevel begynt... skuespillerne har ingenting å se på, og det gjør dem på en måte blinde.

Det samme er tilfellet med informasjonen som tilflyter skuespillerne gjennom teksten, og den er ofte knyttet til lidelse. Setningene forteller skuespillerne at de

skal lide. Men her kuttes forbindelsen mellom hva skuespillerne gjør med replikkene og det man tror ligger i den. Det behøver ikke å bety at skuespillerne *ikke* gjør det som står, korrigerer Chétouane; men at de jobber med flere muligheter. Mens de sier en setning, kommer det kanskje en annen mening bakpå dem, og de har muligheten til å følge den. Og dette veksler fra kveld til kveld.

«Blindhet» er altså ikke det samme som uvitenhet. Men med en analytisk holdning som på en måte gjør deg blind fra utsiden, sier Chétouane. Han utdyper at den han vanligvis forbinder med blindhet, er Ødipus. Han har sett og hørt for mye, og ønsker å se andre bilder. For å kunne bli i stand til å se, må man kanskje starte med å se på noe helt annet.

Aristokrati

Bruken av rekvisitter i oppsetningen av *Misanthropen* kunne også oppleves som provoserende, eller pirrende og morsom. For her kommer skuespillerne drassende inn med ting som ikke betyr noe: En do-børste, en REMA-pose, et koppestell for dukker, et sykkelhjul. Og en blinddramme, helt på slutten.

– *Blindrammen fikk en veldig ladning da den lå på gulvet helt til slutt i forestillingen: Er det mulig å skape en egen øy, langt unna samfunnet, slik Alceste ønsker? Men andre gang jeg så forestillingen lå fokus et annet sted.*

– Skuespillerne avgjør selv hvor mye de bruker objektene, og de kan late som om

Endre [Hellestveit] ser på det snurrende hjulet; det er så rørende. For meg handlet dette om en lengsel om å fange framtiden, men ikke kunne det.

Så, ja. Noen ganger skjer det en transformasjon, hvor tingene begynner å bety noe, og andre ganger er de helt åpne. Det dreier seg om å rekonstruere verden, gjenoppdage den, og skape nye konstallasjoner, og det dreier seg helt klart om en frihetslengsel.

– *Ved en anledning benytter skuespillerne parykker etter modell fra 1600-tallet, og den verden vi forbinder med Molière. Har det noen sammenheng med de andre rekvisittene/objektene?*

– Noe av det jeg liker best ved bruken av objekter, er at den har med aristokrati å gjøre. Men tingene er alle sammen mer eller mindre arbeiderklasseting: plastikk, osv. det absurde ved konstruksjonen er at de brukes på en aristokratisk måte. For aristokratiet bygget verden omkring seg ved hjelp av en mengde ting. Ta for eksempel parykkene, eller malerier hvor de lar seg avbilde med boller, eller fruktfat på hodet. Det som skjer her, ligger ikke så langt unna, faktisk. Den absurde konstruksjonen ved hjelp av materielle ting kan samtidig muligens få skuespillerne til å virke mer aristokratiske, enn dersom de gikk kledd i aristokratiske kostymer. For vi rører ved prinsippet, måten tingene blir bruk på.

Laurent Chétouane tilføyer at han tror at er noe skandinavisk og demokratisk ved dette nivået av forestillingen. Han be-

«... dere har sett på oss i 400 år, og nå ser vi tilbake!»

de er hva som helst, sier Chétouane. På den måten har bruken av objektene noe med fetisjisme å gjøre, man kan projisere hva som helst. Men når skuespillerne når et stadium av fullstendig åpenhet i øyeblikket, kan objektene få en helt annen mening for dem, enn for meg som ser på...

– *Ja...*

– Det kan bety så mye. Sykkelhjulet er både en ready made, og referanse til Duchamp, men også skjebnens hjul, eller et lykkeshjul. Og melankolien i hvordan

toner også at skuespillerne på Torshov var veldig modige og åpne. Samtidig som han opplevde det som fruktbart at de hadde basis i en psykologisk og innlevende spillestil. Det skapte en friksjon i forhold til formen som det ikke er gitt at man finner hos tyske skuespillere, som ikke har et slikt felles fundament.

Han legger til at oppsetningen på Torshov ikke var like radikal som oppsetningen av *Faust* i Weimar, fordi Thorbjørn Harr på en måte er Alceste, selv om alle

skuespillerne har noen øyeblikk hvor de er Alceste. Og Alceste forandrer seg og blir en fullstendig annen i Endre Hellestveit eller Erland Bakker. Han viser andre muligheter, andre farger.

Det var ikke fordi jeg ville fikserer teksten, men for å gi dem en viss trygghet, for på en kveld er man kanskje ikke så kreativ, og da har de et skjellett å støtte seg til. Og er ikke like eksponert for tomheten.

Se og bli sett

– *Det er en veldig intim; plagsomt intim, forestilling.*

– Teaterpublikum er jo vant med å sitte mer eller mindre i mørke og se på folk som spiller for dem. Her er det på en måte som om man snur maskinen, eller som om skuespillerne tar revansj: Dere har sett på oss i 400 år, og nå ser vi tilbake!

Publikums blindhet oppstår ved at skuespillerne ser på dem, og ikke bare med øynene, men med hele kroppen. Det er en stor utfordring. På Ågot Sendstad merker man det veldig godt. Selv når hun har ryggen til ser hun alle. Hun observerer oss i salen mer med ryggen enn med øynene!

På den andre siden, viser tradisjonelt publikum skuespillerne respekt når de spiller som om det ikke var noen der, og det hjelper skuespillerne med å føle. For det er mye lettere når de ikke merker at de blir observert. Dette er et paradoks som virkelig interesserer meg. Spørsmålet er om det er mulig å løse? Må man være alene, og glemme de andre. Eller kan man spille når man ser at folk ser? Utfordringen er å kunne se på publikum uten å la dem tilrane seg din kreativitet. Det dreier seg ikke om å være «sterk» i møtet med publikum, men om å ha kontakt med det man føler, foran publikum, og kunne bruke det.

– *Forholdet til teksten minner kanskje mer om lesning, hvor utsigelsesposisjonen ikke er enkel å lokalisere. Dette begynte med Faust?*

– Det er resultatet av en utvikling. Men første gang jeg prøvde det, var med *Faust*. Vi jobbet mye med rekvisitter og kostymer, ideen var å hente dem fra et loppemarked. Skuespillerne konstruerte seg selv, mens tilskuerne kunne oppdage noe som de ikke visste helt hva var. Det var litt som å tenke på teatret om 200

år. At, la oss si, en kineser, fant stykket nedgravd i et hull i bakken. Man vet ikke hva det er, men man har hørt at stykket engang var veldig viktig. Så skuespillerne leste, uten å vite hva det var, eller hvor viktig. Likevel var det noe der, som lot seg åpne, fordi teksten talte. Det var ideen, men det ble skikkelig skandale. I *Bildbeschreibung* [av Heiner Müller, iscenesatt av LC i 2006] har man noe liknende. Fordi man ikke vet om han som opptrer snakker, eller om det er teksten som snakker gjennom ham. Man vet ikke hvilken posisjon han har. Er han

«For meg var det et før og etter Woyzeck. Der var noe der som ikke lot seg gestalte eller fange. Noe teatret ikke kan teatralisere, ikke misbruke.»

en forfatter, eller er det noen som skriver ham. Og det har også med en blindhet å gjøre, du befinner deg plutselig i en sone hvor du ikke er sikker på hva du sier eller gjør. Og da er vi i *I fjor i Marienbad* igjen, hvor de ser på hverandre: Er du en del av min erindring, eller ikke? [her referer Chetouane til en publikumssamtale etter forestillingen av *Bildebeskrivelse* på Samtidsfestivalen, 2007, *journ.anm.*] Jeg forsøker å få skuespillerne til å være så naive som mulig, være så nye for seg selv som mulig. Slik kan de oppdage de mest idiotiske ting på nytt. Det å sitte er ikke normalt, ingenting er egentlig normalt.

Woyzeck

Laurent Chétouane hadde gjort en kritikerrost og suksessfull oppsetning av Schillers *Don Carlos*, hvor han med egne ord oppdaget hvordan Schiller skulle tales på scenen. Men så oppdaget han Büchners *Woyzeck*, og oppdagelsen ble et sjokk.

Kritikkene var nådeløse. Oppsetningen ble beskyldt for å være tom og sjelløs, grå og stillestående. Og Chétouane for å ville være «enda mer radikal enn Büchner» (Spiegel Online, 4/3 2005).

– Ja, det ble en skandale. Men den ble også et kutt i livet mitt. *Der Hauptmann* gjør i en scene narr av Woyzeck, han har ingen moral, ingen dyd. («Er hat keine Moral!»). Og Woyzeck svarer: «Wir arme

Leut –Sehn Sie, Herr Hauptmann: Geld, Geld!»

Det er en fantastisk setning, fordi med kommaet mellom de to ordene er altting sagt. Woyzeck tenker på hva han skal si om penger, etter å ha sagt første ord, «Geld...»; men det kommer ingenting. Ingen diskurs, ingen teori om livet, penger, fattigdom, bla bla bla. Han er bare i stand til å repetere ordet penger. I denne gjentakelsen, med denne gjentakelsen, bryter alt håp sammen for å kunne forandre verden i teateret. Bücher er brutal med denne setningen.

Det var ingen bevisst beslutning, men det gjorde det umulig for meg å iscenesette en følt og innlevd situasjon. I *Woyzeck* ønsket jeg at skuespillerne skulle være like fremmede som rotter, minne oss om rotter, og ikke gi inntrykk av å tilhøre et normalt teater for et borgerlig publikum. Det er dette som er Büchners kraft: Han plasserer folk, fattige folk, foran oss, folk som normalt ikke har noe å gjøre med livene til publikum. Og sier: Se på dem, se på deg selv. Publikum foretrekker å forholde seg til Woyzecks sjalusi, galskap, mord. Men Woyzecks styrke ligger i at han er en fremmed, en utlending, en som ikke kan integreres. Og slik bør han være – jeg antar at det var det som var skandalen ved oppsetningen.

Fosse

– *Hva var det som appellerte til deg ved Jon Fosse stykker?*

– Jeg var ikke noen fan, og hadde takket nei til å sette opp Fosse på forespørsler fra flere tyske teatre. Situasjonene var for gjennomsliktige, og de psykologiske komponentene for sterke. Også vanskeligheten ved å finne ord for å gi uttrykk for det man føler, og gjentakelsen av motiver som musikalske konstruksjoner, var for gjennomsliktelig. Stykkene lot til å treffe, eller tilfredsstillende et behov hos publikum etter igjen å se psykologiske stykker på sce-

nen, med temaer som familie, kjærlighet, vennskap, osv. som en form for nyborgerlighet og regresjon til familiestrukturer som inspirasjonskilde. Dette ønsket jeg ikke å støtte opp under.

Men det var annerledes med *Skuggar*. Et langt åpnere stykke. Og det skyldtes først og fremst at personene var døde. Ja, på scenen ser man døde, som ikke riktig vet hvem de er, og hvem de har forhold til. Og derigjennom ble hele spørsmålet om emosjoner og det borgerlige teatret reist på nytt.

– Og det var clues for iscenesettelsen din på Münchner Kammerspiele?

– Hva blir igjen, når man er død – bortsett fra å late som man lever? Døde som spiller levende. Det var et incitament. Noen som kanskje ikke engang vet at de er døde. Det er en heller komisk situasjon, jeg er død, og vet det ikke engang – skuespillerne var døde, som ikke har noe annet å gjøre enn å insistere på at de er levende. Man kan som publikummer se hvordan de klamrer seg til livet. Både gjennom hvordan figurene på scenen erindrer, og fordi de følelsene man forventer å se ikke er der mer, men er blitt borte for dem, og da kan tilskuerne komme til å stille spørsmål ved hvorfor de egentlig forventer bestemte reaksjoner. Det var et spill med forventninger og overraskelser, hvor emosjonens rolle i ens liv, blir reflektert strukturelt og ikke tatt som noen selvfølge. Man glemmer for eksempel mye mer enn man tror, og det er det vanskelig å akseptere. Men der begynner Fosses stykker å bli spennende.

Kanskje man kan snakke om *mulige* livssituasjoner, der man arbeider med potensialiteter og ikke strukturer. Det er her mitt teater beveger seg. I tilstander som gir anledning til nye muligheter, og som transporterer med seg sine egne motsetninger.

Scenen burde være et sted for overganger, fortsetter Chétouane. Overganger mellom død og liv. Overganger mellom scene og sal.

Jeg er inspirert av Noh-teatret, hvor skuespillerne spiller døde, som nok en gang må komme på scenen, fordi de ennå ikke har gjort seg ferdige med livet. De har fortsatt smerter, som de for en siste gang kan bearbeide. For endelig en gang å finne ro, og forsvinne. For alltid. Endelig.



Speil, speil på scenen der

Laurent Chétouane fremstiller Molières *Misantropen* som en potent kritikk av vårt ønske om å drømme oss inn i fiksjoner, om å glemme oss selv.

AV KJETIL RØED

Molière: **MISANTROPEN** Norsk overs.: André Bjerke. Regi: Laurent Chétouane. Scenografi: Patrick Koch. Torshov, Nationalteatret. 30. mars, 2009

Molières *Misantropen* var i sin tid en kritikk av de øvrige sosiale sjikts lediggang og dekadanse, dens tomme taleformer og søvnige, problemfrie, eksistens. Hovedpersonen, Alceste, raljerer mot sine samtidiges tomhet og trekker seg selv med i drag-

suget. Det vil naturligvis, til enhver tid, finnes både dekadente og overflateorienterte individer og menneskegrupper, akkurat som det alltid vil finnes en dissident som kritiserer uten egentlig å ha egen rygg fri, så stykkets aktualitet skulle være åpenbar. Likevel gir denne oppsetningen et ganske annet bilde av Molières misantrop enn det vi er vant med. Det er spillet og rekvisittbruken, oppsetningens maskineri eller teknologi, som stjeler showet. Det er fristende å snakke om Torshovteaterets oppsetning av Molières



Birgitte Larsen i *Misanthropen*, regi: Laurent Chétouane.
Torshov, 2009. Foto: Gisle Bjørneby

stykke ut fra ren teknikk, ut fra serien av gester som oppstår, synkroniseres, forsvinner, for dermed å dukke opp igjen. Eller om clusterne av rekvisitter som sirkulerer i rommet og skuespillerne som beveger seg rundt, ustanselig.

Bevisst uengasjert

Oppsetningen bærer tydelig preg av regissøren, den franske Laurent Chétouane. For det er en relativt avansert versjon av *Misanthropen* vi blir vitne til her: Er man ikke helt på alerten, vil det hele kunne fremstå som en forvirrende grøt av ord og kropp. Chétouanes mest iøynefallende grep er å fristille teksten fra skuespillerne. Rollene går på omgang, sirkulerer, uten at man alltid klarer å spotte overgangene fra den ene skuespilleren til den andre. Spillet preges også av en rastløshet og tilsynelatende kjedsomhet som understøtter sirkuleringens forvirringseffekt. Flere anmeldere har påpekt av oppsetningen er uinspirert og skuespillerprestasjonene slappe og uengasjerende, men om man stopper analysen der vil store deler av oppsetningen misforstås, feilleses. Det slår meg i grunnen hvor unisont anmelderkorpset har vært når det gjelder denne forestillingen: alle kan da ikke være så blinde? Poenget er jo *nettopp* at oppsetningen skal være rastløs og uengasjert fremført. Om vi tar utgangspunkt i forelegget, Molières stykke, er forøvrig denne leden en høyst relevant

spilleteknisk forlengelse av *Misanthropens* dekadenskritikk. Chétouane justerer således stykkets innhold til dens form-nivå. Måten teksten fremføres på blir et uttrykk for det som sies. Form sammenfaller preist med dets innhold.

Tekstnært

Resultatet er besnærende og fundamentalt viktig. At fremførelsen mangler innlevelse og beveger seg mot kjedsomhet, endog likegyldighet, bidrar nemlig til å redusere det rom man vanligvis forutsetter, eller i hvert fall som regel forventer seg, når man er vitne til en fiksjon: det psykologiske nivået, dybden i de forskjellige skikkelsene som fiksjonen inneholder, tømmes ut. At rollene framstilles uengasjert og slapt løfter fram fiksjonen som tekst, som noe *skrevet*, fremfor å være utgangspunktet for et fiksjonsrom man kan leve seg inn i. Sirkulasjonsgrepet, at de forskjellige rollene sklir fra den ene skuespilleren til den andre, noen ganger umerkelig, er en skarp og kontant intervensjon i dette innlevelsesrommets mulighet og virkelighet. Teksten «flyter» over skuespillerkroppene, eller passerer gjennom dem, uten å finne et reelt feste. Teksten spennes ikke ut rundt skuespillerens kropp, verken som nærvær, gestisk forløp eller diksjonsmessig uttrykksintensitet.

Mens identifikasjonen faller, løftes teksten altså frem som tekst. Den bindes ikke opp til skuespillerne eller det de gjør, men flyter videre, eller sirkulerer, slik Liv Bernhoft Osa sirkulerer rundt på galleriet over teaterscenene omtrent halvveis i stykket. Klikkingen fra hælene hennes mens hun går rundt og rundt blir en puls som metaforisk beskriver tekstens rytmiske overgang fra skuespiller til skuespiller. Skuespillerne blir stativ for teksten og frakjennes, gjennom sirkulasjonens stadige gang, noen form for klar personifikasjon. Stykket avpsykologiseres, gjøres til overflate, til tekst som sklir langs en glatt teatervirkelighet uten å slå rot. På denne måten blir tilskuerne langt mer oppmerksom på teksten. Sirkuleringen forårsaker en forvirring og usikkerhet som resulterer i et konsentrasjons- og et identifikasjonsarbeid i forhold til hva som skjer og hvem som er hvem som aldri innfries. Slik vil

oppmerksomheten, den fortolkende oppmerksomheten, skjerpet. Teksten blir, kunne man si, en egen virkelighet som går parallelt med selve fremføringen av den. Eller den opprettholder, kunne man kanskje si, den virkeligheten den alltid har hatt, som noe konstruert, fremmed.

Tekstens spill

I teksten om forestillingen i programmet siteres Michel Foucault, og han er utvilsomt en instruktiv tenker i denne sammenhengen. Chétouanes versjon av *Misanthropen* stiller ikke bare spørsmål ved teater som et vanemessig uttrykk for tingenes orden, gjennom sin avpsykologisering av skikkelsene og sabotering av tekstens evne til å feste seg i teaterrommet, men reflekterer over hva det innebærer å fremføre en rolle, filosofisk sett, menneskelig sett. Som nevnt forutsettes det svært ofte en identifikasjonsmekanisme i fiksjonskonsum: ved å identifisere egenskaper eller karakterer man kan sympatisere med skaper man et orienteringsredskap i fiksjonsrommet selv, eller, som tilfellet er her, den fremførte teksten. Når identifikasjonen uteblir reflekteres vårt eget identifikasjonsbegjær, kunne man si, og frustrasjonen ved denne mangelen på anker i teksten kan beskrives som en avledning av tilskuerblikket. Fiksjonen blir dermed noe bokstavlig i den grad man verken finner noe man er forskjellig fra eller lik oss. Gjennom avledningen eksponeres også hvor mye vår egen person er relatert til, eller vedt inn, i fiksjoner vi konsumerer. I en viss forstand skjærer derfor Chétouane ned rommet rundt *Misanthropen* og oss, som tilskuere, til en grunn-situasjon, hvor det kun finnes tekst og bok. Eller: Kanskje han går enda lenger siden han fremviser teksten som noe vi ikke kan linkes til. I så tilfelle er det ikke bare teater, men også lesningen, han avkler identifikasjonens lune varme. Vi kan kanskje si at forestillingen fører oss tilbake til en situasjon hvor vi anerkjenner at speilbildet av vårt eget ansikt bare er en refleksjon og ikke en forlengelse av vår kropp – en «heterotopi» som det heter i Foucault-sitatet som følger forestillingen. Det er kanskje en anstrengende erfaring, muligens skremmende, men uhyre interessant.



Ambient installasjon: Vote Zombie Andy Beuys av og med Show case beat le mot.

Hva skjer når kunsten skal sortere søpla?

(København): Om en forestilling av
Showcase Beat Le Mot. AV KNUT OVE ARNTZEN

Show Case Beat Le Mot og Angela Guerreiro: **VOTE ZOMBIE ANDY BEUYS**, Teater Camp X Rialto, Festivalen Berliner Luft i København, 18.-19. april

Hva skjer når kunsten skal sortere søpla og teorien skal begrunne et slikt prosjekt? Bryter det hele sammen da? Showcase Beat Le Mot har gitt en oppskrift på hvordan det er mulig å balansere dette dilemmaet. De gjør det ved å skape et deltagende teater hvor publikum får velge hvor aktive de skal være. De lar pop- og trashkulturen møte konseptkunsten i et fiktivt møte mellom Andy Warhol og Joseph Beuys.

Forestillingen og installasjonen *Vote Zombie Andy Beuys* er en fortelling som tar utgangspunkt i zombiefilmgenren, horrorhistorier i tilknytning til forestillingen om de som våkner opp fra graven og går ut for å stille sin tørst og sin sult gjen-

nom å spise de levende. De som kjenner historien godt, vet at troen på zombieene var knyttet til at slavedriverne i Karibien ga slaven narkotiske stoffer for at de skulle arbeide hardere. Når de etter hvert kollapset ble de regnet som døde og begravet. Ofrene kom imidlertid ofte i hjerneskadd tilstand opp fra gravene, og gikk ut og skremte vettet av de levende. Forestillingen handler altså om de «levende døde», og baserer seg på voodoo-ritualer og sjamanisme. Dette setter så Show Case Beat Le Mot i sammenheng med vårt forhold til modernismen og kunstnerne som voodoo-prester eller sjamaner. Slik sett er det en krysning av populærkultur, antropologi og kunstteori, noe jeg aldri før har sett i en teaterforestilling – selv om sjamanisme riktignok har vært et hyppig forekommende tema. En imponerende original kobling. Faktisk så jeg forestillingen tre ganger på to forskjellige steder: Første gang i november i fjor, på Forum Freies Theater i Düsseldorf, og nå

sist to ganger på festivalen Berliner Luft i København på Camp X i Rialto Teatret ved Fredriksbergs rådhus.

Ambient teaterinstallasjon

Showcase Beat Le Mot er «guttegruppen» fra første generasjon studenter fra Instituttet for anvendt teatervitenskap i den lille tyske universitetsbyen Giessen, som ligger like nord for Frankfurt am Main. Showcase startet opp i 1993, samtidig med «jentegruppen» She She Pop, og begge var med på å realisere noen av ideene som Hans-Thies Lehmann etter hvert definerte som postdramatisk teater; et teater som bygger mer på bilde, lyd og rytme

tilskende dansen *condomblé* fra Brasil, utviklet sammen med Geurreiro. Skuespillerne forvandler seg til dansere, som i langsomt, men rytmisk tempo lager tassende lyder bak stillaset. Publikum oppfordres ikke til å interagere med Showcase-gutta underveis i forestillingen, men man er velkommen til å forlate plassene sine og vandre rundt og forsøke å få med seg hva som skjer.

Stillaset er laget som en svær installasjon, og på hyllene står i mange høyder alt fra brødbokser, melbokser og ølflasker til kokeapparater og blomsteroppsatser.

Øverst der oppe sitter to skikkelser, utstyrt med de karakteristika i hår-, hatt- og klesstil som vi forbinder med popkunst-

Etnodans og diskurser hører sammen

Midt i all denne neoavantgardismen kommer den brasilianske dansen, som siver inn som fragmenter av bilder, som tassende lyd fra den andre siden av det store stillaset. Vi skimter strutsefær, og blir påminnet om hvordan allerede på slutten av 1500-tallet borgerne i Rouen i Nord-Frankrike arrangerte tablåer med motiv fra livet til indianerne i Brasil. Det skulle inspirere den franske kongen til å satse mer på kolonialpolitikk. Men hva vil Show Case Beat Le Mot oppnå i denne forestillingen? Hva vil de oppnå i København ved å vise den som en del av Berliner Luft-festivalen? Jo, å vise at sirkulasjon og resirkulering av kunst i alle mulige varianter er en del av dagens situasjon, at etnodans og intellektuelle diskurser om kunst hører sammen. I søppelet finnes gull, og dette gullet må graves frem – akkurat som *die Trümmerfrauen*, kvinnene som gravde ut ruinene i de langt på vei ødelagte tyske storbyene etter 1945. De var også en slags levende døde, zombier, slik vi i dag holder på å bli det, i vår iver etter å sortere ut søpla etter de store slagene, sammenbruddet i 1945, 1968-opprøret og de diffuse begivenhetene i årene etterpå. Det ligger mye «nervegass» i dette!

Og så var det spørsmålet om deltagelse eller ikke-deltagelse, *mitmachen* eller ikke *mitmachen* (referer det tyskerne kaller for *Mitmachentheater*). Er det vi som skal bryte ut som aktive tilskuere, eller skal vi

Er vi levende døde på søken i en stadig mer komplisert kunstjungle?

enn det å være tekstuell formidende. Det hører med til historien at Showcase møtte norske Baktruppen tidlig på 1990-tallet, og i det møtet oppsto det som vi så kritisk og teoretisk sett har utledet som «det ambiente teater»: et teater som i tillegg til å bygge på visuell dramaturgi, postdramatiske virkemidler og frie tekstparafraseringer, også iscenesetter atmosfæren forestillingen vises i. Enten ved bruk av musikk, eller gjennom konseptuelle grep som inkluderer publikum – uten at man tvinges inn på en rituell måte, men gis muligheten til å ha en viss avstand og samtidig være svært nær.

I *Vote Zombie Andy Beuyz* har Showcase realisert en ambient installasjon. I arbeidet frem mot forestillingen har de leid inn den brasiliansk-tyske koreografen Angela Guerreiro, oppsøkt en sjaman og voodoomester, og fordypet seg i dialogen mellom Andy Warhol og Joseph Beuys om kunstteori. Slik landet de etter hvert på en kombinasjon av etnopopkultur, horrorfilm og kunstteori. Ved forestillingens begynnelse tar publikum plass på pinnestoler i sentrum av et enormt stillas. Mye av det som skjer i forestillingen foregår på utkanten av dette stillaset, slik at publikum i sentrum bare kan skimte det. For eksempel i den etnopopkulturelle delen av forestillingen, med bruk av den mystiske, sjamanis-

neren Andy Warhol og konseptkunstneren Joseph Beuys. Guruene samtaler på tvers av rommet, så å si over hodene på publikum. De snakker om galskapen og søppelet menneskene etterlater seg. Ut fra dette springer så kunsten, som dermed blir en gjenbruksprosess – en *recycling* så og si. Det minner om det som den franske kuratoren og kunstteoretikeren Nicolas Bourriaud, inspirert av dokumentasjon av filmprosesser, kaller for «post-production»: Det å la et kunstverk resirkulere et annet; det å la avantgardekunsten bli gjenstand for kopiering. Dette er svært slående

Trashkulturen møter konseptkunsten i et fiktivt møte mellom Andy Warhol og Joseph Beuys

i dag, når det er knyttet svært mye interesse til den siste store avantgardeperioden, 1960-tallet – slik utstillingen MAN SON i Hamburgs Kunsthalle nettopp har dokumentert det, eller slik det kommer frem i den store utstillingen som i vår er å se på Musée des Beaux Arts i Montréal, Canada. Da John Lennon møtte Yoko Ono var det popkulturens koryfæ som møtte konseptkunsten. Det er noe lignende som ligger i det fiksjonelle møtet mellom Andy og Joseph.

bli værende i det angitte rommet, godt neddøpt av «nervegassen», disiplinerte mottagere? Jeg kan ikke gi noe endelig svar på dette, bare slå fast at Show Case Beat Le Mot har stilt spørsmålet i sin forestilling; spørsmålet om vi er levende døde på søken i en stadig mer komplisert kunstjungle, hvor de forskjellige trendene avveksler hverandre som i et stort sirkus. Showkulturen er sentral i dagens teater, og det synes jeg Showcase klarer å kommentere på sin underfundige måte.

(Stockholm): På Teater Tribunalen/Galeasen iscensätts politikens problem där verklighetens RAF-terrorister blir till fiktionens ikoner. Och socialismen överlever inte.

Vänsterns horror vacui

AV SVANTE AULIS LÖWENBORG

Elfriede Jelinek: **ULRIKE MARIA STUART**

Regi: Mellika Melani. Scenografi: Bengt Gomér

Ljus: Carina Persson. Musik: Dror Feiler. Kostym:

Ulrika van Gelder. Mask: Gunilla Pettersson. Teater Tribunalen/Teater Galeasen. Premiär 20 mars 2009

«**W**hat's left of the left» står det på teaterns affisch och det är också själva ämnet för denna föreställning. Det är det politiska vakuumet, omöjligheten till handlande, som ses i ljuset av Rote Armé Fraktions framfart genom verkligheten. Att diskutera möjligheten hos socialismen och se hur den stängt in sig i sin egen retorik är en viktig poäng. Samtidigt vill man vara underhållande, ha kul med sin publik och sin politik. Det är både en lättillgänglig och svår föreställning.

Jelineks text är ingen dokumentär utan en blockartad massa uppdelad på 25 repliker. Som vanligt med möjlighet till rejäla omDispositioner och bearbetningar. Jelineks *Ulrike Maria Stuart* är ett arbetsmaterial som vare sig får publiceras eller lämnas ut till utomstående. Därför har jag inte kunnat ta del av texten. Man har från teaterns sida ändå tydliggjort att texter lånats också ur RAF-medlemmarnas egna skrifter, från Schillers «Die Schaubühne als eine moralische Anstalt Betrachtet»,

Nietzsches *Tragedins födelse* samt Marcuses *Protest Demonstration Revolt*. Textlagren överlappar varandra – man överöser publiken med dem. Medan aktionerna stänker omkring på scenen. Under föreställningen genomförs dessutom en tävling, som iscensatt audition öppen för alla (när jag var där var det semi-final) där två personer som anmält sig fick agera ut Jelineks respektive Franz Fanons versioner av den revolutionära socialismen. Publiken röstade fram vinnaren och finalen, som jag antar äger rum under sista föreställningen i maj, ger vinnaren 5000 kronor och en träff med den skådespelaren Ola Rapace. Han är inte med i ensemblen men ses som en trofé. Vad som är fiktion och verklighet här är flytande.

Socialismens retorik

En text som däremot är offentlig (på teaterns hemsida) är Jelineks förord till pjäsen. Regissören Mellika Melani och översättaren Magnus Lindman har tagit dramatikern på orden när hon säger att allt måste plockas ner och besmutsas. Karaktärerna är inga karaktärer utan «ideologiska produkter». Det fungerar förvånansvärt bra. Man kan nästan kalla föreställningen för en mycket trofast bild av Jelineks dekonstruktion av socialismens retorik. För henne är det RAF som står för det avgörande skottet mot vilken som

helst arbetarrörelses eller politikens förändringsvilja på vänsterkanten. De gamla slagträna har utmanövrerats av andra vapen, starkare och hemskare. Denna föreställning postulerar till och med: «I framtiden är vi alla döda», vilket blir en lika oroande som jämlik tanke i socialismens namn. Det verkar vara den enda socialism som vi kan enas om, gammal som medeltidens vanitasmotiv.

Konsekvensen av nedbrytningen av ideologierna hamnar i komiskt ljus när en av skådespelarna, Alfons Röblom, står längst bak och talar in i väggen som Sveriges förre statsminister, socialdemokraten Göran Persson. Det han säger handlar om svenskarnas behov av offer i tredje världens, Indiens och sydostasiens industrier för att säkra välbästandet i hemlandet och fem veckors semester. En satiriskt träffande bild av marknadsliberalismens politiska grepp om samhällsutvecklingen.

Det är överhuvud taget en bra ensemble som förlustar sig i text och rollspel i denna performanceliknande show. Man leker med poserna av idoliserade ikoner och hamnar lika nära den inre smärtan som den mediala ytan i bilden av «Baader-Meinhofligan». Som när Frida Röhl's Ulrike Meinhof gång på gång gör upp med sitt moderskap genom att bland annat slänga babydockor omkring sig (Meinhof lämnade sina två



Per Grytt som Andreas Baader i Jelineks *Ulrike Maria Stuart*, regi: Mellika Melani. Teater Tribunalen/Teater Galeasen, 2009. Foto: Mats Bäcker

barn och ett borgerligt liv för RAF). Här är det gott om antydningar om förbannelsen i att vara född till kvinna och inte till man. Per Grytts Andreas Baader kråmar sig istället sorglöst i solglasögon och naken överkropp, leker krig med kulsprutepistol iförd gummihandskar. Skådespelarna visar upp sina olika roller, är både sig själva, Elisabeth I, Maria Stuart, Ensslin, och idoldyrkare om vartannat. Ett fint detaljarbete i regin. Den översexualiserade Ensslin i Saskia Husbergs vulgära tolkning sätter på Baader/Grytt bakifrån i en onödigt lång men ändå talande samlagsscen – medan Röhl/Meinhof slött suger på en cigarett. Kvinnorna vill här vara lika tuffa och starka som männen, samtidigt som allas mänsklighet försvinner och de uppslukas av fixeringen vid rollen som sådan.

Nedmontering av myter

Avdemoniseringen av RAF-medlemmarna är fullt genomförd – det finns väl knappast någon som skulle hylla Meinhof eller Ensslin efter att ha sett denna föreställning. Det jag ser som en av de mest centrala scenerna utspelar sig utanför teaterns scenrum, dubbeldörrarna till den gamla biografen där teatern huserar slås upp. Utanför sitter Per Grytt i en fätölj i foajén och spelar rollen som en person som talar om sin ungdomstid på 70-talet

med ett fiktivt TV-team. Han berättar om hur häftiga han tyckte att RAF var och att han haft en sexig idolbild på Ulrike Meinhof uppsatt på väggen i pojkrummet. Sedan upptäckte han sitt misstag när han såg en bild på en halvfet och ful Meinhof i Stammheimfängelset. Bilden han hade satt upp var på Gudrun Ensslin – och hans beskrivning andas besvikelse. Han

En mycket trofast bild av Jelineks dekonstruktion av socialismens retorik

berättar vidare om sin beundran för punkbandet Ebba Grön, som hämtat sitt namn från den kod som användes av svensk polis när man avslöjade Norbert Kröchers (Kommando Holger Meins) planer på att kidnappa Sveriges invandrarminister Anna-Greta Leijon 1977. Detta för att hon utvisat fem tyska terrorister efter sprängningen av tyska ambassaden i Stockholm 1975. Kidnappningen visade sig vara dåligt planerad och Kröcher en skrävlare som spred sina planer vitt och brett på krogen, något som underlättade polisens arbete.

Nedmonteringen av myterna om RAF gör att bilden av dem blir mer tragisk än ungdomligt revolutionär och åtråvärd.

Porträtten med efterlysningar blir patetiska ikoner och ideologin ryker all världens väg. Scenografin går med i dessa klichéer, det vita kaklet som klär teaterns väggar, golv och trappor visar en monumentalitet som smutsas ner och det uttrycket är så slitet att det fungerar i sin tomhet. Här finns rockkonsertens batterier av strålkastare som förs runt av de båda rock'n

roll-klädda scenarbetarna i svartvitt och solglasögon. De är iakttagarna av den slutliga misären, när ensemblen öppnar scengolvet och avslöjar en jordig grav full av cigaretter, vin, snabbmat och *Das Kapital*. Allt blir klichéer och gammal teater, RAF den europeiska vänsterns död och slutstation. Fixeringen vid revolten som livshållning besegras av alkoholen.

De säger samtidigt det vi redan vet – teatern som världens, förlåt vänsterns, spegel. På något sätt sipprar det ändå ut en förtvivlan över detta. Man söker svar och en väg ut ur tillståndet. Det föder en vilja, åtminstone hos mig, att hitta nya alternativ till den slitna retorik, badande i blod, som Jelinek sköljer över oss.



Fra Elfriede Jelineks *Rechniz (Der Würgeengel)* i regi av Jossi Wieler, Münchner Kammerspiele, gjestespill HAU, 2009. Foto: Arno Declair

Jelinek-ubehag

(Berlin): Nytt skuespill tar oppgjør med gamle krigsforbrytelser

AV WENCHE LARSEN

Elfriede Jelinek: **RECHNITZ (DER**

WÜRGEENGEL) Regi: Jossi Wieler. Scenografi og kostyme: Anja Rabes. Dramaturg: Julia Lochte. Musikk: Wolfgang Siuda. Lys: Max Keller. Haueins, Hebbel am Ufer, 11.-12. mai 2009, gjestespill fra Münchner Kammerspiele

Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)* – på norsk *Rechnitz (Mordengelen)* – blei i 2008 urframført på Münchner Kammerspiele i regi av Jossi Wieler, som har satt opp flere av Jelineks stykker. Stykket er forma som en sitatspektet tekstflate, en sammenhengende tekst uten rollefordeling, som gir stor frihet til regissør og publikum. Jelinek har konsipert teksten som en *budbringerberetning* (som i greske tragedier) om en av den andre verdenskrigs siste forbrytelser. I mars 1945 ble 600 ungarske jøder sendt til tvangsarbeid i Østerrike på «Sydøstmuren», som skulle danne bolverk mot den Røde Armé. Den 24. mars holdt grevinne Margit von Thyssen-Batthyány, barnebarn av stålmagnat August Thyssen, en «kameratskapsfest» for høytstående NS-medlemmer og venner på slottet Rechnitz på grensa til Ungarn. I løpet av natta sendes tjenerskapet bort mens 180 arbeidsudyktige fanger skytes av tolv av gjestene anført av den lokale NSDAP-lederen Franz Podezin og godsforvalter Oldenburg. Deretter fortsetter festen.

Det mangelfulle rettsoppgjøret har vært kritisert, seinst i 2006, etter David Litchfields bok *The Thyssen Art Macabre*, der massakren beskrives som en menneskejakt til underholdning for gjestene. To av hovedvitnene skal ha blitt myrda og bare milde dommer blei avsagt. Grevinnen, familien, godsforvalteren og Podezin unnslapp til Sveits. Oldenburg forsvant til Argentina, Potin levde som forsikringsagent i Kiel fram til 1963, da han flykta til Sør-Afrika, og grevinnen blei ikke engang tiltalt. Hun levde som hesteoppdretter i Sveits til hun døde i 1989.

Budbringere blir overgripere

Jossi Wieler har kutta store deler av teksten, men slutten, som beskriver kannibalisme, er transponert til en ulekker fortæring og vekkslenging av mat – biter av

ferdigpizza og kyllinglår, egg og sjokoladekake. Skuespillerne, vendt mot publikum, underholder seg – og oss – med ubehagelig smalltalk som oser av menneskeforakt, fordommer, skyldfraskrivelse og dulgte hentydninger til kjente, men unevnelige ugjerninger som trivialiseres eller framstilles som nødvendigheter. I greske tragedier formidler budbringerne nyheter om dramatiske hendelser som man unnlater å framstille på scenen. Jelineks «budbringere» inntar imidlertid overgripernes posisjon. Grepet realiserer Jelineks potensial som vår tids skarpeste samtidskritiker.

Hildegard Schmal, Steven Scharf, André Jung, Katja Bürke og Hans Kremer mestrer det sosiale overklasespillet med den rette ytre elegante framtreten, samtidig som de ikke holder seg for gode for Jelineks kritikk av den gode smak. I første del ser vi de fem skuespillerne som festdeltakere i et palisanderkledd rom med hjortetrofé over døra. Bakveggen er trukket fram så skuespillerne spiller tett på publikum. De henvender seg til oss med vinking, tilrop, blunking og øyekast for å trekke oss inn i kretsen. Dette blir ubehagelig etter hvert som de avslører sitt forvorpne indre

klokker/høretelefoner som gjestene tidvis tar på seg og lytter til som et musikkkanlegg. Uten at det nevnes eller tas i bruk, avsløres nesten umerkelig det vi til da bare har ant – at det bak palisanderveggen finnes en skytebane. Når de hemmelige dørene svinges opp, skimter vi en skyteskive framfor hver dør, og på et tidspunkt raser en hel stabel gevær ut av bakdøra, hvorpå skuespillerne kaster seg ned på gulvet i en forførende gruppepositur for å skjule stabelen. Spillet er fullt av slike avdekkings- og tildekkingsmanøvrer.

Arven fra herskapet

I andre del forvandles rommet til et hvitt flisbelagt kjøkken, og skuespillerne forvandler seg til tjenerskapet. De viderefører herskapets holdninger og forsvarer dem mens de kretser rundt de unevnelige gjerningene og herskapets skrøpelige menneskelige beskaftenhet. Slik deles ikke menneskene i gode og onde klasser, og det fokuseres heller ikke på enkeltindivider, men vi ser hvordan folk overtar overklassens menneskefiendtlige holdninger til skade for seg selv. Kritikken begrenses ikke til Østerrike, det østerrikske rettss-

«Vår tids skarpeste dramatiker»

gjennom følelseskalde blikk, grimaser, et avhumaniserende språk, groteske måter å spise og kaste mat på, og vulgære seksuelle tilnærmelser – i kontrast til deres «pene» ytre, med sobert aftenantrekk, raffinerte gester og gangarter og «fin» uttale.

Jelinek rammer ikke bare gjerningsmennene og -kvinnene, men også ettertidens forsøk på å skjule og bortforklare forbrytelsen (benektelser av at «kameratskapsfester» fant sted, forspillelse av bevis, tilbaketrekning av vitneprov osv.). Spillet veksler mellom avdekking og tilekking av sannheten, og også rommet brukes i slike operasjoner, ikke minst gjennom spillet mellom rommet foran og bak palisanderveggen. Bakdøra brukes ikke til normale exits (skuespillerne er på scenen hele tida), men som hemmelig våpenlager fordekt som barskap. Dessuten rommer veggene rader av skjulte dører, hver påmontert et rødt klappsete og røde hode-

systemet eller nazistene, men er retta mot gamle, utbredte holdninger som fører til utpekning av stadig nye (og ofte gamle) syndebukker. I en tid da høyrepopulisme basert på fremmedhat igjen får så stor tilslutning at det truer demokratiet, vekker det uhygge å minnes om hvordan folk stadig bringes til å grave sin egen grav, mens de rike går fri.

Under Theatertreffen, som foregikk samtidig med gjestespillet i Berlin i mai, fikk juryen kritikk for ikke å ha invitert *Rechnitz* til teaterfestivalen. Den 16. april hadde Schauspiel Köln urpremiere på Jelineks nye stykke, *Die Kontrakte ders Kaufmanns (Kjøpmannens kontrakter)* i samarbeid med Thalia Theater Hamurg (premiere 30. mai). Dette burde være noe å lukte på for norske oversettere og regissører. Jeg er i hvert fall sugen på mer Jelinek-ubehag på norske scener.



Balkan oppløst og omsatt

(Berlin): Dimiter Gotscheffs myteomspunnede *Kruttønna*, aktuell på Samtidsfestivalen i Oslo. AV THOMAS IRMER

Dejan Dukovski: **DAS PULVERFASS** Regi: Dimiter Gotscheff. Deutsches Theater/Spielzeit/europa, 2008

Låpningen ruller et par hundre grønne epler over den skrå, tomme scenen og ned i en vanngrav ved rampen. Høyt oppe sitter et lite orkester i mørket med instrumentene sine, en liten kvinne med skaut går omkring nede. Dette danner opptakten til en spiral av vold, beskrevet av den 25-årige makedoneren Dejan Dukovski mot slutten av Balkankrigene, i 1995. På den tiden var det oppløsningen av Jugoslavia som ble politisk analysert, med henblikk på den serbiske og den kroatiske nasjonalismen, eller et spørsmål satt – om hvorvidt drømmen om en «tredje vei» mellom kapitalisme og kommunisme var sluknet for alltid. Dukovski stiller ikke slike spørsmål i stykket – i hvert fall ikke eksplisitt, men viser den daglige volden blant noen yt-

terst rotløse personer. Tittelen på stykket er riktignok hentet fra Winston Churchills tale i 1945, hvor han betegnet Balkan som ei «kruttønne» i det befrie Europe, men Dukovskis «kruttønne» inneholder en annen type sprengstoff. Nettopp fordi stykket unndrar seg den politiske diskursen, kunne det på slutten av nittitallet med stor selvfølgelighet suge til seg ulike kontekster. Personene i stykket er produkter av oppløsningen og viser hvordan forfallet med full konsekvens forplanter seg inn i det private. Balkan-macho, forlatt ungdom og emigrasjonens elendighet er noen av temaene, men det er ikke ment som nasjonale karakteristikk av figurene. Dukovskis antropologi handler om rotløshet og fremmedgjøring, samtidig som han tar fatt i den politiske overflatens psykiske undergrunn – som i Vesten er blitt redusert til kun å omhandle typer som Milosevic og Karadzic.

Mytisk oppsetning

Dimiter Gotscheff er oppvokst i Bulgaria og satte for første gang opp stykket i Graz, for åtte år siden. Også den gang rullet grønne epler over scenen (scenografi: Anri Koulev), før Sandy Lopovic og band satte i gang med fyrig balkanmusikk. Det har sikkert vært en av de viktigste iscenesettelsene i Gotscheffs karriere, og den virker overveldende i sin klarhet og emosjonalitet. Også den gangen inneholdt forestillingen den viktige fremstillingen av Moder Balkan (Slatina Todeva), som opprørt og stum vandrer gjennom hele forestillingen. I 2000, ett år etter NATOs bombing av Beograd og Novi Sad, virket forestillingen meget foruroligende, og i Graz utløste den til dels en kontrovers. Der, på grensa til Slovenia og i umiddelbar nærhet av Balkan, var det mange som opplevde brutaliteten i disse hverdagsscenene som uutholdelig, og kunne bare motta den med avstandstagen. Sikkert også fordi den sterke skildringen av

spiralen av vold mellom gjerningsmann-offer, både bekreftet Vestens blikk og samtidig gjorde det usikkert.

Til dette kom Lopicis musikk som fyrte opp om både usikkerheten og bekreftelsen. På samme måte som hos Goran Bregovic benyttet musikken seg av folkloristiske elementer og skapte en amalgamfylling av popmusikk-sound. Til tross for flere forsøk – og med unntak av et lite gjestespill i Hamburg – nådde ikke denne forestillingen ut over det tyskspråklige random-rådet, og kunne derfor ikke utøve noen særlig virkning. Gotscheff, som hadde tatt Dukovskis stykke til hjertet, har senere forsøkt å få til gjenopptagelser gjennom koproduksjoner med forskjellige tyske teatre, uten at det har blitt noe av. *Kruttønna* fra Graz har blitt stående som Gotscheffs myteomspunnete verk; en forestilling som få hadde sett, men mange diskuterte.

Ny kontekst

Etter Gotscheffs store suksess på Deutsches Theater de siste årene, ga endelig muligheten seg til at forestillingen kunne presenteres som en koproduksjon i det internasjonale teaterprogrammet «spielzeit'europa». En sjelden form for self-re-make med ny besetning, hvilket resulterte i en tysk med flere aksepter. Foruten den geniale musikeren og scenografen, er bare den bulgarske skuespilleren Samuel Finzi og nordmannen Magne Håvard Brekke med fra den opprinnelige besetningen. Det ble stilt spørsmål ved hva dette minimalistiske stykket kunne ta opp og transportere av kontekster i dag. For etter 9/11, den globale krisen og diverse Europajubileer, er Balkan praktisk talt blitt Europas blinde flekk. Hva som skjedde der, er det i dag knapt noen som tenker på mer, og hva som kommer til å skje der, spiller knapt noen rolle i Mellom-Europas fremtidsscenarier. Stykket, som ble oversatt av Gotscheff og Finzi for produksjonen i Graz, var gått i glemmeboka, sammen med dramatikeren, selv om Dukovski har vært produktiv og skrevet flere stykker med høyst interessante tema – *Balkan er ikke død* (2001), *Den andre siden* (2004) og nylig *Den tomme byen* (2007). Da den ble vist i Berlin i fjor høst, vekket forestillingen minner om at

Tysklands raske anerkjennelse av Slovenia fikk sterke ringvirkninger for Jugoslavias fall, og at deltagelsen i NATO-bombingen praktisk talt formet den tyske utenriksagenda på ny: Slik reiste forestillingen det kanskje for store politiske spørsmålet om et tysk svik på Balkan.

Dette er noe en tilskuer selv kan reflektere over, når de grønne eplene ruller. Men Gotscheffs nye forestilling er fremfor alt et fyrverkeri (om ikke ei kruttønne) av skuespillere som han har fått med på dette prosjektet. Det er hans kjæreste favoritter som står frem og spiller ut nedverdighet og sjofelhet, og på den måten er dette et teater som statser alt på skuespillerne. I første scene opptrer Samuel Finzi som en hevner, en som har slått sin plageånd – en politisoldat som knuste ballene hans på grunn av en bagatell – til krøpling med en jernhammer. Den stygge ironien hvor

Skuespillerteater

Det er sju skuespillere med – det beste bandet på Deutsches Theater. Deriblant Margit Bendokat, én av Deutsches Theaters Grande Dame, som med spørrende ansikt fremstiller Moder Balkan ved siden av de grønne eplene. Alexander Khuon er en punker med hettejakke, som i en buss gjør et siste eksperimentet i dette ødelagte samfunnet ved å ta disse restmenneskene som gisler. Gotscheffs genialitet består nettopp i det å la stemningene i stykket veksle mellom brutal analitet og skjønn poesi. Denne «drit-deg-i-ræva»-vulgariteten blir stadig brakt i balanse med stemningsfull fortapt-het og musikkens ironiske kommentar. Psykoanalytisk er alt på det rene for disse merkede figurene: der ingenting stemmer, blir alt forståelig. Og dette er kanskje det arkimediske punktet; en arkaisk grimase fra de så sterkt forkomne balkanmennes-

Gotscheffs genialitet består nettopp i det å la stemningene i stykket veksle mellom brutal analitet og skjønn poesi

politikrøplingen, spilt av Wolfram Koch på fantastisk gemen måte, fremdeles kan forlyste seg med drikking og knull, mens hans hevner ikke får særlig mye av akkurat det. Begge står sterkt opplyste på det svarte skråplanet og spiller ut det uutholdelige i rollene sine som klovner. Finzi tar i bruk sine observasjoner av den vulgære balkan-sjåvi-typen, som etter hans mening først dukket opp på nittitallet. Det ligger i hver ordknappe replikk, levert som dolkestikk, i sportstøy-utrustningen og kroppsspråket: «Ikke rør meg, jævla idiot!» Og dette skulle være harmløst. Åtte scener senere er begge emigranter i Amerika, Koch spiller den tilsynelatende veltilpassede og Finzi den utilpassede. De ser på baseball, og ender med å hate «negere» – fordi neonlyset utenfra er forstyrrende i den billige rønna, mens Finzi drømmer om en liten restaurant der hjemme. Som sagt, det egentlige temaet, overdimensjonert og universelt, er rotløsheten. Til nå er det ikke noe stykke med denne konteksten som har fortalt om dette så inngående.

kene mot de sikkert mer vestlig og sublimerende tilskuerne. I hverdagen bærer de på samme potensial av konflikt og forakt, voldsfantasier og offerritualer. Men der er det krig og etterkrigstid, her en siviliserthet av makt og konkurranse. Gotscheffs nye arbeid ser ut til å fokusere på dette mentalt, og denne gang skarpere enn i Graz. De ellevte scenene i *Kruttønna* ønsker å fyre opp om dette – og den offentlige kritikken har (som i Graz) beskyttet seg med å avskrive stykket som folkloristisk, foreldet osv. Ei kruttønne som Gotscheff selv har lagt litt pulver i ved å si at «hans balkanstykket» vil vekke nye og gamle forargelser. Balkan er ikke død. Og bare levende på teater. Eller, i alle fall, vitalt, slik som de grønne eplene som gjentas som metafor i siste scene. En som heter Dimitrije forteller om en drøm: «Jeg våkner, badet i svette. Husker bare at jeg ville bite i eplet. Det var overmodent før jeg hadde satt det til munnen. Da skjønte jeg at dette var slutten.» Dette er den rotløse sitt Balkan.

(Oversatt fra tysk av Tone Avenstroup)

Total eclipse of the heart

Mørk, naken og velspilt
Andromake på Det Norske.

AV THERESE BJØRNEBOE

Jean Racine: **ANDROMAKE** I en versjon av Jon Fosse. Regi: Eirik Stubø. Scenografi/ kostyme: Kari Gravklev. Lys: Ellen Ruge. Lyddesign: Christopher Woxholt. Musikk: Michael Galasso. Det Norske Teatret, Scene 2

To av årets nye tyske filmer handler om barn av tyske terrorister. I den ene (*Es kommt ein Tag*) oppsøkes en kvinnelig eksteriorist av sin voksne datter, som hun valgte å adoptere bort for å skåne henne fra å vokse opp i et liv i undergrunnen. Men i begge filmer handler det, i følge en tysk kritiker, om et generasjonsoppgjør hvor de unge så å si å overta foreldrenes metoder, men bare på et privat plan, ved å opptre som en slags «privatlivs-terrorister». Kanskje fordi det politiske, av den ene eller annen grunn, ligger utenfor deres rekkevidde –?

Her skal det ikke handle om RAF-generasjonens barn, men det er noe ved den psykologiske «formelen» som får meg til å tenke tilbake på Eirik Stubøs oppsetning av *Andromake*. I Racines stykke dreier det seg om barna til trojanerkrigens helter: Pyrrhos (Trond Espen Seim) er Akhillevs sønn, Hermione (Kirsti Stubø)

er datter av Menelaos og den skjønnne Helena, Andromake (Ellen Dorrit Petersen) enke etter den trojanske kongesønnen Hektor, og Orestes (Torbjørn Eriksen) sønn av Agamemnon.

Intrigen er spunnet over en nærmest tragikomisk lest, der den enkeltes begjær konsekvent retter seg mot et uopnåelig kjærlighetsobjekt; Orestes elsker Hermione, Hermione elsker Pyrrhos, Pyrrhos elsker Andromake, som bare elsker sønnen sin, som også representerer den døde ektemannen Hektor.

«Se og bli sett»

Når Stubø i sesongprogrammet *Det Norske* betegner *Andromake* som et generasjonsstykke, og sammenlikner karakterene med vår tids «kjendisbarn», henviser han til at visse erfaringer overdeterminerer personenes reaksjonsmønstre, men løper også en viss risiko for å forenkle; selv om det jo ikke er snakk om «levende modeller» – der de nevnte tyske filmene muligens spiller på en slik «gjenkjennelseseffekt». Men om man nå forestiller seg disse barna som projesjonsobjekt, i media, for omgivelsene, og ikke minst at dette nedfeller seg i deres eget selvilde, er det en tolkning som motsvarer noe av de svake jeg'ene og fremmedgjort-

heten som preger karakterene i stykket. Det fine ved oppsetningen til Stubø er at det er en slik følelse av kontinuerlig å være observert, overflødiggjør aktualiserende referanser og forklarende ytre holdepunkter.

Noe av det fascinerende ved Racines stykke er at den inderliggjorte karaktertegningen står i et så sterkt spenningsforhold til et fravær av gud, eller en guddommelig (og moralsk) instans. Karakterene påkaller aldri de greske gudene, slik som i de greske tragediene. Dette har nok sammenheng med tiden han skrev i, og i Racines egen bakgrunn i jansenismen (se for eksempel Lucien Goldmanns *The Hidden God*), der de aktuelle omstendighetene på Det Norske Teatret er gitt ved at karakterene representerer en «krigstrøtt», eller om man vil, postpolitisk, generasjon. Det er likevel ikke nødvendig å ha lest programmet for å registrere undertonene av resignasjon, avmakt og eksistensiell tomhetsfølelse.

Kari Gravklev har redusert scenografien til et hundretalls lyskastere, som er arrangert kvadratisk, slik at de fungerer som en illudert «vegg» mellom gulvet foran og bak, og begraver bakre del i mørke. Et mørke som blir kullsort ved at publikum tidvis blendes av det skarpe

Kirsti Stubø som Hermione i *Andromake*, regi: Eirik Stubø, Det Norske Teatret 2009. Foto: Erik Berg



lyset. Skuespillerne gjør entré fra det som tilsynelatende er en slags nisjer, og beveger seg frontalt mot publikum, langs en slags «cat walk». Arrangementene og Ellen Ruges lyssetting bidrar til å legge fokus på de enkelte kroppene, isolert fra verden der «ute» – eller «inne».

Det sceniske konseptet, eller måten å tenke rom, kjenner man fra Eirik Stubø og Kari Gravklevs tidligere produksjoner. Men det er desto mer fascinerende å se hvordan uttrykket varieres i møte med ulike tekster eller univers. Likevel er det klart at Racine synes å fordre en mer stilisert innfallsvinkel enn Ibsens mer realistiske skuespill, og slik sett kan oppsetningen virke mer kongenial i forhold til stoffet. Selv om fjorårets *Rosmersholm* og de foregående Ibsen-oppsetningene var mer innovative, i den forstand at de ristet opp i den norske Ibsen-tradisjonen.

Kontraster

I klassisismens tragedier var kravet om etterlikning (mimesis) knyttet opp til et fullkommenhetsideal gitt av standtilhørigheten til personene; hvilket også speiler de strenge kravene til selviscenesettelse og etikette ved hoffet i 1600-tallets Frankrike. På Det Norske blir det

iscenesatte ved personene på en fin måte transportert over i skuespillernes cat walk-aktige entreer, enkle, men glamorøse kostymer, og utstuderte positurer. Faren ved en slik innfallsvinkel, er at den kan stile for mye mot en smashing og plakativ effekt, men her skaper likevel spill og instruksjon friksjon mot det kalde og gjennomkoreograferte. Stykket spilles i en ny versjon av Jon Fosse, hvor Racines aleksandriner er gjendiktet i frie vers. Språket flyter naturlig, samtidig som det stiliserte i originalteksten også kommer til uttrykk i kroppsspråk, replikk og blikk. Særlig Kirsti Stubø lykkes i å formidle det konfliktfylte. Hun opptrer med salong fähig eleganse, samtidig som det flakkende blikket gir inntrykk av at hun hele tiden forsøker å fiksere noe, og hun snakker med en stemme som er litt for høy. Hermione forsøker hele tiden å holde flere muligheter åpne; hun vil holde Orestes «varm», uten å klare å bestemme seg for å reise med ham, fordi hun nekter å se sin faktiske situasjon i øynene. Men denne vinglingen får hennes kjærlighet til Pyrrhos til å virke narsissistisk, patetisk og besvergende, hvilket Kirsti Stubø får frem i det som sannsynligvis må være hennes sterkeste skuespillerprestasjon hittil.

Når Stubø vekker mye medynk – til tross for det nevrotisk hånlige draget om munnen – skyldes det også samspillet med Trond Espen Seim. Pyrrhos kan sies å speile Hermione i sine kontraster mellom kald beregning og infantil mangel på følelseskontroll, men i en sentral scene får det hos ham et islett av sadisme som kaster sympatien over på henne. For en gangs skyld kommer skuespillerne i fysisk berøring med hverandre, noe Eirik Stubø ellers sjeldent lar dem gjøre (jf. også *Rosmersholm*). Her sitter de på gulvet, og Hermione lener seg mot Pyrrhos, mens han stryker henne kjærlig ned langs den ene ankelen; nesten som om de var et forelsket par på piknik. Samtidig forklarer han – like kjærlig – at det aldri har vært noen kjærlighet mellom dem; bare pliktskyldighet overfor foreldrenes ekteskapsarrangement. Effekten er nesten like «ondskapsfullt sexy» som i Mick Jaggeres «Angie», hvor de sødmefylte avskjedsor-

dene bare forverrer oppbruddet, og får jeg'et til å framstå uimotståelig – og ikke så rent lite demonisk: «*Oh, Angie, don't you weep, all your kisses still taste sweet/ I hate the sadness in your eyes, but Angie, Angie ain't it time to say good-bye?*»

Det er forestillingens utvilsomt beste scene, og viktig for å motivere Hermiones følelsessturbulens før hun drar de andre med seg inn i blodtåka.

Uforløst tittelrolle

En liknende ambivalens møter man i scenen hvor den fortvilte (Torbjørn Eriksen) kneler på gulvet og vrenger skjorta over hodet. Det kan få en til å tenke på torturbilder av fanger i Abu Ghraib-fengselet, men det er noe teatralisk ved opptrinnet som gir inntrykk av at Orestes oppsøker, kanskje finner nytelse i sin egen lidelse, samtidig som det bare er en løs finte, og scenen gir et konsentrert bilde på den overhengende atmosfæren av ubeslutsomhet, veikhet og manglende evne til å føle noe helt og sant.

Det følelsesmessige undertrykket oversettes i et musikalsk ledemotiv som er hentet fra filmen *In the mood for love*, av Michael Galasso (som også sto ansvarlig for musikken i Robert Wilsons *Peer Gynt*). Så vidt jeg husker, knyttes dette motivet spesielt til *Andromake*, og det virker i hvert falt plausibelt. Hun representerer en mer «nobel» kjærlighet, knyttet til troskap, til offervilje, ikke den selvutslettelsesdriften som skriver seg fra et svakt jeg, som med Orestes og Hermione. Til tross for tittelen, står ikke *Andromake* i sentrum for stykket, og i denne oppsetningen gjør Stubø henne nærmest bare en katalysator for de andre. Det gir Ellen Dorrit Petersen lite å spille på, og det blir ikke bedre av at hun er kostymert i trange svarte skinnbukser og en stram, skulderløs topp – og har hendene begravd i bukselommene. Hun blir en «kleshenger», ikke et menneske, slik til og med den irriterende laidbacke Seim er, i all sin ugjennomsiktighet. Det er min eneste innvending mot denne svarte juvelen av en forestilling, som for øvrig er usedvanlig velspilt. Særlig av Eriksen og Stubø, men også – i de mindre rollene – Britt Langlie som Kefeia og Stine Mari Fyrileiv som Kleone.



Ludwig Flaszen og Eugenio Barba underviser unge studenter under jubileumsfestivalen for Jerzy Grotowski.

Den andre siden av speilet

(Wroclaw): – Jeg hadde aldri trodd jeg skulle få oppleve et Grotowski-år, sier Jerzy Grotowskis gamle medarbeider, Ludwik Flaszen, i forbindelse med jubileumsfestivalen Świat miejscem prawdy («Verden som sannhetens sted»).

AV THORBJØRN OPPEDAL (TEKST) OG FRANCESCO GALLI (FOTO)

– Jerzy Grotowski er en legendarisk figur i det 20. århundrets teater, men historien til Teatr 13 Rzedów, teateret dere skapte sammen, er ikke så godt kjent. Hvordan begynte ditt samarbeid med Grotowski?

– Det hele startet i 1959. Vi møttes i Krakow. Han var regissør i et tradisjonelt institusjonsteater. Jeg var en ung mann på 24 og allerede kjent som kritiker. En dag kom direktøren for et lite, alternativt provinsteater i Opole, en mann med innflytelse, nesten som en lokal Medici, og spurte om jeg ville være regissør hos ham. Jeg var tilknyttet det den gang berømte Teatr Słowacki, et sted med tradisjoner, hvor vi virkelig kunne høre forfedrenes stemmer. Jeg sier tradisjonelt fordi det ikke fantes andre valg – tiden var preget av romantiske strømninger. Den store forfatteren Stanisław Wyspiański hadde i sin tid vært tilknyttet teatret som dramatiker og scenograf, og han bidro til å utvikle mye av sceneteknikken. Selv om han døde i 1907, kunne jeg føle nærværet hans i kulissene; jeg fikk gjenferdet hans i tale, så å si. Det var min bakgrunn. Senere tok jeg og Grotowski flere tekster fra nyromantikerne, blant annet Wyspiański, som skrev stykket *Akropolis*. For oss var dette den viktigste lenken mellom tradisjon og avantgarde. Likevel, da de tilbød meg jobben i Opole, sa jeg opp i Krakow. Ikke som en protest mot Wyspiański, men mot det stivnede «establishment». Flere av medarbeiderne ble med meg, blant dem Tadeusz Kantor.

– Og hvor kom Grotowski inn?

– Jeg svarte på forespørselen fra Opole: «Tilbudet er interessant, men jeg er ingen regissør. Jeg skal finne noen som kan det.» Jeg tenkte i tre dager. Jeg hadde sett Grotowskis oppsetning av Ionescos *Stolene* – en veldig dystre affære, salen var til slutt like full av tomme stoler som scenen. Dermed tenkte jeg at det kunne være interessant å bruke ham. Jeg sa til ham: Du blir teaterleder og regissør, jeg er din nærmeste medarbeider. Han fikk frie hender og jeg tok på meg rollen som grå eminense. Slik begynte et samarbeid som varte i over 25 år. Det var en svært fascinerende tid – grekerne kaller det *kairos*, de spesielle øyeblikkene hvor helt uvanlige ting skjer. Og det var veldig på siden

av det etablerte. Jeg hadde aldri trodd jeg skulle få oppleve at UNESCO utnevnte et Grotowski-år.

– Hva var ideene bak prosjektet deres?

– Vi ville gå helt ned til det grunnleggende. Se hva som var teaterets basale forutsetninger. Skuespilleren. Tilskueren. Stemmen. Ingen scenografi, ingen kostymer. Kort og godt: fattig teater.

– En berømt formulering. Var det du eller Grotowski som kom opp med den definisjonen?

– Formuleringen var min, men jeg vil understreke at vi samarbeidet hele tiden. Kunst er og blir en slags magnetisme – og Grotowski hadde mer av det enn meg. Vi påvirket hverandre ustanselig og gjensidig,

Derfor kunne vi også snakke om alt – jeg ble hans teatral sparringspartner. Du kan si at jeg sørget for at Grotowski var tro mot seg selv. Som en slags psykoanalyse. Jeg forholdt meg til ham ikke bare som en som iscenesatte stykker, men som en forsker som analyserer sitt eget arbeid, sitt eget kall. Vi kalte det en *via negativa*, en måte å komme fram til noe sant ved å renske vekk alt som er usant. Som kritiker skrev jeg aldri for publikum, men for kunstnere. Det var alltid et forsøk på å avdekke en gjemt sannhet.

– Hva gikk denne sannheten ut på, i dine øyne?

– Det som var igjen. Det var alltid skuespilleren i seg selv. Hvis du er ute et-

«Grekerne kaller det *kairos*, de spesielle øyeblikkene hvor helt uvanlige ting skjer»

FLASZEN OM SINE 25 ÅR MED GROTOWSKI

som en kontinuerlig brainstorming, vi gikk aldri direkte på problemene, men sirklet dem inn, forsøkte å trenge gjennom, komme inn til den andre siden av speilet. Slik viste han seg som en stor teaterkunstner. Vi startet i 1959, og allerede i 1962 hadde vi *Akropolis*, som er blitt en moderne klassiker. På den annen side, hadde jeg valgt en annen frase, ville det kanskje ikke gått over i historien. Hvem vet?

Djevelens advokat

– I festivalprogrammet blir du omtalt som Grotowskis «djevelens advokat». Hvordan fungerte samarbeidet deres i praksis? Hadde dere mange uoverensstemmelser?

– Min jobb var litt på sidelinjen. Han fortalte meg hva vi skulle gjøre, jeg gikk på de første øvelsene og holdt meg deretter borte til siste fase av prøvetiden. Slik kunne jeg se forestillingen med friske øyne, som et verk jeg kunne gi form og mening til. Etter øvelsene gikk jeg og Grotowski gjennom gatene og diskuterte forestillingen, og vi endte alltid opp i den samme kafeen ved jernbanestasjonen. Vi snakket og snakket. Han kalte meg djevelens advokat, fordi min jobb var å finne feil og svakheter.

ter Grotowskis varemerke, hans signatur, vil jeg si: fokuset på kropp og stemme. Kroppen er en beholder, et glass som fylles opp av stemmen. Gjennom disiplinerte øvelser ble det fysiske språket fastlagt som et partitur, for å lære å kjenne det vi ikke visste fantes i oss. Ord var naturligvis også viktig, men som energi, som rytme og melodi, heller enn semantisk mening.

– Ja, dere lot replikkene komme til sent i arbeidet?

– Noen ganger, men ikke nødvendigvis. Du må huske at dette var potensielt endeløse og fragmenterte verk. Grotowski utarbeidet et scenario, og så forlot han det. Det som ble igjen var skjelettet, en veldig enkel historie. Og med dette verbale «manuset» som utgangspunkt oppdaget han overraskende ting i improvisasjonsarbeidet med skuespillerne. Han fulgte det som måtte oppstå i prosessen, og det endelige verket ville bli veldig forskjellig fra utgangspunktet. Det endelige scenarioet ble skapt til slutt. Teksten sirkulerte mellom oss uten at den ble fastlagt. Men den var viktig – vi var veldig inspirert av T. S. Eliot, Simone Weil, Dostojevskij og Shakespeare.

Gjennom sveitserosten

– Da dere skapte Teaterlaboratoriet, jobbet dere under vanskelige forhold, med et diktatorisk regime. Tror du det ville ha blitt annerledes uten disse forutsetningene?

– Det var ganske riktig en tid hvor ikke mye var morsomt. Men regimet i Polen på 50-tallet hadde store hull, det var en sveitserost. Intelligente mus kunne finne disse hullene, og Grotowski var en mester i å bevege seg gjennom dem. De prøvde å legge oss ned flere ganger, og vi levde på et minimum. Så det fattige teateret var ikke bare en talemåte. Vi var en liten gruppe som spilte på liten plass – 75 kvadratmeter – med lite penger og ressurser. Alle måtte gjøre alt, til og med rengjøringen. Men vi snudde det til vår fordel. *Small is beautiful.*

– Hva mener du personlig er den viktigste arven etter Grotowski i dag?

– Alle spør om det. Jeg vet ikke hva jeg skal svare. Grotowski selv mente at «the total act» var viktigst, men dette tror jeg er noe du ikke kan imitere. Det er ikke noen vits i å forsøke. Det som er viktig, er å følge eksempelet. Ved å våge å gå helt til grensen, begynne i det små og utarbeide det presist, finne det punktet hvor teknikk og metafysikk er ett. Hver eneste kunstner må finne det punktet på nytt. Det er vanlig at store menn falmer med tiden, at de blir redusert til pensum på universitetene. Men store forestillinger kommer ikke fra tekster. De kommer fra scenen. Da vi var unge var teateret store, fastlagte institusjoner. Nå er spillestedet et utgangspunkt for å bygge forestillingen fra bunnen. Å starte uten et *a priori*, det er Grotowskis eksempel for oss.

– Er det hans mest konkrete bidrag til dagens teater?

– Det fins konkrete regler og strukturer for arbeidet. I våre dager, når teateret er blitt studieobjekt på universitetet, er det mange som blir «grotologer». Jeg vet ikke om alle er klar over hvilket enormt felt de da må beherske. Det krever kjennskap til antropologi, stemmebruk, teatrets rytme og ikke minst det spirituelle. Det fins så mange Grotowski'er. Han hadde en spesiell evne til å vekke forestillingskraften og energien i mennesker. Alle har derfor sin egen Grotowski.

Eugenio Barba (t. v.) har antagelig æren av å ha introdusert Grotowski (t.h.) i Vesten, da han i 1965 redigerte og ga ut *Towards a Poor Theatre*.



Den første sten

(Holstebro): Hvem var Grotowski? En teater-profet? En sten man faldt over, en sten i skoen eller sverdet i stenen? Erik Exe Christoffersen rapporterer fra Odin teatrets Grotowski-konferanse.

AV ERIK EXE CHRISTOFFERSEN

TO GANGE ER jeg blevet snydt af Jerzy Grotowski: Første gang var i 1967. I begyndelsen af gymnasietiden blev der oprettet et ekstra dramahold med en ung gæstelærer. Jeg meldte mig, ikke fordi jeg havde nogen særlig teatererfaring, faktisk havde jeg aldrig været i teateret, men måske ville det være en måde at få nye venner på? Vi sad i klasseværelset og læreren kom ind, han gik til tavlen og skrev med kridt: «Grotowski». Han forklarede ikke noget, så jeg gik ud fra, at det var hans navn. Vi skulle lave en øvelse. En efter en gik vi udenfor døren, kom ind og skreg foran en tom stol. Skrig på skrig. Og stadig ingen særlige kommentarer. Næste time blev aflyst, og vi så faktisk ikke Grotowski igen. Nogle år senere fandt jeg ud af, at manden slet ikke var Grotowski. Det var Palle Jul Jørgensen fra Institut for Dramaturgi og senere chef på Aarhus Teater.

Anden gang var på Odin Teatret i 1982. Jeg skulle se forestillingen *Brechts Aske* og kom tidligt til teateret. Jeg ventede alene i foyeren og lidt senere kom en mand ind. Jeg tænkte han var gået galt. Han lignede en fattig vagabond eller tigger, barfodet med et tæppe rundt om sig. Jeg overvejede om jeg skulle gøre noget. Men der skete ikke noget, og efter et stykke tid kom Eugenio Barba hastigt gående mod den fremmede og omfavnede ham. Så slog det mig: selvfølgelig det var Grotowski. Jeg havde haft *min* chance for at tale med ham, som med sit navn havde forandret mit forhold til teateret. Jeg fik ikke mulighed for at se Grotowskis forestillinger.

Når jeg begynder med denne personlige anekdote, er det fordi Odin Teatrets konference «The first Stone» (21. til 22. feb. 2009) var personligt og biografisk

orienteret. Anledningen er UNESCOs Jerzy Grotowski-år (1933-99) som en markering af 50 året for Grotowskis og Ludwik Flaszens overtagelse af *Teatret med 13 rækker* i Opole (senere Teaterlaboratoriet) og 25-året for dets lukning samt 10-året for Grotowskis død. Teaterlaboratoriet udviklede ideen om et «fattigt teater» og slog internationalt igennem med forestillinger som *The Constant Prince* (1965) med blandt andre skuespilleren Ryszard Cieslak og *Apocalypsis cum Figuris* (1968/69), som blev spillet næsten 10 år og var teatrets sidste forestilling. I 70erne begyndte Teaterlaboratoriet med såkaldt parateater, hvor der var tale om interaktion mellem deltagerne og opløsning af adskillelsen mellem tilskuer og skuespiller. Med «Theatre of Sources» undersøgte man forskellige ritualtraditioner, og med «Art as Vehicle», som var Grotowskis sidste langvarige projekt sammen med Thomas Richards fra 1986-99, var der tale om en undersøgelse af performerens handlinger gennem sang og rituelle fremførelser, som skaber grundlaget for en vertikal forbindelse mellem det som er «under fødderne» og det som er «over hovedet».

KONFERENCEN VAR ET led i Odin Teatrets tema-måneder om *Teater som Interferens*. På mange måder er det et projekt som rækker tilbage til parateatret, idet man nemlig med dette tema undersøger teatrets mulighed for at skabe relationer til tilskuerne, der ligger ud over teaterforestillingens kunstneriske form. Med interferensen som en gensidig indvirkning

veret ved bordene. Og for enden af salen sad Grotowski: med sorte briller, en brun poncho, det krøllede hår og det grinende kranium. Efter Eugenio Barbas introduktion forlod skikkelsen rummet i mørket til lyde af dansende fødder og Bob Dylan og efterlod den tomme stol.

Odin Teatrets skuespillere fortalte hver især om deres individuelle møder med Grotowski, og hvordan det havde påvirket dem og ikke mindst, hvordan de måtte kæmpe for at undslippe denne påvirkning. Niels Vandrefalk demonstrerede øvelser, som han havde lært på seminarer med Grotowski i 60erne. Den svenske filminstruktør Marianne Arhne, som var meget nær ven med Grotowski siden 1968, havde fået fire forskellige forklaringer på, hvorfor hun aldrig blev gift med Grotowski. Litteraturprofessor Thomas Bredsdorff fortalte om Grotowskis udforskning af tilskuerens position i teatret. Roberto Bacci, teaterleder i Pontedera, fortalte om Grotowskis sidste projekt i Italien. Leszek Kolankiewicz, nærmedarbejder af Grotowski i perioden med parateatret og Theatre of Sources, og fortsat aktiv i The Grotowski Institute i Wrocław, Polen, fortalte om arbejdet med Grotowskis tekster. Chr. Ludvigsen, tidligere lektor ved Institut for Dramaturgi, og den italienske teaterprofessor Nicola Savarese berettede hver især om deres møder med Grotowski, som efterlod dem med undren:

Hvem var Grotowski? En teater-profet? En sten man faldt over, en sten i skoen eller sværdet i stenen? Hvad var hans me-

og performer. Laboratoriet var rammen om udforskning, eksperimenter og udvikling. Han var præget af modernitetens fravær af fælles tro, værdier, sandheder og ikke mindst et fælles sprog. Vesten var i 60erne i opbrud i forhold til alle sandheder, men samtidig var Grotowski vokset op i Polen i et kommunistisk regime, og han søgte efter en personlig frihed og autenticitet. Efter gennembruddet i vesten, som kom fra midten af 60erne, blev Grotowski transformeret til et ikon for det nye teater. På en måde var han ligesom Bob Dylan en *nobody*, der pludselig vågnede op på den anden side af muren og som i en alder af 33 år «udnævnes» til teatrets nye profet. Som Dylan benægtede han skiftevis rollen ved at nægte at svare, opføre sig mystisk, vende om på normale dagsrytmer. Han forlod Polen og sin teatergruppe i løbet af 70erne, bange for at ende i et kommunistisk fængsel som teateroprører.

GROTOWSKIS REVOLUTION I teatret var et veritabelt chok og en ny måde at tænke teatret på som en relation mellem skuespilleren og tilskueren, og det lagde grunden for senere centrale teaterbegreber som Erika Fischer-Lichtes *performative æstetik*, hvor både tilskueren og skuespilleren er deltagende, eller H.T. Lehmanns begreb om *det post-dramatiske teater*, hvor der skabes en spaltning eller polemik mellem tekst og det sceniske. Teatret var ikke en enhedsskabende, redundant, illusionskunst, men real handling i form af *skuespillerens partitur* og i forhold til tilskueren, som sensorisk og mentalt bliver vidne til skuespillerens selvafløsning *her og nu*. Det fjerner ikke teatret fra teksten som sådan, men det løsriver skuespillerens arbejde fra at være reduceret til karakter og plot-fremstilling. Grotowski tog udgangspunkt i skuespillerens psyko-fysiske sceniske liv. Det peger både tilbage til Stanislavskijs fysiske handlingers metode, Artauds grusomhedens teater og vel også Brechts lærestykketeater og de russiske avantgardisters teaterrevolution. Grotowski forbinder derved på mange måder en række vestlige traditioner fra Stanislavskijs «skuespillerens arbejde med sig selv» til asiatiske teatertraditioner, hvis udgangspunkt er performe-

Barba synes at pege på nødvendigheden af opgøret med profeterne, falske som ægte

undersøger man teatrets *knowhow* og evne til at skabe «forstyrrelser» i forskellige kulturelle miljøer. Konferencen var i sig selv en slags interferens, hvor teatrale og ikke-teatrale diskurser blev udvekslet i en *ban- ket*, en hybrid mellem en teaterforestilling og en konference med fanfarer, personlige beretninger, demonstrationer af øvelser, sange og forestillingsfragmenter. Salen var udsmykket med tæpper på gulvet og i loftet. I løbet af konferencen blev der ser-

tode, og hvem modtager denne? Metoden var negationens vej: væk med alt det unødvendige så essensen er tilbage. Men hvad er essensen?

Grotowski var mange forskellige personer. Og der var forskellige perioder med særlige regler. Først og fremmest var teatret for ham en undersøgelse af skuespillerens faglighed. Teatret var ikke kun repræsentation af tekst, men også skuespillerens autonome træning og mødet mellem tilskuer

rens psyko-fysiske handlinger, og dermed bliver Grotowski også grundlaget for det post-dramatiske teaters arbejde med performer, rummet og den performative ritualagtige handling.

SELVET SOM HAN søgte i teatret var et fagligt spørgsmål, som rettede sig mod tilskueren og skuespilleren og teatrets karakter af interaktion, men også mod det personlige: hvem var Grotowski? Han skiftede både faglig og personlig stil, som billederne fra tiden vidner om. Konferencens Andy Warhol-inspirerede plakat peger måske på Grotowski som en foranderlig maske. Grotowski var ifølge Eugenio Barba draget af rollen, som med Barbas ord forfulgte ham som et spøgelse. Måske blev han et offer for sin egen berømmelse, som han kom til at tage for alvorligt, afskåret fra sit teater, skuespillerne og personlig rodløs på jagt efter identitet. På samme måde som Artaud, Genet eller Brecht var det. Fagligt bevægede Grotowski sig ud af teatret og kunsten og blev en stor inspiration for antropologien og performance studierne. Men spørgsmålet var, om ikke han så netop også selv mistede en meningsfuld ramme at arbejde i. Det er i hvert fald Barbas synspunkt og den mest iøjnefaldende forskel mellem Grotowski og Barba, som er knyttet til Odin Teatrets gruppe af skuespillere, som har samarbejdet lige siden begyndelsen.

BARBA VAR FORMODENTLIG årsagen til Grotowskis gennembrud selvom Barba kalder sig elev. Det var ham som introducerede Grotowski til vesten gennem artikler, og som udgav *Towards the poor Theatre* på Odin Teatrets forlag, som nær havde ruineret teatret, indtil bogen pludselig slog igennem over hele verden. Han arrangerede gæstespil af *The Constant Prince* (1965), seminarer i Holstebro og en luftbro fra København til Karup så folk kunne komme og se *Apocalypsis cum figuris* (1968/69) og overnatte på teatret. Grotowski tilbragte perioder på Odin Teatret i starten af 80'erne, og Grotowski deltog i ISTA (International School of Theatre Anthropology) blandt andet i København 1996. Der var nær kontakt

men også en distance og en markant forskel, som måske bundet i Barbas evne til både konsekvens og pragmatik i forhold til teatret som nødvendig ramme for gruppen.

BARBA SYNES AT pege på nødvendigheden af opgøret med profeterne, falske som ægte. Og giver sværdet som kan genne-bore stenen videre til de kommende generationer: Sofia Monsalve er Odin Teatrets yngste medlem. Hun er 20 år og fra Colombia.

SOM OPTAKT TIL seminaret spillede Odin Teatret deres forestilling *I hvalens skelet*. Det er en forestilling, som både er signifikant for Odin Teatret og dets dramaturgiske teknik, og som i sin scenografi og tematik minder om Grotowski. Tilskuerne sidder ved to lange borde med hvid dug og med brød og vin foran sig. Det begynder med at der skænkes op af vinen, som var vi til en slags nadver. Forestillingens dramaturgi blander to tidligere Odin forestillinger. Partiturerne og nogle af sangene stammer fra *Kaosmos* (1992) og mange af teksterne er fra *Oxyrhincus evangeliet* (1985). Denne forestilling var et opgør med profeterne og vores trang til at opfinde og udråbe profeter, hvad enten de er sande eller falske profeter. *Kaosmos* er en forestilling om overgangsritualer i det 20. århundrede og sammenvæver forskellige fortællinger så som H.C. Andersen: *Fortællingen om en moder* og Kafka: *Foran loven*. Her er der altså skabt en slags hybrid, som er ribbet for alt det unødvendige: rekvisitter og kostumer. Tilbage er skelettet, og skuespillerne er som Jonas, der nægtede at være profet. I forestillingen er der en skuespiller (Tage Larsen), som er udenfor fællesskabet, og som de andre ikke ser. Manden har et bræt, som han benytter i en række forskellige fysiske handlinger til at frisere sig med, at pudse sko, at spejle sig og til at balancere på, til at hamre programmet på brættet med fire store søm. *De fysiske handlinger* var skuespilleren Tage Larsens stikord til hans fortælling om mødet med Grotowski.

Konferencen sluttede med en installation: *De 13 rækker Teater* blev levende-gjort i det sorte rum af lys, som blev efterfulgt af afbrændingen af skiltet. Derefter musik, afsked og dans.

Idealist

Regissør Runar Hodne nyleser Jerzy Grotowskis *Towards a Poor Theatre*.

AV RUNAR HODNE

Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook, m.fl.: **TOWARDS A POOR THEATRE** Odin Teatret, 1968

Ved å lese *Towards a Poor Theatre*, om og delvis av, Jerzy Grotowski, får man en større forståelse av hva forsakelse og risiko i teatret virkelig er. Og ikke minst hvordan forsakelse forstørres til en estetisk metodikk. Ettertiden er dømt til å forstå Jerzy Grotowskis prosjekt delvis på bakgrunn av *Towards a Poor Theatre*. Boken er utgitt i 1968 på Odin Teatrets eget forlag, og består av beskrivelser av forestillinger, skildringer fra prosesser og diverse teoretiske og instruktive tekster. Det store spørsmålet er om denne boken gir en god plattform for en slik forståelse?

Jerzy Grotowski er opphavsmannen til begrepene *Det Fattige Teater* og *Teaterlaboratoriet*. Han var en polsk teaterregissør som vendte seg til det rituelle teatret for å skape et rengjort teateruttrykk. Han ville viske ut skillet mellom publikum og aktører. Fokuset skulle være på opplevelsen, ikke fremstillingen. Jubileet i år er en marke-

og opprører

ring av at det er 50 år siden han flyttet til Opole i Polen og overtok som regissør for teatret Teatr 13 Rzedow, og at det er 10 år siden han døde. Han fikk sitt internasjonale gjennombrudd med forestillingen *Akropolis* av Stanislaw Wyspianski.

Fattig teater

Fattig Teater er en motreaksjon mot en verden der vi bombarderes av medierte bilder og inntrykk. Grotowski vil vekk fra illustrasjonsteatret bygd på teaterteknikk og annen løgn. Han vil gjenfinne et teater uten forurensing, der mytene (teatrets grunnstoff) kan eksistere på sine egne premisser. For å oppnå dette krever han alt av sine skuespillere og seg selv. Grotowski erkjenner at han trenger «a few madmen who have nothing to loose and are not afraid of hard work». Skuespilleren burde rekrutteres ved fjortenårsalderen, for så å trenes fysisk og åndelig i opptil ti år for å bli den perfekte Grotowski-skuespiller. Tilsvarende krav stilles også til regissøren, som må være beredt til å ofre alt for prosessen. Etisk skitt som lengsel etter et ordinært liv er ødeleggende.

Begreper som *sjokk*, *konfrontasjon* og *transe* gjentas flere ganger i boken. Grotowski sammenligner seg med Wagner og begrepet Totalkunst. Han er på jakt etter øyeblikket der skuespilleren hengir seg totalt til regissøren, som i kjærlighetsakten, for at deres felles vekst skal bli frigjort i en dobbel fødsel. Han leter etter allmenngyldige lover for at hans metode skal bli vitenskapliggjort. I mine øyne er ikke Grotowski en ydmyk og folkesky asket, slik man av og til kan få inntrykk av, men en ambisiøs og romantisk idealist. Det er en radikal strategi for å bryte ned avhengigheten til borgerskapet og realisere teater på teatrets egne premisser.

The Wooster Group lagde i 2004 fore-

stillingen *Poor Theater*, et antropologisk forsøk på å rekonstruere forestillingen *Akropolis*. Jeg så den på gjestespill i Berlin i 2005. Dette var først og fremst en intelligent problematisering av resepsjonshistorien til Grotowski, fordi forestillingen i seg selv diskuterte Grotowskis innflytelse på ettertiden. På slutten av forestillingen forsvant hele Wooster Group ned i et hull, som en rekonstruksjon av sluttscenen i den opprinnelige *Akropolis*. Publikum applauderte den originale forestillingen, mens gruppen kom opp av hullet og forlot scenen etter at applausen hadde lagt seg. En meget presis kommentar til meningstomheten som oppstår i kjølvannet av en radikal teaterteoretiker som Grotowski.

Forskning og metode

Grotowski hadde et grunnleggende ønske om å forske, altså å vitenskapliggjøre det kunstneriske arbeidet. Han grunnla en metode ut ifra et ønske om å allmenngjøre sine teorier. Men enhver metodikk er utsatt for stor fare i det opphavsmannen dør. Dette problemet er han bevisst. Den eneste som i Grotowskis øyne kvalifiserer til å matche ham selv i metodiske totaliteter er Stanislavskij. I tilfellet Stanislavskij mener han likefullt at ettertiden har oversett Stanislavskijs oppfordring til kritisk videreutvikling av hans metode. Brecht fremstår i Grotowskis øyne som en sentral figur, først og fremst som skaper av en regi og fortolkningsmetode. Når det gjelder Grotowskis forhold til Artaud, er det mere komplisert. Fordi Artaud står ham nærmere i resultat kan det virke som Grotowski ønsker å markere stor avstand. Han underslår ikke Artauds individuelle kapasitet, og heller ikke hans bidrag til teaterhistorien. Men han oppfatter hans litterære skrifter som usammenhengende forsøk på å konstruere en metodikk.



Jerzy Grotowski

I *Towards a New Theatre* er det spesielt interessant hvordan auraen og myten om Grotowski trer til side for en inspirerende og tydelig vitalisme. Grotowski lærer oss at det ikke er teatrets formål å skape tredimensjonale, litterære analyser, men å risikere noe i forsøket på å oppfinne det teatrale rommet i en tekst. Etter absurdismen går ikke lenger virkeligheten opp i en modernistisk analysetradisjon. Derfor definerer Grotowski meningstomheten som et viktig spillerom for teater produksjon.

Boken er gjennomlyst av et ønske om å formidle Grotowskis intensjoner, forsvare hans metodikk og skildre hans kunstneriske bidrag. Den gir detaljerte beskrivelser av klassiske øvelser i kroppsbeherskelse og meditasjon. (For Grotowski var identifikasjon en sikker vei til klisje og stereotypi.) Boken er ikke et grunnleggende pedagogisk verktøy (som man av og til kan få inntrykk av at Grotowski drømmer om), men en sammensatt beskrivelse av en visjonær og radikal holdning til teaterkunsten. Metoden til Grotowski gjør seg heldigvis uegnet som pedagogisk plattform, og slik kan den fungere som tidløs inspirasjonskilde for oss som arbeider i teatret. Det er ikke Grotowskis metode, men hans innflytelse i sin samtid, og hans teorier, som endret teaterhistorien og som skapte grunnlaget for vår tids fortolkningsmangfoldige og postdramatiske teater.

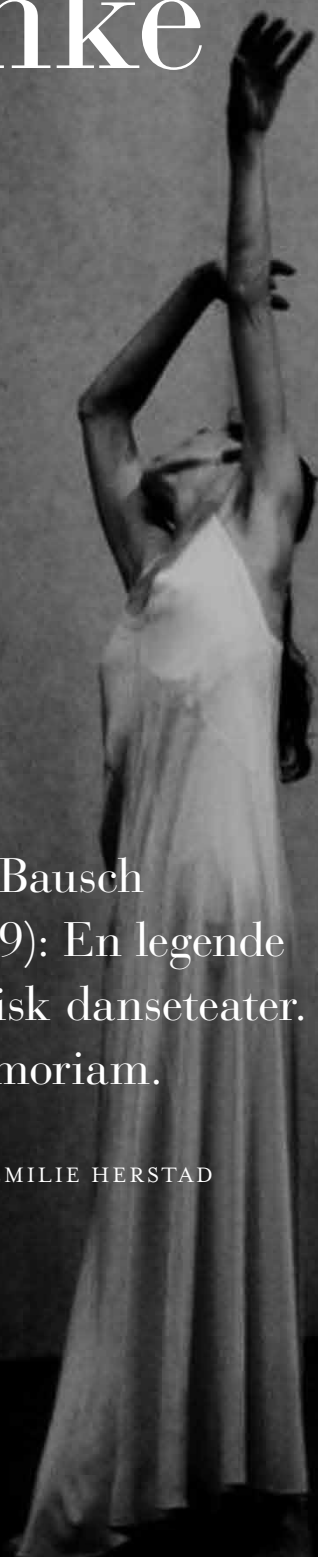
Noe er for alltid forandret etter at man har lest Grotowski.

PINA BAUSCH (1940 – 2009)

Et sted mellom bevegelse og tanke

Pina Bausch
(1940 – 2009): En legende
innen europeisk danseteater.
In memoriam.

AV MONICA EMILIE HERSTAD



Med den internasjonalt anerkjente danseren og koreografen Pina Bausch' bortgang, er en æra innen danseteatret avsluttet.

Bausch ble betraktet som en av de viktigste innovatørene innen det 20. århundres danseteater, født i Tyskland, i begynnelsen av andre verdenskrig, i 1940.

Pina Bausch koreograferte og iscenesatte gjennomsnittlig ett helaftens verk pr. år. Oppsetninger med et pasjonert uttrykk, ofte med brutalitet som tema, som i hennes koreografi *Vårøffret* (1973), hvor årstidenes skiftninger skjer gjennom voldsomme sceneskift, av is og jord, og en utøver metaforisk sett danses til døde; danserne gir tilsynelatende alt. *Vårøffret* var ett av de siste verkene som fulgte en koherent narrativ, senere skapte hun mer abstrakte collager av ulike bestanddeler.

Hennes skolering besto i utgangspunktet av kunnskap om *Ausdruckstanz*, uttrykksdans, hun studerte den tyske ekspresjonistiske moderne danselære hos Kurt Joos, for deretter å studere på Juilliard School i NY, hvor hun ble undervist av blant andre Jose Limon. Hun virket som danser for en rekke anerkjente koreografer i New York, som Antony Tudor og Paul Taylor, og danset i oppsetninger på Metropolitan Opera.

Tidlig i sitt liv ble hun gitt mulighet til å tilegne seg kunnskap om den ekspresjonistiske uttrykksdansen, butoh-dansens europeiske forløper, ved Folkwang Akademie i Essen, hvor hun startet som 15-åring.

Tilbake i Tyskland startet hun opp som solist i Jooss' Folkwang Ballett, hvor hun assisterte i koreografi. Hun overtok som kunstnerisk leder i 1969 etter ham, og etter å ha koreografert sitt første, egne verk i 1968. Innen 1973 var hun blitt sjefskoreograf og kunstnerisk leder ved Wuppertal Opera Ballet, et dansekompani som under hennes ledelse skulle utvikle seg til det verdensberømte Wuppertal Tanztheater Pina Bausch, i industribyen med sine 360 000 innbyggere, i Nordrhein-Westfalen.

Café Müller

Med stykker som blant annet *Café Müller* (1978), brøt hun med den klassiske bal-

letts konvensjoner, noe som forårsaket kritikk lokalt: Publikum forlot salen, og hun mottok anonyme telefontrusler, men samtidig innbrakte forestillingen henne ros og anerkjennelse fra et stadig økende internasjonalt publikum, og ble til en av tysk kultureksports merkevarer.

Café Müller er et sterkt selvbiografisk verk, inspirert av Bausch' egen oppvekst, hvor hun beskriver sine foreldres kafé. I stykket memorerer det hvordan hun som



Pina Bausch mottar Goethe-prisen 2008 i Frankfurt-am Main.

«Jeg interesserer meg ikke så mye for hvordan mennesker beveger seg, som for hva de beveges av.»

PINA BAUSCH

barn oppfatter bruddstykker av de voksnes verden: kvinner og menn danser tett, et trekantdrama oppstår hvor en kvinne slynges relativt brutalt ned og opp fra gulvet, deretter inn mot veggen, et gjentakende mønster, tilsynelatende uten opphør.

Med dette verket spesielt har Pina Bausch vært en tydelig inspirasjonskilde for den nydelige kortfilmen *La Chambre* av gruppen L'Esquisse, som består av Joëlle Bouvier/Regis Obadia, i Paris, 1988.

Samtidig som Pina Bausch helt klart også selv henter inspirasjon fra andre kunstnere. Den omtalte scenen i *Café Müller* er åpenbart inspirert av filmen *Novecento* (eller *1900*) av Bernardo Bertolucci, hvor bruk av vold anvendes som et fysisk, teatralisk virkemiddel for å fremprovosere en uuttalt atmosfære. Filmen *Novecento*, fra 1976, er ideologisk inspirert av den marxistiske teoretikeren Antonio Gramsci, som skildrer den sosiale, politiske og økonomiske utvikling i første halvdel av det 20. århundre, og slik formidler Bausch også sitt eget politiske budskap. Subtelt, men med klare referanser, kunstnerisk og politisk, gjennom å referere til andres politiske kunstverk.

Inspirasjon fra andre hentet hun også til sitt eget dansefilmverk, den 106 min. lange kinofilmen *Die klage der Kaiserin*, fra 1989, hvor hun ganske opplagt, men uten at det krediteres, nærmest adapterer hele scener, landskap, kamera-anvendelse og skikkelser fra Pasolinis film *Teorema* fra 1968. Det er oppsiktsvekkende. Samtidig som hennes film er en selvstendig suksess, som også kan sees på som en feministisk orientert kommentar til Pasolini, og som en lek med symboler.

Det er spennende å være vitne til hvordan de tyske koreografene, før som nå, nærmest ubekymret plukker fra de italienske filmskaperens klassikerbed. For ikke lenge siden var det Maria Callas' tolkning av Medea i Pasolinis film ved samme navn som fikk æren av åpne Medeamorfosen-festivalen til Pina Bausch' – etter manges syn – mest opplagte etterfølger i den tyske danse-spitzend; Sasha Waltz, og hennes egen *Medea*-opera ved statsoperaen Unter Den Linden i 2007.

Fornyere

Typiske kontroversielle trekk ved Bausch' tidlige verk, som den gang vekket oppsikt, var at hun lot dansere bevege seg nært publikum, gjerne på gulv dekket av løv eller jord. Uttrykksformen var ikke plassert i en bestemt bevegelseslære som kunne videreføres som ny skole, i motsetning til en forgjenger innen den tyske ekspresjonismetradisjonen, koreografen Mary Wigman. Bausch' metode var basert på improvisasjon rundt et tema, ispedd dan-

serens personlige innfallsvinkel; en vanlig tilnærmingssmåte innen koreografi. Ved at hun senere anvendte mime, tekst, tegnspråk og film, i en dramaturgisk vellykket alkymi i verkene, gav det henne status som en fornyer av teater og dans, i det som kalles danseteater. Styrken og det nye ved Bausch var følgelig at hun innførte en kollektiv samarbeidsform: Med dramaturg – ikke hvemsomhelst, men med den svært intelligente og lydhøre Raimund Hoghe – og et sett designere, innen scenografi, film, kostyme, musikk, og hvor Bausch' opprinnelige idé sammen med det totale audiovisuelle bildet, var av like stor betydning som bevegelsen. Slik bidro hun til sin tids samtidsverk, til tider med en politisk undertone:

– *Mich interessiert nicht so sehr, wie sich Menschen bewegen, als was sie bewegt.*

– Jeg interesserer meg ikke så mye i hvordan mennesker beveger seg, som i hva de bevegtes av.

SCHULZE-REUBER: *DAS TANZTHEATER*

PINA BAUSCH, 2005.

Mindre kompromissløs?

I fortsettelsen av sin karriere beskriver hun ofte «glattere» universelle tema, som forhold mellom mann og kvinne, og vansker og forsoning mellom dem. Deler av den senere kritikken mot hennes verk, har gått ut på at hun etter hvert ble mer generell og kommersiell i forhold til valg av innhold og tema. Det ble påpekt at hun utviklet seg i retning av å være mindre kompromissløs, og at hun sjeldnere tok kunstneriske risiko. Hennes senere verk fikk mot slutten ganske like titler, som *Sweet Mambo* (2008) og *Bamboo Blues* (2007).

Etter hennes verk *Sieben Todsünden* (1976), som er basert på Kurt Weill og Bertolt Brechts opera, endret hun sin spillestil ved å utforske et eget sjikt mellom dans og teater, inspirert av blant andre Antonin Artauds teatersyn. Et annet skifte skjedde under og etter hennes samarbeid med nettopp den kjente dramaturgen og scenekunstneren Raimund Hoghe, i perioden 1980 til 1990. Fasen med ham oppfattes som sterk, kunstfaglig sett, og karakteriseres som svært interessant. Raimund Hoghe turnerer i dag med

Pina Bausch: *Nelken (Neliker / Carnations)* (1982). Foto: Wuppertal Tanz Theater



egne verk, og gjestet Oslo i 2001, med forestillingen *Throwing your body into the fight* (hvor undertegnede bidro som gjesteutøver). Han er tidligere journalist i Die Zeit, og har skrevet flere verk om Pina Bausch.

En erkjennelse av kjærlighet. Å memorere, bevege, berøre. Innta en holdning. Avkle, snu, drapere seg over en annen. Søke etter hva som er tapt, nærhet. Ikke vite hva man skal gjøre for å klage. Løpe mot veggene, hoppe på dem, bli skadet. Falle sammen for så å reise seg igjen. Gjengi hva man en gang har sett. Holde seg til visse måter, ville tilhøre. (...) Å bevege seg sammen. Føle. Danse. Ønske å såre en annen. Beskytte. Legge hindringer til side. Gi folk plass. Elske.

RAIMUND HOGHE: *PINA BAUSCH – TANZTHEATERGESCHICHTEN*, 1987.

Kulturelle impulser

Fra 1974 av jobbet og delte hun livet med scenograf og kostymedesigner Rolf Borzik, de var gift frem til han gikk bort i 1980, da hennes samarbeid med Hoghe startet. Bausch' innflytelse strekker seg langt ut over dansens verden, hennes be-

undrerer inkluderer Peter Brook, Robert Wilson og Robert Lepage, koreografene Anne Theresa de Keersmaeker, Sasha Waltz og Carolyn Carlson – som for øvrig mottok dansefestivalen i Venezias Gulløve, under Venezia-biennalen i 2006 – ett år før Bausch selv, i 2007.

Bausch utgjorde en vesentlig del av *Nouvelle Dance* generasjonen; William Forsythe, Jiri Kylian, Philippe Decouflé, som i likhet med teaterregissører som Richard Schechner, Peter Brook og andre, ble invitert til Asia på 1980- og 90-tallet. Kulturpendelen svinger frem og tilbake innenfor Øst/Vest-dikotomien; den europeiske uttrykksdansen var for eksempel forløper for japansk butoh, og den japanske andregenerasjonens butoh-æra er tilsynelatende inspirert av den europeiske *Nouvelle Dance*-bølgen, de hentet helt klart inspirasjon fra hverandre.

Nå er det den kontemporære *post-butoh* dansen som er i høysetet i Japan, tilbake til de små teaterrom, med fokus på det intime formatet, også med begrunnelse i resesjonens praktiske tilretteleggelse for dette – økonomi påvirker selvsagt kunststrømmet, mht. størrelse og billettsalg.

Hva preger det vestlige avantgarde

Pina Bausch: *Medium*. Foto: Wupperthal Tanz Theater


dansefeltet nå? I Berlin, ved In Transit 09 Festivalen på Haus der Kulturen der Welt i juni, opptrådte den nær kanoniserte japanske butoh-gruppen Sankai Juku, 29 år etter sitt første besøk til Europa, med gjennombrudd under Avignon-festivalen den gang. Nå kuratert av brasilianske André Lepecki, NYU, tidligere dramaturg for Meg Stuart. Hvor går pendelen i tysk samtidsdanskurs nå? Tilbake til røttene?

Flere av Bausch' sceniske set fremsto som inspirert av den japanske koreografen Min Tanakas scenografier. I hans solo *I .. sit* (1996) brukes mel fra himmelen og i rommet, et bilde gjenspekt eller resirkulert i Bausch' senere verk. Det samme med hans forestilling *The ancient Women* (1994), hvor han anvender en mursteinsvegg som blir ødelagt under forestillingen. De anvender ofte samme type materialer og monumentale scenografi, helt klart inspirert av hverandre, og på denne måten utvises beundring for den andres verk. Begge imponerer med signifikante, store scenebilder, typisk for deres storhetstid, frem til 2000-tallet.

Arven

Café Müller (1978) var ett av de få verkene hvor Pina Bausch danset selv, like til det siste. På spilleplanen høsten 2009 står fremdeles *Café Müller* oppført, hvem overtar hennes rolle her? Og hvordan vil dokumentasjonen overføres? Ved skriftlig tradering, Labannotasjon, video, innstudering, via dansernes oversettelse? Diskusjonen går i det internasjonale dansesamfunnet: Hvordan overføre og ivareta verk, ved fornyelse, eller konservering? Det sies at å gi ansvaret til en arvtaker kan være det mest vellykkede for å sikre en genuin ivaretagelse; men hvem vil i så fall styre godset? Hennes sønn Salomon Bausch? Hans far og hennes partner Ronald Kay? Eller dramaturgen Raimund Hoghe? Det kan også være aktuelt å starte en egen stiftelse utelukkende med det som formål å ivareta og formidle, slik både Balanchine og Cunninghams stiftelser skal gjøre.

Som skuespiller har Pina Bausch medvirket i Pedro Almodovar's Oscar-vinnende film *Talk to Her*. Hennes filmdebut var i intet mindre enn Federico Fellinis *E la nave va* (1983). Wim Wenders klargjør nå en dokumentar om hennes arbeid for realisering til høsten.

Pina Bausch rakk ikke å bli invitert til

Norge, men besøkte vårt naboland Sverige, med gjestespill under den spede begynnelsen av deres Dansens Hus, i Stockholms Kulturbry-år 1998, og med blant annet *Café Müller*.

Hun mottok nylig den tyske scenekunstforenings ærespris for 2009, i tillegg til at hun tidligere har mottatt en rekke internasjonale priser og stipend. I takketalen for Kyoto Prize i 2007, gav hun uttrykk for å ha svært mange planer igjen å utføre. I 2008, da jeg som gjest under Indian Dance Theatre Festival så hennes verk *Bamboo Blues*, var det vanskelig å forespeile seg at hennes tid snart var ute.

Slik jeg ser det, er ett av de mest betydningfulle sporene hun etterlater seg, dansefilmen *Die Klage der Kaiserin* (1989), som jeg nevnte over. Med en imponerende evne til å formidle en skjønnhet og til å gjøre det smertefulle vakkert, bidro filmen til å skape kultimagnet rundt begrepet Pina Bausch. Det sære, divaaktige, og hennes preg av alvor og intellekt, vil huskes lenge.

I minneordene i den engelske avisen The Guardian påpekes det faktum at selv de mer kritisk innstilte tilskuerne ikke lett vil glemme hennes minneverdige, surrealistiske forestillinger.

Pina Bausch endret danse-teaterlandskapet, og hennes betydningfulle innsats påvirket fremtidens koreografer, også den nordiske dansediaspora.

Hun ga sjelden intervjuer. Selv holdt hun seg ofte i bakgrunnen, kjederøkende, beskjedent. Men etter en premiere var hun ofte til stede på scenen i samvær med ensembler. Senest den 12. juni i år, under urfremføringen av sitt nye verk, *Uten tittel*.

BIBLIOGRAFI:

- Raimund Hoghe: *Pina Bausch - Tanztheater-geschichten*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, Germany, 1987
 NYTimes 2008: <http://www.nytimes.com/2008/12/13/arts/dance/13bausch.html>
 Deutsche Welle 2009: <http://www.dw-world.de/dw/article/0,4444691,00.html?mac>
 Pina Bausch i Café Müller: <http://www.youtube.com/watch?v=Jm70fMM3JAK>
 Schulze-Reuber, *Das Tanztheater Pina Bausch*, 2005
 Raimund Hoghe: <http://www.goethe.de/kue/tut/cho/cho/hl/hog/enindex.htm>



D for demokrati og drama

(MALAWI): I eks-diktaturet Malawi er teatret en ideologisk firehjulstrekk for demokratisk utvikling. Landets ledende dramatiker kjører Toyota'en lastet med førkoloniale teatertradisjoner blandet med agitprop – til dagens Theatre for Development.

AV TORUNN LIVEN

Fra Story Workshops' forestilling om HIV, hvor lokalbefolkning og skuespillere deltar sammen. Foto: Smith Likongwe



Mutu umodzi
suzenga denga
(Et hode alene
bærer ikke taket)

ORDTAK PÅ CHICHEWA

Teatret har utgjort en stor forskjell når det gjelder folks bevissthet om demokrati, helse og menneskerettigheter i Malawi, sier Smith Lilongwe, Malawis kanskje fremste dramatiker i dag. Nå fører han an som omreisende i teatrets evne til å formidle mellom gamle tradisjoner og nye samfunnsnormer, i ledelsen for teatergruppen Story Workshop. Det er bare så vidt den smale broa på tarmac-veien mot Lisungwi bærer NGO-organisasjonens brannrøde Landcruiser. Det er snart teatertid i en liten landsby sør i Malawi – også kalt «Afrikas varme hjerte» på grunn av malawiernes uforbeholdne gjestfrihet – mest kjent allikevel for Madonnas to adopsjoner og veldedighetsarbeid for noen av til sammen en mil-

lion barn som har mistet foreldrene sine i AIDS.

Omlag 90 000 publikummere deltar bare i løpet av en sesong i teaterarbeidet og forestillingene til Story Workshop, som også produserer radiohørespill, magasiner og musikk. Sammen med et førtitalls malawiske teatergrupper, er Story Workshop en vesentlig del av den instrumentelle *Theatre for Development*-bevegelsen i Malawi. Etter at landet ble selvstendig i 1964 og Kamuzu Banda-diktaturet tok slutt trede år senere, har teatret mediert noen av de viktigste politiske, sosiale og økonomiske endringene i det malawiske samfunnet, slik performative riter reflekterte over sosiopolitiske forhold i landet allerede fra 1400-tallet.

Etter at diktaturet ble avskaffet i 1994 er det bare blitt avholdt tre demokratiske presidentvalg i Malawi. Og med stor parlamentarisk uro, lot det fjerde lenge vente på seg. Men etter gjenvalget av president Bingu wa Mutharika i mai i år, tror Smith Likongwe på større demokratisk stabilitet i et land hvor gjennomsnittlig inntekt er lavere enn en dollar dagen.

– Valget skaper ro i en politisk og parlamentarisk anspent situasjon som har vart lenge. Det er et godt utgangspunkt videre.

Satire

Likongwes skuespill har ofte form av politisk satire, i stykker som *Long Live Vava* hvor eks-presidenten fortsetter maktkampen også i livet etter døden; fremtidsvisjonen *A Push for Motherland*, som ender med militært statskupp i år 2021; og *Boomerang Kratos* der opposisjonens eneste hjertesak er... opposisjonen. Han har mottatt en rekke priser for sine nærmere tredve skuespill og tekster for radio-teater, og gjestet Det Åpne Teater i 2006 med stykket *Kom frihet, kom* som en del av mønstringen The Ibsen International Shorttext Challenge.

Det støver varmt når firehjulstrekkere svinger opp foran forsamlingshuset i Lisungwi. Tillitsvalgte representanter for landsbyen kommer til for å delta i dagens workshop som handler om hva folk kan gjøre for å informere og hjelpe hverandre i spørsmål om HIV. Som nitti prosent

av totalt tolv millioner malawiern, lever folk i Lisungwi av jordbruk, nærmere bestemt granatepler, sitroner og grapefrukt. Avlingene har tatt seg opp med sjenerøse regnsesonger den siste tiden. Men man regner med at andelen HIV-smittede er langt over tyve prosent, og jordbruket er derfor like skjørt som demokratiet.

De demokratiske utfordringene er fremdeles store for det afrikanske eks-diktaturet. I *Kom frihet, kom* beskriver Smith Likongwe situasjonen for medlemmene av det malawiske parlamentet.

– De fleste har ingen frihet fra de politiske partilederne som ofte ikke tilhører samme parti som dem. I tillegg har vi som et fattig land i den tredje verden ingen frihet til å legge til rette for våre egne utviklingsplaner fordi vi må gjøre som det Internasjonale Pengefondet sier for å få deres støtte.

Nå er han i gang med et stykke om eks-president Kamuzu Banda – Malawis legendariske første president som utnevnte seg selv på livstid fra 1971 frem til han



Smith Likongwe. Foto: Torunn Liven

Smith Likongwe (f. 1967)

Ledende dramatiker i Malawi, også skuespiller og regissør. Har vunnet en rekke priser og skrevet tre titalls skuespill og tekster for radio. Han er spesialrådgiver for Nanzikambe Theatre som gjestet Ibsenfestivalen med en malawisk versjon av *Et dukkehjem* i 2006 - *Breaking the pot*, samme året Likongwes enakter *Kom frihet, kom* ble presentert ved Det Åpne Teater. Han leder programmet til NGO-organisasjonen og publikumsmagneten Story Workshop som arbeider med teater som et virkemiddel for demokrati og menneskerettigheter i Malawi, etter Theatre for Development-modellen.

ble tvunget til å godta demokratiske valg i 1994.

– Jeg vil vise både hans gode og dårlige sider. Det kommer nok til å bli kontroversielt. Men jeg opplever ingen politisk sensur i Malawi i dag, sier Likongwe – slik det var under Bandas diktatur og *The censorship control of entertainment* som redigerte skuespill eller avviste dem helt på grunnlag av seksuelle, politiske eller religiøse spørsmål.

Likongwes arbeid illustrerer hvordan det profesjonelle teatret har utviklet seg i takt med Malawi de siste tyve årene. En generasjon ledende malawiske dramatikere som James N'gombe, Innocent Banda og Steve Chimombo sprang ut av universitetets The Travelling Theatre, som satte i gang med årlige engelskspråklige dramakonkurranser (National Drama Festival) i den videregående skolen. Det var slik Likongwe ble interessert i dramatikk, og i dag er han også sentral som spesialrådgiver for ett av landets fremste profesjonelle kompanier, Nanzikambe Theatre, hvor han blant annet har vært regissør for *Den afrikanske Julius Caesar* og *Hamlet*. Nanzikambe gjestet Ibsenfestivalen i 2006 med sin versjon av Ibsens *Et dukkehjem* – *Breaking the pot*.

– Ibsen-forestillingen gjorde noe med folks holdninger til kvinner i Malawi. Det handler om å bruke teatret for å forbedre folks liv, mener Likongwe.

Deltakende rollespill

En forestilling om risikoen for HIV-smitte mellom fødende kvinner og barna deres illustrerer hvordan: Utvalgte folk fra landsbyen spiller rollene sammen med medlemmene av Story Workshop. Som alltid når det gjelder den improviserte og deltagende teatermetodologien, er det viktig å involvere sentrale skikkelser i lokalmiljøet som sosiale katalysatorer. I et symbolsk teaterspråk basert på mime og bevegelse, fremstilles faren for å føde et HIV-smittet barn hos den lokale jordmoren fremfor på sykehuset der medikamentet Nevirapine reduserer risikoen for overføring fra moren. Som i det førkoloniale malawiske teatret, foregår forestillingen utendørs på landsbyens forsamlingsplass. Slåsskampen mellom HIV-viruset og Nevirapine er personifisert i fremføringen som blir ivrig kommentert av publikum, mens representanter fra kanadisk UNICEF observerer politisk teater i praksis.

– Malawiene fleste er vant til å bli fortalt ulike budskap indirekte gjennom tradisjonell dans og ritualer. Men for publikum er det først og fremst snakk om underholdning. Dersom vi hadde gjort en tragedie i landsbyene, ville folk bare ristet på hodet, sier Smith Likongwe.

For selv om forestillingen er underholdende nok, er temaet kontroversielt. På landsbygda er tradisjonen for å føde hos landsbyens egne jordmødre ennå overtroisk sterk, trass i risikoen. Ifølge undersø-

kelser har Theatre for Development ført til store helsemessige forbedringer for folk i Malawi etter at bevegelsen sprang ut av det første kunstteatret i landet – The Travelling Theatre ved Universitetet i Malawi, med David Kerr som ledende drivkraft og professor i tre tiår. Flere ganger har han av politiske årsaker vært forvist fra landet.

– I den korte tiden siden frigjøringen i Malawi har teatret fungert som en arena for å utforske og skape nye tradisjoner i samfunnet, mener Kerr, som med bøker som *African Popular Theatre in Sub-Saharan Africa* og *Dance and Media Entertainment & Popular Theatre in South East Africa*, og gjennom praktisk teaterarbeid, har vært opptatt av teatret som sosial transformator både i Malawi, Botswana og Zambia.

The Travelling Theatre åpnet med Brechts *Den kaukasiske krittirkelen* i 1969. Men først i 1981 satte de i gang med workshop-arbeid om helse og jordbruk etter modell fra Botswana hvor Theatre for Development ble startet midt på 70-tallet. Over natten oppsto drama på lokalspråket *chichewa* og en rekke malawiske teatergrupper kom til med fremføringer i genrene sosiale, didaktiske farser om alt fra utroskap til tyveri av naboens geiter. Et førtitalls av disse samler fremdeles enorme publikumsmengder, med Kwathu Theatre Arts Group som den største magneten. En stigende nasjonalistisk bevissthet førte til at man utforsket bruken av tradisjonelle *Gule wa Mkulu*-danser, som under britene var underlagt sensur. Blandet med agitprop, er elementer inspirert både av misjonærenes og koloniadministrasjonens propaganda-teater for å lære urbefolkningen om jordbruk og sikkerhet på veien. I tradisjonen inngår også, den nylig avdøde, brasilianske Augusto Boals deltagende improvisasjoner for aktivisme fra *De undertrykte teater*, med muligheter for publikum til blant annet å bestemme avslutningen på forestillingen.

Story Workshop har delt ut premien for dagens beste innsats og pakker bilen. Basert på sterke tradisjoner, utforsker det malawiske teatret nye veier for en kulturell, politisk og språklig identitet.

– Poenget er å holde frem et eksempel, mens folk lar seg rive med av innholdet, mener Likongwe.

Et dukkehjem – *Breaking the pot*, regi av Smith Likongwe, med Nanzikambe Theatre, 2006.





Kawai-moten er sentral i bybildet i Tokyo. Foto: Lene Therese Teigen

Mater Nexus i Japan

(Tokyo): Høsten 2008 arbeidet forfatter/regissør Lene Therese Teigen i Tokyo i to måneder med en japansk iscenesettelse av sin tekst *Mater Nexus* – på japansk: *Kyunin no onna*, eller *Ni mennesker av slaget kvinne*. Her forteller hun om noen av sine erfaringer.

AV LENE THERESE TEIGEN

MATER NEXUS, scenetekst av Lene Therese Teigen med 9 store og 4 mindre roller, alle for kvinner. Uroppført i Oslo av produksjonsselskapet House of Stories på Det Åpne Teater i 2001, regi Lene Therese Teigen. Deretter nyproduksjoner på Stockholm Stadsteater, Helsingfors Stadsteater og Folkteatern i Göteborg.

Om femti år vil Japans befolkning være halvert. Kvinner i Japan velger bort ekteskap og familie. Halvparten av de som er 30 er ugifte og 70 pst. av dem bor hjemme hos foreldrene. De velger karriere og singellivet. I Japan finnes ingen familiepolitikk som ville gjort det mulig for disse kvinnene å kombinere yrkesliv og karriere. Det

samme gjelder naturlig nok for kvinnelige skuespillere. Gifter man seg forventes det at man skal få barn, og får man barn forventes det at kvinnen slutter å arbeide.

Da jeg møtte teamet som skulle arbeide med *Mater Nexus* i Tokyo viste det seg at av 13 kvinnelige skuespillere var det kun én som hadde barn. Hun hadde ett med en kollega i kompaniet. For dem

hadde forholdene blitt lagt til rette også fra arbeidsgivers side.

Hva gjorde *Mater Nexus* i Japan?

Kompaniet For You, som hadde kjøpt *Mater Nexus*, og som inviterte meg som regissør, er et teaterkompani som spiller vestlig teater. I Japan finnes ingen teaterhus med faste ensembler. Vanligvis er det slik at kompaniene leier seg inn på et teater for å vise forestillingene sine. For You er så heldige at de har sine egne lokaler. Riktignok er det ikke stort nok til å spille forestillinger der, men de har kontorareal, prøverom og lager. De er heldige – for leien er skyhøy i Tokyo. En profesjonell teaterskole på høyt nivå har bare eksistert i Tokyo siden 2005, så systemet er fremdeles slik at man blir opptatt som lærling i kompaniene når man er ung. Dette betyr at båndene til kompaniene er sterke – du skal ikke slutte uten videre. Men man gjestespiller hos hverandre.

Kompaniet For You hadde engasjert to skuespillere utenfra for å medvirke i *Mater Nexus*. De hadde et stort team av scenearbeidere og andre som arbeidet med produksjonen, og prosjektet var statlig støttet. Jeg fikk aldri vite nøyaktig hva de hadde hatt som begrunnelse for å velge akkurat dette stykket, bortsett fra det helt åpenbare: at det for en gangs skyld skulle være mat for de kvinnelige skuespillerne. Lederen for kompaniet var er en moderne mann, og jeg vet at hans holdninger til familieliv og arbeid var er radikale i Japan. Likevel virket det ikke som om han hadde tenkt over hva slags holdningsendringer arbeidet med teksten kunne igangsette hos dem som arbeidet med den.

Den første dagen, under lesningen av teksten, viste skuespillerne sterke følelser og spilte dramatisk. Et par dager etter forsøkte jeg å snakke om «dry reading» – de nikket og smilte, og leste igjen, fortsatt tårekvalt. Hadde det å gjøre med at teksten lot dem møte egne erfaringer? Eller hadde det å gjøre med spillestilen de var vant til? Japanerne er sparsomme med å fortelle om privatlivene sine, så jeg kunne bare gjette.

Krevende oversetterarbeid

Den japanske skuespilleren Yuu Komaki som bor i Sverige så *Mater Nexus* på

Stockholm Stadsteaters hovedscene våren 2002. I flere år arbeidet hun hardt for å initiere en japansk produksjon. Hun oversatte teksten fra engelsk og svensk og etter samtaler med meg, fungerte hun også som tolk og regiassistent. Velvilje til tross, på grunn av språkbarrierer var det vanskelig for meg å sjekke hennes oversettelse i detalj på forhånd.

På japansk snakker menn, kvinner og barn, overordnede og underordnede, forskjellig. Det finnes tyve personlige pronomen som tilsvarer det norske «jeg». Og ikke bare må man være klar over kjønn, alder og klasse, man må også passe på hva slags forhold hun eller han har til de andre personene i teksten. I *Mater Nexus* møter man stort sett en gjeng med damer som reagerer med aggresjon og som ikke oppfører seg særlig forskjellig fra menn. Mye av arbeidet de første ukene gikk med til å tørke vekk tårer og sentimentalitet og få dem til å forstå at dette var mennesker som brukte hele spekteret av reaksjonsmønstre, blant annet sinne og sarkasme. På en prøve ga jeg en av skuespillerne kommentarer på hvordan hun kunne endre spillet til å bli noe mer pågående. Etter et par minutter brøt hun meg av og sa: «Mener du at jeg skal spille som om hun er en mann?» «Ja,» sa jeg, «gjør det, hvis det er slik du mener en mann er.»

Det oppsto mange interessante diskusjoner idet jeg oppdaget at skuespillerne ikke kunne ha forstått en situasjon i teksten riktig. Etter hvert kjente jeg igjen visse ord, og kunne også kommentere oversettelsen direkte. Dette skjedde blant annet da jeg oppdaget at steddatteren konsekvent kalte sin stemor for mamma, slik man må gjøre i Japan, og som oversetteren derfor hadde valgt i stedet for navnet hennes. På den måten gikk det ikke an å forstå forskjellen på hennes følelser for sin kjødelige mor, som også var «mamma» i teksten, og for stemoren. Det endte med at jeg måtte insistere på bruken av stemors navn, til tross for at de fleste så riktig tvilende ut til dette radikale valget. Da jeg sa at denne jenta skal gjøre revolusjon, aksepterte skuespilleren med et smil.

Arbeidsmetoder

Hierarkiet var strengt også i prøverom-



met. De eldre skuespillerne sto over de yngre, som måtte servere te og legge til rette for prøvene, mens gjesteskuespillerne og de med mest ansiennitet kunne slappe av. Skuespillerne var også vant til en annen type regi enn jeg kunne tilby. De forventet å få beskjed om hva de skulle gjøre. Jeg forventet at de skulle komme med ideer og innspill, at vi skulle ha diskusjoner om innhold og utveksle erfaringer som kunne berike tolkningene og gjøre stykket bedre.

Mine scenetekster kjennetegnes blant annet av at jeg skriver flere likeverdige roller og ikke har en tradisjonell hovedrolle. På den måten må både den ferdige produksjonen og prøvearbeidet preges av at skuespillerne gir og tar fokus kontinuerlig. Det hierarkiske systemet var også tydelig i prøvesituasjonen, der de yngre skuespillerne kviet seg for å ta fokus fra de eldre. Lett skremte gjorde de likevel som jeg sa. Etter noen prøveuker hadde vi fått en god kreativ stemning der det utkrystalliserte seg noen få som produserte ideer og delte tanker like lett som i en norsk prøvesituasjon. På den måten ble det daglige arbeidet et mål i seg selv, og premieredatoen ble ikke det eneste som hadde betydning.

Det var vanskeligere å få skuespillerne til å jobbe mer psykologisk-realistisk, istedenfor stilisert slik de var vant med. Både stykkets åpning og slutt krever tekstbehandling som ikke er psykologisk motivert. Dette var ikke noe problem for skuespillerne, her gikk de i gang uten motstand. Men å diskutere hva som var naturlig væremåte i de realistiske delene av

Til venstre: Lene Therese Teigen i diskusjon med oversetter Yuu Komaki, under prøvene. Forestillingsbilder fra *Mater nexus*, regi: Lene Therese Teigen. Foto: Emiko Maesima



stykket tok derimot uforholdsmessig lang tid for en norsk regissør som fikk strukket tålmodighetsstrikken langt. *Mater Nexus* er krevende fordi det innebærer skifte av spillestiler, og derfor hadde jeg ikke sett for meg at det «bare» ville være å arrangere dem rundt i rommet. Men jeg hadde ikke forutsett at det som ville ta lengst tid var arbeidet med å få dem til å spille realistisk og «nedpå», med så lite dramatikk i tekst-behandlingen som mulig.

Dukkene

De moderne unge kvinnene i Japan er «kvinnelige». Kawai-moten er sentral i bybildet. Overalt ser du kvinner med enorme stiletthæler, korte miniskjørt eller shorts og mønstrede strømper, håret gjerne tupert stort og uregjerlig, kanskje i musefletter. Kawai betyr søt, og var opprinnelig en betegnelse man brukte om barn. I dag kan du være kawai langt opp i 30-årene. Luer med pusedusker, fuskepels og rosa tilbehør er helt vanlig. «Mine» damer kledde seg ikke helt sånn, men jeg tenkte mange ganger på hva slags idé om kvinnelighet som lurte i bakgrunnen. Da vi fikk en babydukke inn i prøverommet ble de lettere hysteriske. Ingen hadde hatt en baby før, alle ville holde den, og alle fniste. Det gikk mye energi med til å finne ut hvordan man holder en baby, og hvordan man forholder seg til et levende barn. Det samme skjedde da vi fikk Barbiedukkene på plass: Mye fnising og leking, som om de fremdeles var barn selv.

Betydningsforskyvning

Det paradoksale var at *Mater Nexus* på mange måter skiftet betydningskontekst i Japan. Jeg hadde skrevet en tekst om det umulige lykkeprosjektet, der man skal forholde seg til kjærlighet, karriere, barn eller ikke barn, sykdom, død og sorg – alt sammen med en bevisst logisk holdning, men der utgangspunktet gjerne er at vi takler alt, bare vi tar oss sammen, snakker om problemene våre og går videre. Her ble dette problematiske livet en utopi. Disse livene som jeg hadde beskrevet med problemer, sorg, bitterhet og frustrasjon ble på en måte et tegn på at man kan leve mangefasetterte liv. For mine skuespillere innebar møtet med *Mater Nexus* og arbeidsprosessen vår at de fikk spille tøffe oppgående damer som tør å si fra, kvinner med stort handlingsrom, som kommer ut med gørra si og som forløses gjennom prosessene. De møtte en annen virkelighet. I Japan ble det altså så å si et dobbelt prosjekt, fordi det også handlet om å få til en større grad av medvirkning i prøvetiden.

Tekniske utfordringer

Forestillingen hadde premiere 3. desember i fjor på teatret Haiu-za, et av de mest velrenommerte teaterhusene i underholdningsdistriktet Roppongi i Tokyo. Da vi begynte arbeidet med å sy forestillingen sammen ble jeg igjen slått av at arbeidsformene var gammeldagse: De ville helst ha skiftene bak et sort teppe, eller i blackout. Jeg ville ha åpne skift der noe skjedde. Heldigvis hadde vi med en fiolinist som

gjorde all musikk live, og i skiftene la vi fokus på henne, i tillegg til at alt som skjedde på scenen ble koreografert og lys-satt slik at det ble underholdende å se på. Lite nytt i europeisk teater, men altså bitelitt revolusjonerende i Tokyo!

Japanske kvinners virkelighet

Forestillingen ble godt mottatt, med mange interesserte tilskuere. Kommentarene gikk på at forestillingen var annerledes som teater og i forhold til hva slags mennesker og dilemmaer som ble vist på scenen. *Mater Nexus* igangsatte samtaler om kvinners livsvilkår i Japan, spesielt sett i forhold til Norge. Det ble tydelig at japanske kvinner har få valgmuligheter, ikke minst hvis de ønsker å kombinere familieliv og karriere. Spørsmål om hvordan en kvinne skal oppføre seg og hva slags språk eller ord hun skal bruke, ble også aktualisert. For eksempel finnes det flere ord for «mannen min» på japansk, hvorav det vanligste å bruke er «den jeg er underdanig». Men man kan også velge å si «min likeverdige». Slike problemstillinger kom til overflaten gjennom arbeidet vårt – og gjennom tilskuernes refleksjoner etter å ha sett forestillingen.

Det gjenstår mye før det japanske samfunnet når Norges nivå når det gjelder familiepolitikk og mål om rettferdighet mellom kjønnene. Jeg var ikke forberedt på at forestillingen skulle aktualisere denne problematikken så tydelig. Det gjorde arbeidet i Japan ekstra meningsfullt, men også spesielt krevende.

(København): Med sitt fokus på nye stykker utfordrer danske Festival for ny europeisk dramatik Samtidsfestivalen i Oslo.

AV MICHAEL EVANS



Samtidsfestival med

Er dramatikken i krise? Når Samtidsfestivalen åpner med Maxim Gorkijs hundre år gamle *På bunnen* kan man sannelig lure. Selv i hendene på Oskaras Korsunovas, en europeisk stjerneregissør, er valget pussig. Finnes det ikke samtidsdramatikere som kunne ha inntatt den plassen?

Et kontrapunkt til Samtidsfestivalen i Oslo fant sted i København i juni. Det lille, men viktige Husets Teater arrangerte for første gang *Festival for ny europeisk dramatik*. Tross en del startvansker, klarte danskene å sette samtiden og samtidsdramatikerne i sentrum. Jeg håper festivalen blir en årlig foreteelse. Eller – enda bedre? – at det nye Dramatikkens hus kan lage noe liknende her i Norge.

Blandet kvalitet

Festivalen besto av åtte iscenesatte lesninger av nye skuespill, samt en diskusjonskveld og mye godt samvær med forfattere og andre interesserte.

Jeg fikk med meg kun de to første av de fire dagene festivalen varte, så mitt inn-

blikk er nødvendigvis begrenset. Det er vanskelig å si akkurat hva formålet med festivalen var. Festivalen skryter av å vise frem «the very best new European drama». Dette løftet ble på nok ikke innfridd. Men det ble et interessant møte med åtte (for meg) temmelig ukjente dramatikere.

De to mest kjente blant dem er Sergi Belbel fra Spania og Theresia Walser fra Tyskland. Begge har vunnet mange priser i hjemlandet og blir spilt en god del i Europa. Mindre kjente er Juha Jokela (Finland), Chloe Moss (UK), Dejan Dukovski (Makadonia), Fausto Paravidino (Italia), Lionel Spycher (Frankrike) og Aleksa Okanovic (Danmark).

Det er vanskelig å finne noen fellesnevner blant dem. Noen av dramatikerne er etablerte, solide navn, andre ikke. Noen er flagrante post-modernister, mens andre er A4-realister. Noen av stykkene er allerede blitt satt opp i hjemlandet til stor jubel, mens andre var halvferdige skisser.

Utvelgelsen virker altså tilfeldig – inn-til man ser hvor festivalen har hentet økonomisk støtte fra. En hovedsponsor er

EUNIC-gruppen, en sammenslutning av kulturelle organisasjoner i Storbritannia, Finland, Italia, Tyskland, Frankrike og Danmark. Det er neppe tilfeldig at alle de utvalgte forfattere så nær som én kommer fra ett av disse landene, og at alle landene var representerte. Så istedenfor å lansere festivalen som «the very best new European drama» burde man ha tilføyd: «som vi kunne få støtte til».

Likevel: Det er godt gjort for et lite teater som Husets Teater å få hanket inn nok offentlig støtte til å bringe sammen så mange dramatikere. Men en klarere profil hadde vært ønskelig.

Helproffe lesninger

Det som virkelig imponerte meg var kvaliteten på lesningene. Hvert stykke hadde kun fått to prøver. Jevnt over var skuespillerne (for øvrig noen av Danmarks beste) kommet forbausende langt.

Først ute var danske Aleksa Okanovic med *Barnet i Barcelona*. Stykket skal settes opp i neste sesong på Café Teatret i København.



Isenesatt lesning av *Performance Economy*, av Juha Jokela, 17. juni. Fra venstre: Charlotte Fich, Jesper Hyldegaard, Mads Wille, Christine Exner og Benjamin Boe Rasmussen. Foto: Christel Fruehøj Rasmussen



Juha Jokela – dramatikerkomet fra Finland.



Dejan Dukovski fra Makedonia – aktuell i Oslo og København i høst.



Britiske Chloe Moss var en av de få kvinnene representert ved festivalen.

ny dramatikk

Før lesningen kunne Okanovic bedyre at det nok gjensto mye arbeid med manus. Han har rett i deg. Det vi fikk høre var en serie skisser til noe som kanskje kan bli et stykke. Handlingen dreier seg om et rimelig vellykket par på rundt 35 år. Hun blir forført av en steinrik gamling, mens hennes mann lar seg forføre av den rikes 15-år gamle datter.

Ingenting av dette traff meg. Min hold-

I dag er dramatikerne teaterinstitusjonens stebarn.

ning gjennom hele den timelange lesning var «Hva så?» For min del kunne personene gjerne holde på med sitt. Personskildringen virket grunn og stereotyp. Var det meningen? Psykologi og sånt er tydeligvis ikke Okanovics greie. Derimot viser han en formidabel evne til å skape kvikke, overraskende replikker – et talent som nok ville

komme bedre til sin rett i en intelligent sitcom.

Neste skuespill var *This Wide Night* av Chloe Moss. Hun skrev det mens hun var ansatt som dramalærer i det engelske fengselsvesenet, og det bærer preg av grundig research. Stykket vant priser i England i fjor. Handlingen dreier seg om to kvinner som sonet lange dommer i samme fengsel. Nå er de begge ute og skal integreres i samfunnet igjen. De treffes. Hvordan vil det gå?

Stykket er bra, og det ble gitt en ganske god lesning. Men for meg er dette bruksdramatikk. Gripene til tider, men likevel.

En finsk komet

Det tredje skuespill var festivalens høydepunkt for meg. Juha Jokela er den nye kometen på Finlands teaterhimmel. Hans nye, og fortsatt noe uferdige *Performance økonomi* ble gitt en glimrende lesning. Stykket er en postmoderne satire over kapitalismens ideologi og hvordan den (ut)arter seg i vår tid. Morsomt, artig og

treffsikkert skrevet. Det får urpremiere i Finland i 2010.

Den siste lesning jeg fikk med meg var av Dejan Dukovskis *In Uterus*, som Husets Teater skal selv ha urpremiere på i oktober¹. Teksten som ble presentert var et utvalg av skisseaktige scener som antakeligvis skal være med i stykket. Jeg fant ikke den helt store sammenhengen i det, men lesningen fungerte som bra PR for oppsetningen. Publikum huiet og klappet og lo på de riktige steder. Jeg fikk lyst til å se den ferdige oppsetningen.

Guttekubb?

Festivalen skal avspeile hva som skjer «lige nu» blant noen av Europas ledende dramatikere. Man håper naturligvis også å påvirke en utvikling, ikke bare passivt avspeile en situasjon. Alle som tok ordet – både i paneldebatten og ellers – mente at nøkkelen til et bedre teater lå i å få fram ulike, nye stemmer. Nye skuespill skal ikke likne de gamle verken i form eller innhold; de skal avspeile våre moderne erfaringer på begge plan.

Men da er det uforståelig for meg at så få kvinner fikk sette sitt preg på festivalen. Av de åtte forfatterne, var bare to kvinner. Én av tre eksterne konsulenter som plukket ut stykkene var kvinne. Og det var ingen kvinner i debattpanelet. (Derfor kunne Ostermeier komme med en blødme om at forfattere kan skaffe seg damer på teatret. Publikum lo for så vidt.)

Hvorfor oppleves denne skeive kjønnsfordelingen som normal? Skal denne festivalen fortsette, bør man få flere kvinner på banen. Ikke for «balansens» skyld, men rett og slett for å høyne kvaliteten. Jeg kjenner til minst et halvt snes kvinnelige dramatikere i Europa som går de seks utvalgte mannlige forfattere en høy gang. Skal man få nye stemmer og nye erfaringer på scenen, bør man lete etter dem med et mer åpent sinn enn denne festivalen oppviste.

Teatrets stebarn

Jeg ser to hovedpoeng med denne festivalen. Det ene er å skape blest og entusiasme for stykker som kommer til å bli satt opp i Danmark i overskuelig fremtid. Den varme mottakelsen alle forfattere fikk viser at festivalen lyktes med dette.

Det andre poenget er å gjøre krus på dramatikerne. Festivalen er om dem – ikke om den nye stjerneregissørens nyskapende tolkning av en klassiker. I dag er dramatikerne teaterinstitusjonens stebarn. Å få dem inn i varmen og klappe for dem er ingen dårlig idé. Å spandere en tur til København på dem, slik at de kan møte kolleger og teaterfolk fra andre land, er enda bedre.

Jeg tror det kommende Dramatikkens hus ville gjøre klokt i å skipe til noe liknende i Norge. Mandatet til det nye huset er naturligvis å fremme norsk dramatikk. Men det er ingen motsetning mellom det norske og det internasjonale. Tvert imot. Å la norske dramatikere møte et kobbelt av sine europeiske kolleger og deres nyeste skuespill ville utvilsomt fremme norsk dramatikk.

NOTER

- 1 Dejan Dukovski er også aktuell med stykket *Kruttønna*, som gjestespiller på Samtidsfestivalen i Oslo. Se anmeldelse, side 66, red. anm.

Fra venstre: Ramin Gray, Thomas Ostermeier, Peter Asmussen, Jacob Schokking. Foto: Christel Fruehøj Sørensen

(København): – Mye av det postdramatiske teatret arbeider baklengs, hevder den tyske regissøren Thomas Ostermeier.



Regiteatrets død og det postdramatiske

AV MICHAEL EVANS



«Nå er det ordet, og dermed forfatteren, som bør være i sentrum igjen.»

THOMAS OSTERMEIER

Ramin Gray: Nyskapende dramatikk kommer i bølger på 15 til 20 år. Ved Royal Court begynte det med John Osborne og de andre «angry young men» på 1950-tallet. Uansett hva man måtte mene om Osbornes stykker i dag, var de banebrytende den gang. Faktisk ble Royal Court tuftet på hans dramatikk. Etter flere andre bølger, fikk vi nylig en ny gruppe unge og sinte dramatikere – som var/er sinte på en ny og spennende måte. (Her sikter Gray til «in yer face»-dramatikere som Sarah Kane og Mark Ravenhill). De brakte en ny sensibilitet til teatret. Men nå ligger deres gjennombrudd hele 15 år tilbake i tid; det må snart komme en ny bølge. Og hva den vil bestå i, er det ingen som vet.

Thomas Ostermeier kunne fortelle at han og kollegene hans på Schaubühne ofte diskuterer det mye omtalte «postdramatiske» teatret, slik dette er definert av Hans-Thies Lehmann. Problemet han ser med denne nyvendingen i dramatikken, er at den snur om på teatrets tusenårige oppgave på en lite fruktbar måte.

– Helt siden antikken har teatret hatt som formål å sette rimelig normale, fiktive karakterer i pressede situasjoner som tvinger frem dyret i dem. (Tenk på Macbeth, Blanche DuBois eller antikkens mange helter.)

– Mye av det postdramatiske teatret arbeider baklengs. Her tar man unormale, virkelige mennesker – for eksempel virkelige prostituerte – og plasserer dem opp på scenen. Så – nettopp fordi de tilhører samfunnets laveste sjikt og fordi teaterfolk jevnt over er gode humanister, lager man en forestilling som forsvarer dem. Som vi-

ser at bak den ulekre fasaden, banker det et menneskelig hjerte.

Det er selvfølgelig hyggelig om noen tar samfunnets mest utsatte folk i forvar. Men blir det bra teater av dette? Ostermeiers svar var et klart nei. Inntil videre vil han fortsette å arbeide med fiksjoner. De belyser virkeligheten bedre enn det postdramatiske teatret gjør.

Nydramatikkens kår

Ramin Gray: Det var vanskeligere å bryte igjennom som dramatiker før i tiden. Nå har annet hvert lille teater (i England) et program for ny dramatikk. Gray hilser disse initiativene velkomne, men samtidig advarer han mot dramaturgenes klokkeretro på at man kan «utvikle» nye stykker. – Utviklingstanken forutsetter at du kan mer om forfatterens stykke enn forfatteren selv. Og det kan man jo ikke. Det man skal gjøre, er å legge til rette for at dramatikeren kan utvikle stykket sitt. Man kan invitere dem inn i varmen – og håpe at man får noe godt å spille.

Ostermeier: Ja, få dem inn i huset, gi dem mat og la dem finne seg damer på teatret!

Thomas Ostermeier beklaget også regi-teatret. Nå er det ordet, og dermed forfatteren, som bør være i sentrum igjen.

– Regiteater nådde sin høyde på slutten av 70-tallet og begynnelsen av 80-tallet. Da sto oppsetningen – regissørens verk – i sentrum. Problemet med å tenke teater slik, er at den nye oppsetningen primært forholder seg til den forrige oppsetningen, og ikke til stykket i seg selv.

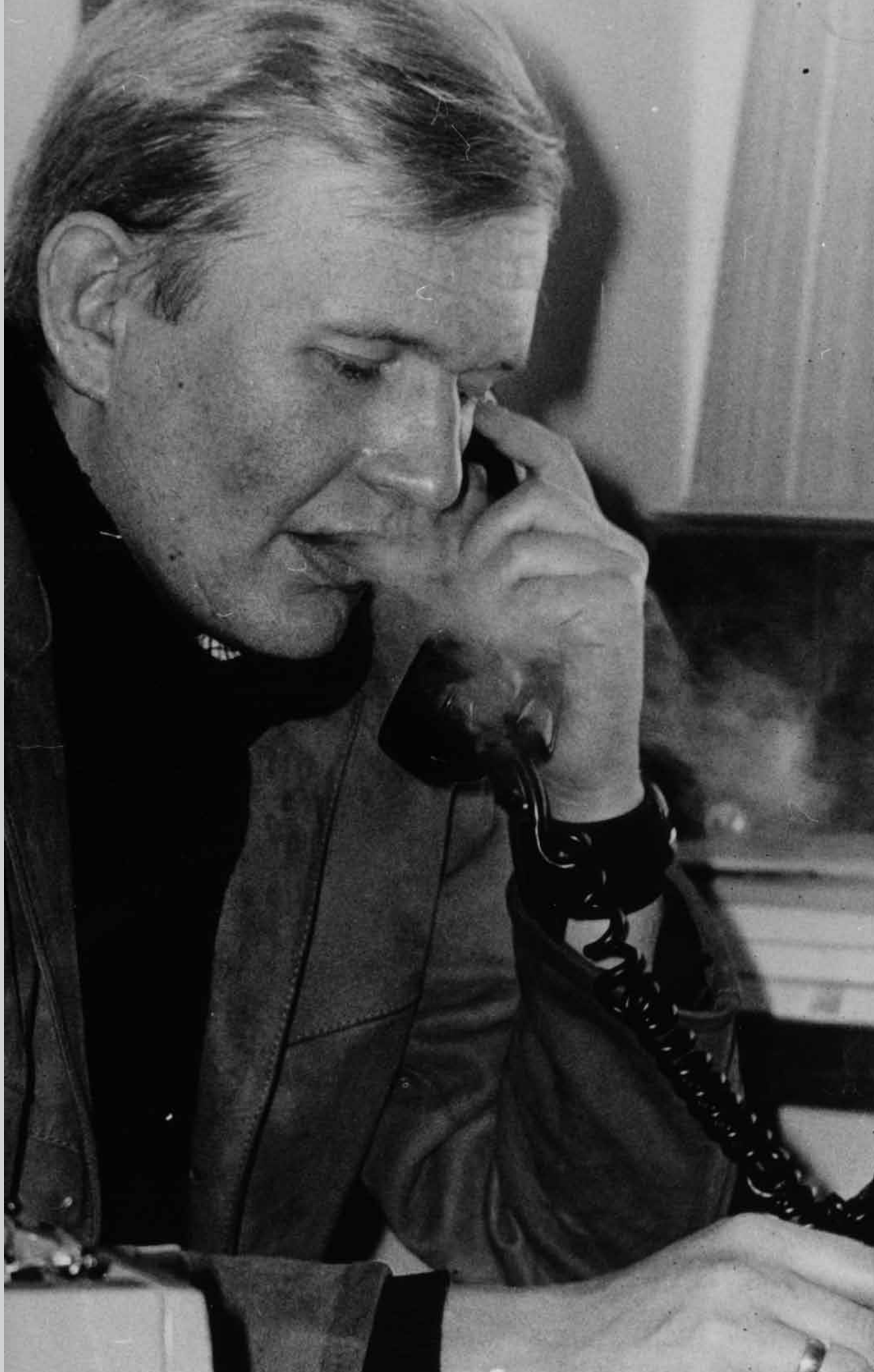
– Skal man sette opp Shakespeare eller Ibsen i dag, må man finne ut hva det er i stykket som oppleves som aktuelt i dag, og fokusere oppsetningen på det. Selvfølgelig. Men når man gjør dette, reduserer man stykket også – uvergelig. Derfor er det fint med ny dramatikk. Den trenger ikke bearbeiding for å være aktuell.

Hvorfor ny dramatikk? Og hva med det nye «postdramatiske» teatret? Som seg hør og bør, var det også en paneldebatt under festivalen. Panelet kunne skilte med to europeiske tungvekttere: Ramin Gray, instruktør ved Royal Court Theatre i London og Thomas Ostermeier, sjef ved Schaubühne i Berlin. Her er noen klipp fra den springende diskusjonen:

«Nyskapende dramatikk kommer i bølger på 15 til 20 år.»

RAMIN GRAY

SVERRE UDNAES 70





Høsten 1997 ble det gjort en rekke intervjuer for en TV-dokumentar om dramatikeren og teaterinstruktøren Sverre Udnæs (1939 – 1982). Programmet var ved Torstein Vegheim, prosjektleder var Hanne Hoel, intervjuer var Jan Erik Vold. Programmet fikk tittelen «Sverre Udnæs – dramatiker for vår tid» og ble sendt 23. januar 1998. De uttalelsene om Sverre Udnæs som følger, er tidligere upublisert, og forsiktig innstrammete versjoner av råintervjuene med syv av de medvirkende. Intervjuerens spørsmål er skåret bort. Programmet ble presentert slik: «Sverre Udnæs var en av våre mest særpregede og produktive dramatikere. På 1960- og 70-tallet skrev og instruerte han for TV, film, radio og scene. Med utrettelig intensitet utforsket han det vanskelige samspillet mellom mennesker.» Sverre Udnæs ville fylt 70 år 20. september 2009.

SVEIN SCHARFFENBERG:

Før og etter Sverre Udnæs

Sverre Udnæs var en innmari god venn. Det er ikke så ofte at man får en så god vennskapskontakt med mennesker innenfor teatret. Og han var et varmt menneske. Han var veldig følsom. Han hadde masse humor. Og han hadde en evne til å komme inn på mennesker og gjøre mennesker trygge, som var helt unik. Og han var musikalsk. Han var flink til å male. Og han var en god dramatiker. Han hadde i det hele tatt veldig mange talenter.

Han var så åpen og naken selv, at det ble lettere for en skuespiller å gå i hans fotefar, for han hadde gått foran og – jeg

Da Sverre ble borte, ble det ikke bare tomt, men det ble veldig mørkt.

holdt på å si – driti seg ut på forhånd. Og dermed åpnet han døren inn til rom som kunne virke farlige for en skuespiller å gå inn i. For meg er det før og etter Sverre Udnæs.

Aske var det første jeg gjorde sammen med Sverre. Det gav meg et ståsted som jeg i ettertid har hatt veldig nytte av, både som skuespiller og som instruktør. Sverre var skuespillernes regissør først og fremst. Pluss den evnen han hadde til å få kontakt med hele det voldsomme apparatet oppe i TV. På fornavn med alle teknikere. Den

evnen han hadde til å sveise alle disse menneskene sammen mot det brennpunktet som var skuespilleren. Han kunne ringe deg om kvelden og si at i dag hadde vi en innmari fin prøve. Når han først arbeidet, så arbeidet han 24 timer i døgnet. Han hadde på liksom et bilde av hele stykket, før vi begynte. Og han hadde en enorm evne til å lytte seg inn i deg som skuespiller og bruke de ressursene som var dine.

Jeg vil gjerne nevne en liten tildragelse. Mens vi holdt på med *Aske* var det en scene der jeg lå i en seng og skulle snakke om denne sønnen som var borte og hva som hadde skjedd. Det var en scene som inneholdt veldig mye frost. Den var vanskelig å få til, også fordi det var så varmt studio på grunn av alle lampene. Da fikk Sverre satt ned temperaturen og regulert lyset så det ikke gav for mye varme, det ble så kaldt at vi begynte å få gåsehud. Det hjalp meg som skuespiller, til å komme inn til den frosten som skulle ligge i den scenen.

Jeg fikk være vitne til hvordan han arbeidet på et stykke som skulle være en videreføring, eller fordypning, eller ny vinkling på *Gengangere* av Ibsen. En begynnelse, kan du si, til hva som skjedde før teppet går opp. Hvordan Sverre kunne sitte om kvelden og lese replikkene, sette på musikk, legge fram tegninger av interiører, se for seg situasjoner og sinnbilder. Hele stykket levde i ham. Det var som å være vitne til – ja, et stort skuespill. Det var fantastisk. Sverres versjon foreligger i manus, men ble aldri oppført, av grunner

som jeg ikke kjenner til.

Han delte så rundhåndet med andre. Da jeg begynte å sette opp stykker i TV selv, kom han jevnlig opp og satt ved siden av meg, kom med ideer. Det var den type vennskap jeg mener ikke er så vanlig innenfor teatret, hvor man dessverre har lett for å gå i sine egne rom.

Sverre hadde en respekt for dem han samarbeidet med, en ydmykhet – og så var han nysgjerrig. Han var hele tiden på jakt etter nye synspunkter, andre innfallsvinkler på det han selv hadde skrevet. Så jeg må si det sann, at da Sverre ble borte, ble det ikke bare tomt, men det ble veldig mørkt. Det var som et lys ble slukket i scenerommet. Den typen lys har jeg ikke sett etterpå.



MONNA TANDBERG:

Streitere! Streitere!

Skuespillere som har jobbet med Sverre, glemmer det ikke. De har hatt et veldig utbytte av det.

Han krevet veldig mye, av seg selv og av de skuespillerne han arbeidet med. Var det store ting, så forlangte han total hengivelse. Som du skulle være med på en reise sammen med Sverre, inn i et stoff, inn i en skikkelse.

Men det gikk i kontrast til det uttrykket han ofte ville ha. Han jobbet med film og fjernsyn og da skulle replikkene være veldig *streite*, som han kalte det. Vi hadde etter hvert en kode mellom oss da vi holdt på med *Alberte*, jeg kunne se på ham at han mente *streit*. Ikke teatralisk, ikke legge for mye følelse i replikkene. Gi et spenningsfelt, i motsetningen mellom uttrykket og den følelsesdybden som skulle ligge under. Og det er vanskelig for skuespillere å få til, fordi vi nesten alltid pumper inn følelser, i måten å snakke på. Sverre var veldig opptatt av replikk. Han var jo en ordets mann. *Streit* var hans stikkord. I

ettertid ser vi at han var forløper til det som i dag er en moderne skuespillteknikk. Han forlangte dette ut fra seg selv, at han ikke tålte teatraliskhet. Han ville ha et ekte uttrykk.

Han hadde nok lært mye av fransk film. *Hiroshima, mon amour* var hans yndlingsfilm, han hadde gått på filmskole i Frankrike og elsket *den nye bølgen* som kom. Måten å snakke på, ofte med håndholdt kamera, det var en veldig hverdagslig stil – det var den stilen han var ute etter. Men han ble aldri noen kopist. Fra første film ser du hans trykk, hans uttrykk, hans stempel. Han var helt tro mot seg selv.

Han var veldig intim i sin instruksjon. Han hadde, som Ingmar Bergman, et veldig personlig forhold til hver skuespiller. Ville forløse noe nettopp i det mennesket. Jeg tror han snakket forskjellig med hver skuespiller, etter hva de trengte. Og han var åpen for at skuespillerne kunne komme med sine ting. Hvis vi skal snakke om *Alberte*, så tror jeg *Alberte* var veldig mye av ham selv. At det var Sverres vei mot å bli kunstner, som er hva den filmserien handler om. *Alberte* er født i Tromsø, Sverre i Oslo – det å gå inn og tørre å bli kunstner, jeg tror han valgte *Alberte*, fordi han følte det var veldig ham selv, i kampen. Sånn at jeg ble på en måte hans medium i *Alberte*-skikkelsen. Det var et under å jobbe med ham.

Cora Sandel sendte faktisk et brev til meg etter at serien var ferdig. Dessverre kan en nesten si, for det var jo absolutt Sverres film, på alle måter. Men jeg var jo veldig glad for det brevet, det var Sverre og... Han var stolt da det kom. Det viste jo at hun var fornøyd med resultatet.

Sverre Udnæs var en sjelden plante, som blir dypt savnet nå. Fordi han var kompromissløs, han hadde et sinn, jeg vil

nesten si et sprengt sinn – og en lengsel, en visjon om mennesket og en forsvarer av det lille mennesket, både i det han skrev og det han instruerte. Og et sinn sammensatt av dette vare, nære og ut til store uttrykk og enorme emosjoner. Og en humor blandet opp i alt dette alvorlige, som er så sjelden at mange har sagt at han er den største dramatiker vi har hatt siden Ibsen. Og hadde han fått lov til å leve, så hadde han gjort utrolige ting ved siden av det han allerede har gjort.

Det er jo ingen hemmelighet at Sverre hadde vanskeligheter med alkoholen, for

Han var forløper til det som i dag er en moderne skuespillteknikk.

å si det sann. Og det å være med Sverre på hans ... når han begynte å drikke, hvor alle hans bånd og stengsler brast, å være med på oppturen når sjela hans kunne svive ut i rymdene, det var grenseløst og totalt medrivende, nydelig. Men det er klart at et sånt sinn, det er også forferdelig smertefullt.

Men jeg vil gjerne komme tilbake til hans humor. Han instruerte så nært og vart – og i neste øyeblikk, når kameraene var slått av, kunne han få hele teamet til å storle, ved å fortelle en liten ting eller gjøre noe, som gjorde at vi alle ble samlet og hadde det forferdelig morsomt sammen med Sverre Udnæs. Hans humor var like sterk som hans skyhet og varhet, den var en gudegave. Og da, med tanke på alle hans nedturer og depresjoner – jeg tror nesten ikke jeg har møtt et så sammensatt menneske, jeg.



Sverre Udnæs (til venstre) instruerer hovedrolle-
innehaver Monna Tandberg, i midten: Egil Kolstø.
Fra innspillingen av *Alberte*, NRK, 1972.

OTTO HOMLUNG:

Vår første psykologisk-realistiske dramatiker

Sverre Udnæs var en gave til norsk scenedramatikk. Og fordi han var et filmmenneske og et TV-menneske, så tilførte han den psykologisk-realistiske teatertradisjonen nye dimensjoner. Det ble en annen nærhet, en annen korthuggen suggesjon i dialogene da han kom, på 1960- og 70-tallet. Han er den første skikkelig moderne, psykologisk-realistiske dramatiker vi har hatt i norsk teater.

Han kom på feil tid. Det er en del av Sverres personlighet, at han sa de gale tingene og gjorde de gale tingene på feil tidspunkt. Han skrev sin mest betydelige scenedramatikk på syttitallet, da de fleste var opptatt av andre ting. Var mer politiske, tok for seg konkrete klassekamp-konflikter, var interessert i lokalmiljøer. Mens Sverre skrev hudløse, nakne, suggererende, borgerlige, nære, tette familiestykker, hvor ofte en av personene var en outsider, som gjennom sin hudløshet bidro til å sprengte det konvensjonelle familiemønsteret. Det var en ny ting i norsk dramatikk.

Hvis man skal sette Udnæs i et større perspektiv, internasjonalt, så var det ikke så mange som skrev på den måten. Vi kan tenke oss en Fassbinder i Tyskland, som

også var filmmenneske og teaterdramatiker. For ikke å snakke om Sam Sheppard i USA, som på mange måter kom senere. Og selvfølgelig Lars Norén i Sverige. Når man ser nakenheten og ærligheten i hans dialogform – når jeg i dag ser på en film av Lars von Trier, *Breaking the Waves*, så tenker jeg faktisk på Sverre.

Jeg tror ikke Sverre var opptatt hverken av å være i dialog med eller i opposisjon mot Henrik Ibsen, jeg tror han hadde stor respekt for Ibsen. Men han hadde nok lært mer av 1940- og 50-tallets amerikanske dramatikk, Tennessee Williams og Eugene O' Neill er ganske nærliggende.

Det er mye av atmosfæren i Sverres dramatikk som kan minne om Anton Tsjekhov. Pausene, det hjelpeløse hos personene, direktheten, der folk kaller en spade for en spade i forhold til hverandre, uten å omskrive. Og den høye, suggererende temperaturen som ligger i dialogene hans, som i en god Sverre Udnæs-forestilling nesten kunne føre til en sjelig voldtekt av tilskuerne. Sverre var ikke bare dramatiker, han var en gudbenådet personinstruktør, som nesten alle norske skuespillere som har hatt med ham å gjøre var veldig glad for å samarbeide med.

Han var unntaket fra regelen om at dramatikere helst bør la være å sette opp sine egne stykker. Sverre satte opp mange av sine stykker. Han gikk tett inn på skuespillerne, som følte seg både beåndet og inspirert av å jobbe med Sverres tekster, med ham som instruktør.

Jeg har fått lov til å jobbe med ett av Sverres stykker, *I dette hvite lyset*, i Stavanger 1976. Da hadde jeg med folk som kjente Sverre godt, og som var inne i hans atmosfære. Scenografen het Guy Krohg. Komponisten het Alfred Janson, som både laget musikk og brukte to av Sverres favorittkomponister, Debussy og Erik Satie. Når man tenker på stemningen på Intim-Scenen på Rogaland Teater og Sverres dialog gjennom fire gode skuespillere, så fikk man veldig mye gratis.

Det er dialogen som er Sverres styrke. Det at han er filmmann samtidig som han er teaterdramatiker har helt klart påvirket og ført norsk dramatikk inn i en ny tid. Stykkene hans er omtrent kjemisk renset for omstendelige sceneanvisninger, det er naken dialog hele tiden. Det er så situasjonsbetinget og så filmatisk tenkt, at det hele tiden blir nyskapende, selv om man i de fleste tilfelle befinner seg i en stue. Det

er jo ut fra tradisjonen. Men stuen blir brukt på en ny måte i norsk dramatikk gjennom det Sverre har skrevet.

I starten skrev han flere korte TV-stykker, som hadde et mer surrealistisk preg, hadde kanskje litt mer galskap i seg, rent formmessig. Etter hvert som han modnet, ble stykkene lengre og mer psykologisk dyptborende. Og samtidig svarete. Det lå nok en håpløshet i det, som kan minne om Anton Tsjekhov.

Jeg vil ikke blande Sverres dramatikk inn i 1950- og 60-tallets absurde teater. Men hans humor er veldig lik det absurde teaters humor. Det er ikke noen tilfeldighet at han hadde et nært samarbeid med Harald Heide-Steen jr. – de var som klovner begge to, når de jobbet sammen. Og de hadde noe av filmhistoriens klovnegleder. *Mens vi venter på Godot* har en stemning man kan bli påminnet om, når man tenker på Sverres tidligste dramatikk.

Når det gjelder Harold Pinter, så synes jeg at han på mange måter er mye tørrere enn Sverre Udnæs. Sverre er kanskje mer burlesk. Pinter er en fantastisk dramatiker, men mye mer strømlinjeformat, mer the well-made play. Sverre var norsk, midt oppi det hele. Pinter hadde mer av den salongaktige understatement-formen. Sverre gjør et sterkere inntrykk på meg.

Blant norske forfattere – jeg vil si at hans urbane form, med den psykiske flerbunnethet i karakterene kan minne om Johan Borgen. Absolutt. Hans identitetssøken og brutalitet og voldsomme ærlighet synes jeg kan minne om Aksel Sandemose. Innenfor dramatikken er det ikke mange å sammenligne med. De som var toneangivende før krigen, Helge Krog og Gunnar Heiberg, var mye mer Henrik Ibsen-tro enn det Sverre var, da han kom inn med sin film- og fjernsynskunnskap.

Skal man først sammenligne, er det klart at Tarjei Vesaas er nærliggende. Sverre gjorde en radioversjon av Vesaas' siste diktsamling. Den knappe, konsentrerte, nakne formen – det ville vært veldig spennende, hvis Sverre hadde tatt for seg Vesaas' romaner og sett hva han kunne gjort med det, både som sceneteater, radioteater og film.

EGIL MONN-IVERSEN:

Kunstner

Sverre Udnæs var kunstner. Det merket du, på hvordan han tok vare på det emosjonelle aspektet, både hos seg selv og de han skulle meddele seg til. Musikken han ville ha, hadde hele tiden en emosjonell karakter i forhold til stoffet, men spesielt i forhold til de han skulle nå ut til, det vil si publikum. Derfor var det så moro å jobbe med Sverre, som musiker, for han forstod at det jeg kaller den sekundære delen – teatermusikken eller filmmusikken – er av kolossal betydning. Jeg synes i alt han har skrevet også, i alt han har gjort som regissør, så ligger meddelelses- evnen der, dette å ville nå frem, for å si det banalt, til sjelen til folk.

I TV-teatret hadde vi store muligheter. Vi hadde et symfoniorkester, i og med Kringkastingsorkestret. Og han visste hvor han skulle hen, når det gjaldt musikk. Men han burde ha gjort

snakket det sammen språket. Dette hadde noe med jazz å gjøre. Vi visste hva *corny* og *johan* var for noe. Wesenlund og Harald Tusberg var også med på dette. Med Tormod Skagestads inspirasjon kom vi fram til at vi ville gjøre en norsk musical, og så gjorde vi *Bør Børson*. Det var uten Sverre. Tusberg og jeg gjorde den først, og Wesenlund var den skrevet for. På et møte spurte Skagestad om vi hadde noe forslag til regi, han hadde selv noen navn. Men jeg sa nei. «Det skal være en som heter Sverre Udnæs,» sa jeg. Sverre Udnæs, hvem er det? Nei, han jobbet i Fjernsynsteatret. At en debutant skulle gjøre en så stor produksjon, det var Skagestad veldig usikker på. Men han gav seg. Skagestad var usedvanlig klok, og han stolte på folk.

Og så gjorde vi *Bør Børson*. Og det ble suksess, takket være at vi snakket samme språk. Og det ble film også. Nå

Sverre var den som kunne løfte norsk film opp til det store kunstnerisk internasjonale nivå.

mer enn TV-programmer. Han burde ha vært den store norske filmmannen. Jeg produserte mye film på den tiden. Og jeg søkte den norske regissøren som skulle være en parallell til Bo Widerberg, til Ingmar Bergman, til Jan Troell, til at dette som svenskene hadde fått til. Og jeg mente hele tiden at det var Sverre som var den som kunne løfte norsk film opp til det store kunstneriske internasjonale nivå. Men vi fikk bare gjort to: *Øyeblikket* og *Fru Inger til Østråt*. Det var synd. Hadde han gjort ti, så tror jeg at vi hadde nådd det jeg trodde han skulle ha vært plassert.

I teatret var det en gjeng av oss som

var det ikke Sverre som gjorde filmen, men filmen var bygget på teateret. Det var neste en avfotografering av Sverres teaterscener. Det hadde noe å gjøre med at den kreative kraften hos ham som samlet oss som arbeidet rundt ham, utkrystalliserte seg i en emosjonell teatervirksomhet. Nå snakker jeg om *Bør Børson*, det emosjonelle betyr ikke at du skal gråte og du skal bli rasende, det kan godt være at det er latter. Og det forstod Sverre. Han fikk fram latteren, som er et uttrykk for emosjoner hos tilhøreren. Det er veldig sjelden å finne et sånt menneske i dette lille landet.

Han savner jeg.

HARALD HEIDE-STEEN JR.:

Jeg har aldri truffet maken

Første gang jeg traff Sverre var vi vel sju-åtte år gamle, på Ila skole. Vi gikk ikke i samme klasse. Han gikk i B-lassen, tror jeg, og jeg gikk i C-lassen. Men vi prata jo sammen. Han var veldig god venn av en gutt som gikk i min klasse, som senere ble flyver, han hette Tom Andreassen. Det var gjennom Tom jeg ble kjent med Sverre. Siden traff vi hverandre jevnt og trutt på realskolen.

Altså, han gikk ikke på samme skole som jeg, han gikk på Aars & Voss og jeg gikk på Katta. Men vi hadde samme skolevei hjem, i all fall fra et visst punkt. Jeg husker vi stod alltid under trappa opp til gamle Ila skole, vi stod under en eik og pratet om livet, vi var litt eksistensielle og litt kunstneriske begge to. Sverre var veldig opptatt av maling og tegning. Han var opptatt av dramatikk. Han skrev, han hadde stadig kjærlighetssorger. Det hadde vi alle. Men han hadde ekstra store kjærlighetssorger. Og skrev masse dikt som han fremførte. Og ville vite hva jeg syntes.

Så ville det ha seg slik at han ble formann på gymnassamfunnet på Aars & Voss, og jeg tok over etter Johan Jørgen Holst på Katta. Det ble et veldig kort formannsskap på Sverre, og et ganske kort på meg også, faktisk. Men vi snakket om ting. Han var interessert i musikk, i jazz. Han var interessert i omtrent det samme som jeg, men han var bedre til å tegne og male enn meg. Vi hadde noe veldig rart felles, egentlig.

Når vi var ferdig på skolen, lå vi i gres-

set på Sankthanshaugen og leste sammen til artium, de siste tre månedene før artium. Da gikk han på Bjørknes, så vidt jeg husker, og jeg på Katta. Vi sprengeleste til engelskartium og hørte hverandre. Hadde vi ikke gjort det så hadde vi ikke fått artium. Jaja. I russetida var vi ikke så mye sammen.

Så viste det seg at jeg søkte meg ut et år før tiden for å gjøre unna militærtjenesten. Jeg ante ikke at Sverre hadde gjort det samme. Vi møttes på bussholdeplassen i Uelandsgata, på vei ned til Festningen og

Den største – og første – TV-dramatikeren vi har hatt.

jeg spurte Sverre: «Hva skal du da?» «Nei, jeg skal i militærtjeneste,» sa han. «Ja, det skal jeg òg det,» sa jeg. Vi fikk samme tog til samme leir, Heistadmoen. Vi ble ropt opp og vi kom på samme rom. Og den militærtjenesten med Sverre, den var helt ballstyrig. Han var forferdelig humoristisk. Han lo og han lo og han lo og han lo og han angrep, han var pasifist midt oppi all skytinga. Jeg husker vi hadde Prestens time og Sverre klarte å sette feltpresten til veggs. Feltpresten var en snill og hyggelig mann, men Sverre virkelig tok ham.

Og så var det dette med den militære påkledningen til Sverre. Det var som om

klærne ikke satt på ham. Det var veldig mye sikkerhetsnåler og rart. Det var snakk om at man skulle ha *style* på den lua, vet du. Det fiksa han aldri.

Vi satte opp en revy. Vi satt i fengsel på samme tid. Altså i kakebu, du må ikke misforstå. Han fikk refselsorden nr. 1, 1958 og jeg fikk nr. 2. Vi satt samtidig i kakebu og spilte revyen *Henda opp!* som vi «skrev» (i gåseøyne), for vi rappa veldig mye fra gamle russerevyer og annet, «Gressenkemenn på byen» for eksempel. Sverre hadde skrevet et par tekster selv, blant annet den om «Emma Hansen». Og min søster gjestet der oppe.

Jeg husker vi lå på et 16-manns rom. Infanteriet på den tiden, de var jo rekruttert ut fra landsbygdens ikke glade, men sindige herrer. Med litt pistret gult hår og veldig flinke på ski. Sverre forstyrret nattesøvnen hele tiden, med å lese egne dikt som han diktet på sparket, to timer midt på natten. Og så skulle han fortelle en vits, en uten poeng. Poenget kom ikke, det var en lang lang vits, så alle lå og hørte og hørte og hørte og hørte og det kom ikke noe poeng. Det er mye jeg kunne fortelle fra den militærtjenesten, men det gjør seg ikke her. Vi hadde det moro sammen, det må jeg si.

Så ble jeg inspisient oppe i Fjernsynet. Sverre ble liksom aldri ferdig med militærtjenesten, han søkte seg så mange steder, til befalskolen, det tok mye lenger tid enn meg. Så traff jeg han plutselig på Karl Johan, han var bud på Festningen.

Jeg sa: «Skal du ikke bli ferdig med dette her snart?»

Det var i pionertiden og Sverre ble faktisk inspisient nr. 3. Først var det Jonny Berg, så var det meg, så var det Sverre. Det var faktisk jeg som anbefalte Sverre som inspisient i Fjernsynet. Og han avanserte ganske fort. Det første han gjorde selvstendig, var å billedlegge dikt. Veldig følsomt gjort. Før han begynte å skrive skikkelige stykker selv. Og siden gikk det jo slag i slag.

Det jeg vil si om Sverre, var at vi var bestevenner. Han var en lojal venn og han var jævla morsom. Det var ingen, når han var i slag, som var så morsom som Sverre. Han var mye morsommere enn meg. Han laget skjegg av barberskum, husker jeg, og spilte ut. Og vi lo og lo, for han gav seg ikke. Og jo mer applaus han fikk ... han var forferdelig morsom.

Og så var han en lojal venn. Vi har alle hatt våre vanskelige stunder. Jeg hadde en vanskelig periode da jeg lå på sjukehus i tre måneder. Det er i sånne stunder man ser hvor stor venneskaren er. Men Sverre, til tross for at han holdt på å sette opp sitt første stykke på teatret – *Bør Børson*, ikke sant? – så var han hos meg hver eneste dag. Hver eneste dag kom Sverre og satt der og snakket og spiste. Han syntes sykehusmat var veldig godt. Særlig fiskepuddingen. Jeg hadde et privilegium, jeg fikk røyke på senga. Og da tok Sverre opp sin Teddy han også. Så satt vi og røykte Teddy og spiste og hadde det veldig koselig.

Så jeg vil huske Sverre, selvfølgelig, som den dramatiker og billedskaper og instruktør han var. Jeg hadde ham som instruktør av og til, dette stykket av Tom Eyen, *Den store leiegården*, der alle hadde sølvsminke. Det var grusomt å gå rundt i, for huden ville ikke puste. Og sølvklær. På skjermen ble det eventyrlig bra. Det var noe han selv fant på, sammen med en kameramann, det stod ikke i manus.

Men først og fremst vil jeg huske Sverre som min aller beste venn. Jeg vil huske Sverre når han var morsom og lykkelig og glad. Og jeg vil huske ham som kanskje den største – og første – TV-dramatikeren vi har hatt. Lojal, morsom, veldig begavet, lavmælt, høyrøstet, festherre. Jeg husker en gang på Trocadero, den restau-



Rollebilde fra *Stjens tøget*, Centralteatret, 1952. Sverre Udnæs og Vesla Holvsen (senere Anita Thallaug).



Sverre Udnæs på vei til København, ca 1961. Foto: Jan Erik Vold

ranten hvor TV-folk vanket før i tiden, på Majorstuen, hvor det ikke var gjort noe siden 1880-årene, med gamle servitriser som gikk rundt med brett, hjulbeinte så du så gjennom. Og fru Hansen, hun sa alltid: «Udnæs, han (det var eieren) har bedt meg anmode Dem: 'Kunne De ikke holde Dem til pils i dag?' De kan drikke så mye De vil, men drikk pils.»

Nei, Sverre Udnæs er verdt å minnes, bevare meg vel...

Og det var et uhell at han døde såpass tidlig som han gjorde.

Jeg vil forbinde Sverre med glede. Med glede og vennskap og festligheter og da vi satt hjemme hos meg og spiste vaffer med geitost før vi skulle ut til Heistadmoen med bussen. Da vi satt i bua og gikk til

dette merkvordige *Henda opp!*-stykket som vi hadde laget. Det var uten belte i buksen og uten skollisser, for de var vel redd for at vi skulle henge oss i cellen, må vite. Vi var jo bare glad til. Vi slapp å tjene.

Jeg veit ikke, skal du ha noe mer?

Ja, han var en merkvordig person. Han spruta av talent. At han forsvant så fort, det vil jeg ikke sitte og snakke om her. Det var ikke noen mening med det. Kan si at det var hans egen skyld, men det er jo alltid ens egen skyld, går jeg ut fra. Det er så lenge siden. Men jeg savner Sverre veldig ofte. Jeg har aldri truffet maken og jeg tror jeg aldri kommer til å treffe maken i mitt liv. For du treffer ikke maken til din beste venn.

ALFRED JANSON:

Mitt samarbeid med Sverre

Det begynte med at Sverre skulle sette opp en slags musical som Anders Bye og Bengt Calmeyer og jeg hadde laget. Sverre skulle gjøre den for fjernsynet. Det var der vi ble venner og godt kjent med hverandre. Han var helt klart en veldig musikalsk person, samtidig som den musicalen var basert på – jeg ville nesten si galskap... Hele stilen var relativt sprø og da var Sverre den riktige mannen å få med seg. Og sluttresultatet ble veldig bra – jeg håper Fjernsynet en gang vil vise det om igjen.. Men det ble anmeldt på førstesiden i VG, som en «skandale». Og det skal jo litt til.

Det var mitt første samarbeid med Sverre. Siden ble det *Alberte*-serien, etter Cora Sandel, på seks episoder. Vi holdt på i flere år sammen, vi var i Paris og spilte inn musikk. Når du tenker rent musikalsk, så hadde Sverre – som mange andre – en drøm om at han skulle stått og vært Frank Sinatra, i hvit jakke. Det var ikke helt uten grunn, for han kunne synge. Selv om han ikke hadde utviklet noe profesjonelt forhold til det. Derfor hadde han veldig respekt for musikere. Og han hadde en veldig kjærlighet til musikk. Han likte å legge musikk nesten bak alt han gjorde. Det var veldig inspirerende å ha en forfatter og regissør som ville ha med oss, på å skape forestillingene.

Da Sverre satte opp *Sporvogn til begjær* på Nationalteatret, ønsket han at vi skulle spille, ikke bare musikk på bånd, men være til stede på forestillingen. Jeg satt på leseprøvene, med et piano, og Sverre sa: «Kan du ikke spille litt der?» – og jeg måtte finne på et eller annet. I løpet av ukene som gikk utviklet det seg ting, som

jeg komponerte ferdig. Vi hadde en trio med Åsmund Fedje på bass og Ole-Jacob Hansen på trommer. Det var en slags form for jazz, vi satt ikke bare og spilte ting om igjen hver kveld, vi måtte være oppfinnsomme. Ellers var prøvene spennende, det var en slags forestilling å følge hans utrolige vitalitet som regissør. Han var så ufattelig morsom, Sverre Udnæs. Skuespillerne lo til gråten tok dem, hver dag, på et eller annet tidspunkt.

Han hadde en slags teknikk, som jeg etter hvert skjønnte var ganske planlagt, med plutselig å bli en tyrannisk og streng instruktør, etter fem-seks uker hvor alle var lykkelige. Plutselig en dag slo han i bordet og skrek til skuespillerne. Som det av og til kunne være ganske ubehagelig å sitte og være vitne til. Det var litt leitt, syntes jeg – og jeg husker jeg spurte Sverre: «Hvorfor gjør du dette her?» Så sa han: «Jeg har lært det på Befalskolen.»

Han hadde fått med seg det å gi folk tillit og så gi dem et lite stikk i ryggen – da hadde han dem i sin hule hånd. Det er sikkert en teknikk som brukes av mange mennesker, som vil ha andre til å gjøre det slik de ønsker det. Men Sverre ville jo noe fint, og det ble fint. Så selv om det var litt ubehagelig å være vitne til, så får jeg vel si at han gjorde det riktig ut fra sin tankegang.

Og Sverre, han likte jo musikere. Det var på en prøve hvor han var vanskelig. Skuespillerne visste plutselig ikke hva de skulle gjøre. Plutselig reiser Ole-Jacob seg fra trommesettet og sier: «Sverre, kan jeg få si noe?» Det var en så anspent stemning i lokalet at jeg tenkte: Hva skjer nå? «Ja,» sa Sverre, «det kan du få gjøre. Kom opp

på scenen.» Så gikk Ole-Jacob Hansen opp på scenen og sa til Anne-Marie Ottersen: «Anne-Marie, du går dit – og Helge Jordal, du går dit.» Sånn holdt han på i fem minutter. Så sa Sverre: «Det der var veldig bra. Sånn gjør vi!»

Og sånn ble det. Det viser hvordan Sverre, når han hadde så høyt ambisjonsnivå, plutselig kunne akseptere at en av musikerne går opp og løser et problem, uten at det blir prestisje i det. Det viser hvor stort han kunne tenke. Det synes jeg var flott, og det ble en fin scene.

Senere lagde jeg musikk til hans eget stykke *Vinger*, som vi spilte på Nationalteatret. Det jeg senere lagde som rent musikkstykk, var noe helt annet. Jeg satt og jobba med det, da Sverre

Det er alltid slitsomt med folk som tar'n ut så kraftig, hvis man ikke sjøl er like gæern.

døde. Det ble naturlig å ta opp igjen ting fra Sverre. *Vinger* var et veldig selvbiografisk stykke, veldig vakkert, så jeg tillot meg å låne den tittelen. Og tilegne musikken til Sverre.

Sverre var spesiell. Når en sånn mann dør, så forsvinner han ikke – han blir der. Så blir vi ulykkelige og savner ham. Men plutselig dukker han opp i vår bevissthet. For det var så spennende å være sammen med ham. Det forsvinner ikke, for oss som fikk oppleve ham. Når Sverre var på kjøret ... En gang i London, på Heathrow,

gikk han og agerte direktør for Norske Luftfartsverk. Han fikk atten stewardesser til å stå i givakt, etter at de hadde holdt igjen flyet i ti minutter. Sverre gikk rundt og tok dem under haka. Det fins en del sånne voldsomme greier. Som var så sterke at de er morsomme først i etterkant. Det er alltid slitsomt å være sammen med folk som tar'n ut så kraftig, hvis man ikke sjøl er like gæern.

Sverre satte sammen dikt av Vesaas for radio, for fire skuespillere og en strykekvartett. Jeg tror det ble ganske fint. Jeg har brukt den musikken etterpå og satt det sammen til et stykke. Og det ligger selvfølgelig mye Vesaas i det, men også Sverre. For det var ingenting som ble uten hans personlighet involvert.

Og Sverre var glad i Debussy. Han var frankofil, som vi sier. Det har sikkert litt med fransk film å gjøre, han studerte noe film i Paris. Så da vi jobba med *Alberte* i Paris, så svømte vi i fransk-digging. Jeg hadde selv bodd halvannet år i Paris, så der kunne vi hygge oss sammen.. Og han hadde hørt jazz, Miles Davis og sånne ting. Jan Garbarek gjorde ting for Sverre, og Egil Monn-Iversen, som jobbet i grenselandet mot jazz. Og Egil Kapstad.

Først og fremst var jeg en beundrer av Sverre utfra alt han gjorde, både som dramatiker og som regissør. Det jeg av og til kunne kjenne som litt fremmed, var at han var som voldsomt følelsesmessig. Av og til syntes jeg at det kunne tippe over. Men, når folk tar ut ting og går så langt, så er det bedre å tippe litt utafør, enn at det ikke skal bli noe. Og stort sett ble det fantastisk fint.

Jeg tilhørte i utgangspunktet, som komponist, det som het «avantgarde-fløyen». Det gjorde ikke Sverre helt. I det stykket *I dag død, i morgen rosenrød* fins ikke antydning til avantgarde-musikk, det var en slags moderne form for revy, overdådig. Noe av poenget med den førstesiden i VG var at dette var blitt så dyrt. For Sverre var råflott. Og TV-teatret den gangen, de hørte på Sverre. De gjorde alt han bad om. Det var liksom ikke grenser. Vel, det ble kanskje litt vel drøyt. Men det ble jo fint. Når noen har så mye begavelse i seg, så må det jo bli noe bra av det. De burde absolutt sende det stykket om igjen.

JANNIK BONNEVIE:

Løvfall

Jeg husker det første møtet med Sverre, det var i korridorene på Kringkastingen. Han kom rett bort til meg og sa: «Du, har du lest Dagbladet i dag? Hva synes du om Erik Pierstorffs kritikk?» Jeg hadde ikke sagt morn til ham engang. Så jeg ble veldig overrumplet over tilliten, at han var interessert i hva jeg syntes om den kritikken. Og så gledet jeg meg, og var litt spent og nervøs, for å skulle begynne å jobbe med ham. *Løvfall* var hans eget stykke og jeg følte det som et stort ansvar å skulle spille i et av hans nyskrevne stykker. Fra første stund viste han tillit og generøsitet og omtanke mot oss skuespillere, en utrolig evne til å lytte og ta inn hva vi måtte mene. Så jeg følte ganske fort at jeg kunne være meg selv. Han viste en utrolig takknemlighet for at vi ville jobbe med ham. Og det har jeg nesten aldri møtt. Sverre hadde en ydmykhet, han visste hva det ville si å være skuespiller, hvor krevende den jobben er.

Og Sverre var så forberedt. Han visste hvor han ville, uten å presse oss. Jeg tror nesten aldri jeg har opplevd en instruktør som er så til stede, når man skal lete i ens eget følelsesliv. Han kunne si: «Litt til, kom litt til nå, du tør.» Jeg skulle ha en scene som er veldig naken, der hun snakker om døden. Jeg grudde meg veldig. Men langsomt gikk vi gjennom den, disse ukene. Arne Bang-Hansen var en veldig fin medspiller, veldig lyttende. Sverre var litt nervøs, for han sa: «Vi kan jo ha litt løk... for sikkerhets skyld». Og så det fine samspillet med Alfred Jansons musikk, en god atmosfære i rommet. Jeg følte at tingene kom frem på en naturlig

måte. Også følelser har sin egen rytme, og det skjønte Sverre. Å ta seg tid, så kommer det av seg selv.

Men følelser kunne gå i mange retninger, fra galgenhumor til det såre, fra det vareste vare, til det burleske og jordnære. Det som betok meg var hans evne til å se dette litt bortgjemte, glemte, forlatte – disse øyeblikkene som ofte ikke er tillatte, hvor vi føler oss avslørte, avkledde. Og kanskje litt dumme. Hvordan han ofte trekker fram karakterer som i ensomme øyeblikk har opplevd noe veldig sterkt. Han hadde en evne til å se dette veldig levende i disse ensomme øyeblikkene. Jeg synes Sverre var veldig modig med at han turde å gjøre seg sårbar og vise – ikke det tøffe, ironiske, beregnende, kyniske, men det sårbare, hjelpeløse, søkende, lengtende.

Sverre var dramatiker, men det flotte var at han også var poet. Han sprang ofte ut fra noe poetisk, en eller annen impuls – det var spennende å se hvor dedikert han var i å stå trofast mot disse impulsene, koste hva det koste ville. Så kom det punktet da det skulle offentliggjøres, da kom det opp en redsel, en smerte – påkjenningen ved å skulle bli vurdert og tatt imot. Men det var fantastisk å se hvor helhjertet han var når han visste at nå var det noe som jobbet i ham.

Han var veldig lyttende til sine omgivelser. Han ble ofte inspirert av barn, hvordan barn snakket. Hvis de fantaserte kunne han låne det og gjøre det til sitt. To av hans stykker fikk jeg følge i prosessen. Først gikk han og sa ingenting, det var liksom noe som gjæret inne i ham. Så kunne han si at nå har jeg fått en tittel,

nå har jeg noen skikkelser – ofte var det ikke kronologisk. Han kunne begynne med en scene midt i stykket, så kunne han slite: Hvordan skal han komme derfra og til dit? Jeg følte aldri at han skrev direkte fra virkeligheten, men at han var veldig sansende, at han fanget opp ting, var veldig tilstede.

Det at han vokste opp i et miljø hvor det var flere sosiale klasser som møttes, gjorde at han skjønte hvordan folk med forskjellige forutsetninger levde. På den ene siden jobbet han intuitivt, fra det underbevisste. På den annen side, når det liksom var gjort ferdig og han visste: Nå må det ut! – da var han strukturert og hadde nyspissede blyanter og arket foran seg. Og for ikke å forstrekke seg, sa han «Jeg lager meg små mål. Sann at jeg ikke blir fortvilet og tror at jeg ikke kommer videre.»

Det hendte selvfølgelig at det stoppet opp, da strevde han litt. Men når han først skrev, så gjorde han det. Nesten et fast antall sider. Han hadde den dramatiske evnen at han hørte godt hvordan menneskene snakket. At disse karakterene har fått hvert sitt språk, bruker forskjellige ord, forskjellige rytmer. Jeg tror at han fra liten av hadde trenet seg opp til å lytte – han hadde dette skuespillertalentet, entertainertalentet. Han var god på dialekter, også dialekter i Oslo. Det er fabelaktig så mange evner man må ha når man skal skrive dramatikk.

Jeg har tenkt at forfengelig kunne han kanskje være, men han var ikke jålete. Han tålte ikke juks eller posering eller jåleri. Han ville møte noe som var ærlig. Han var på jakt etter en sannhet. Det er i sannheten mennesker virkelig kan møtes. Hans lengsel var at vi skulle klare å møte hverandre...

Jeg tror ikke jeg har opplevd noen som har fanget opp den måte å oppleve livet på – nei, det har jeg ikke gjort. Nå så jeg et program for to dager siden med Harold Pinter. Sverre var en stor beundrer av ham, han er også en som er instruktør og som skriver – der følte jeg det var kanskje noe slektskap. Og når jeg så *Fru Inger til Østraat* nå på film, så tenkte jeg at Sverre hadde så mye ugjort. Han var flink på kammerspill, men det hadde vært spennende om han hadde fått gjort



Sverre sa: «Det tiker så veldig. Skulle ønske at det tikket litt mindre!»

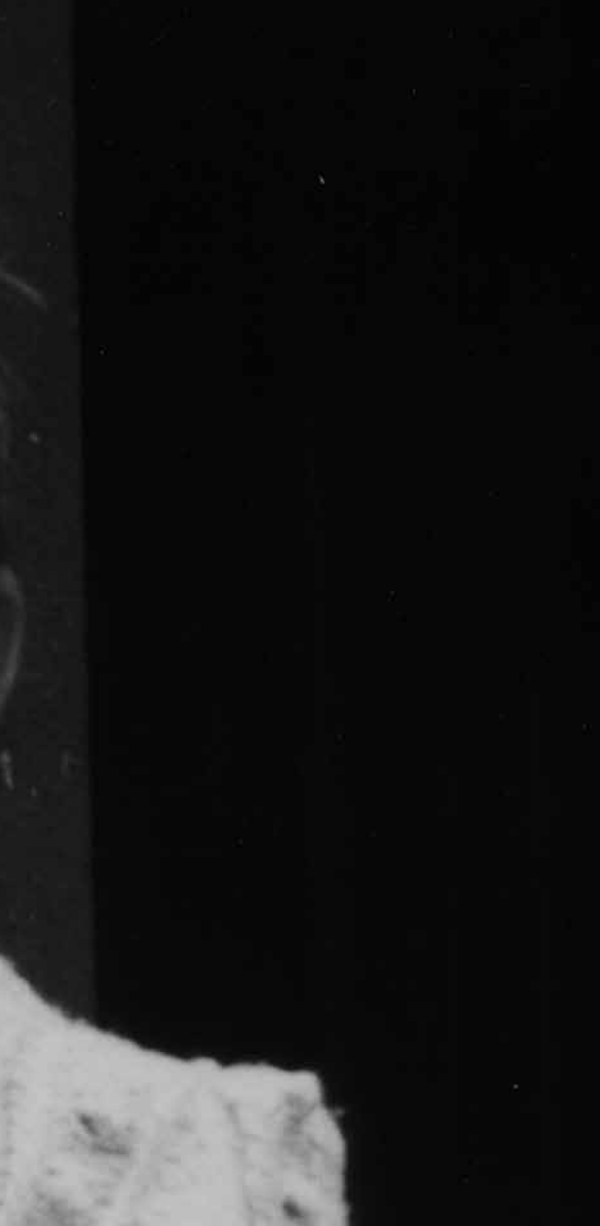
mer Shakespeare og de andre store. Men Sverre hadde en sann ydmykhet, han mente han måtte ha en viss erfaring og modenhet før han kunne gyve løs. At han kanskje ikke var helt rede, syntes han selv. Han var absolutt rede til det da han døde, tror jeg.

Den siste tiden drev han et stort erkjennelsesarbeid, følte jeg. Han oppsøkte en del barndomsvenner og følte at han hadde jobbet så hardt i mange år at han hadde mistet mye tid, i det private. Han var et menneske med store kontraster, hadde dette dramatiske i seg, skulle teste ut og kjenne etter. Men hans hjerte lå hos den alminnelige mann – altså ikke få til, det ekstreme, men dette middelmådige,

som rommer alt. Han hadde en stor beundring for den lille mannen som klarte å fylle sin hverdag. Han snakket mye om barndommen sin, gledet seg over mange ting han hadde opplevd. Han hadde en ærefrykt for livet – han var så opptatt av våren. Bare han så en foss var han fantastisk lykkelig...

Jeg kan huske vi var i Stockholm på Stadsteatern og så *Et dukkehjem* med Lena Granhagen som Nora. I åpningen kommer denne fattiggutten som bærer juletreet for Nora. Hun gir gutten noen slanter for det og han går. Da begynner Sverre å gråte. Denne situasjonen overrumpler ham, og i et øyeblikk blir den fattige gutten synlig for Sverre, hele hans

Siste bilde av Sverre Udnæs, Sandefjord, sensommeren 1982. Foto: Jannik Bonnevie



kamp og smerte i en ubarmhjertig virkelighet. Sverre hadde et utrolig blikk og intuisjon til å se bakenfor «maskene» og inn til smertepunktene. Der var han ikke redd. Nei, der ble han trygg. For der inne fant han sannheten, tror jeg, eller hjertet.

Når jeg sa at Sverre veldig gjerne ville være alminnelig, så tror jeg han tidlig ble sett på som litt spesiell. På den ene siden litt håpløs, at han kom for sent, at han snublet, at han hadde store forventninger til ting og ville ha mye oppmerksomhet og at han ikke fikk den oppmerksomheten. Da tror jeg han lærte seg å fortelle ting, han begynte å skape for å få den oppmerksomhet. Men det hadde også sin pris. Det ble til noe fascinerende med ham, men også noe provoserende. Han fortalte meg at han ofte ble kalt for «Hodet» da han var liten, fordi han var så flink til å fortelle. Og at han ble mobbet.

En gang bandt de ham til et tre og truet med å tenne på. Til det kom en voksen og de måtte stoppe. Det husker Sverre som veldig traumatisk.

Han fortalte noe som gjorde inntrykk på meg. Faren hadde sagt: «Sverre, nå er det fred, det er fred!» Sverre hadde sagt: «Ja, men hva er fred for no da?» For ham hadde det bare vært krig. Jeg tror han hadde veldig forventninger. Jeg tror han ønsket seg et gevær. Og så hadde han fått en paraply. Den veldig forventningen – og den forferdelige skuffelsen!

Han ville at moren og faren skulle være mer opptatt av ham. Han ble så sint og lei seg at han tok toget til Fredrikstad. Så gikk han inn på hotellet der og sa at faren hans var sjømann. Han måtte få et rom, for faren skulle hente ham der. Sverre så for seg at avisene skulle ha store overskrifter: «Sønn blitt borte. Har De sett Sverre?» Og så skjedde det ingen ting. Det ble så stusselig å vente på hotellet etter hvert, at Sverre tok toget hjem igjen samme kveld. Jeg tror foreldrene først oppdaget at han hadde vært borte det da han kom hjem. Han må ha vært ganske liten da, syv år kanskje.

Da han gikk på folkeskolen begynte han å skrive egne teaterstykker, der han selv spilte hovedrollen. Da tror jeg lærerne fikk et annet inntrykk av ham. Og så hadde han denne broren som var elleve år eldre og kjempedyktig, som han hadde veldig respekt for. Jeg tror han hadde lært mye om disiplin og struktur av broren, når han skrev. Og så ble han populær da han spilte i Barnetimen. For det var stas å ha en venn som var i Barnetimen. Han spilte teater på Centralteatret, men jeg tror han ble litt lei etter hvert. Han skjønte at det å være skuespiller, å skulle gjenta og gjenta og gjenta, det lå ikke helt for ham. Han måtte videre.

Jeg tror at han elsket å spise aftens hos andre. Det var en familie hvor mannen var drosjesjåfør, der var det veldig trangt og koselig, der trivdes han. Og så var han alltid veldig glad i å tegne. Også den tiden jeg kjente ham hadde han alltid tegneblokk og blyant. Han likte å sitte og prate og tegne. Han hadde egentlig hatt lyst til å bli maler, men foreldrene syntes det var litt utrygt. Så han tok artium som

privatist. Der tror jeg nok også at broren hjalp ham litt.

Sverre likte å provosere. Samtidig hadde han kanskje litt for mye kontroll, dette korrekte, perfektjonistiske. Han kunne være redd for at han ikke skulle være korrekt nok. Det var nok litt slitsomt for ham. Det at han var så uforutsigbar tror jeg nok en del mennesker syntes var krevende. Hvis det kom et borgerlig, pent ektepar gående, litt opp i årene, så elsket han å styrte mot mannen og si: «Åh, åh far, far!» Så han kunne jo være ganske frekk noen ganger.

Sverre sa: «Det tikker så veldig. Skulle ønske at det tikket litt mindre!» Det var ofte en stor uro som meldte seg. Men han hadde en del kanaler. Ikke minst humoren. Og han elsket å snakke i telefonen, han hadde mange flotte mannlige og kvinnelige venner. Det syntes jeg var litt flott, for det er ikke så mange menn som tør det.

Jeg tror han hadde en del tankekors, også til seg selv, om å være sann og hva sannhet var og hva man gjorde med sannhet. Han var opptatt at hva som skjer når makten overtok for kjærligheten. Når makten ble en kompensasjon, der man ikke våget kjærligheten. Her kom dramatikeren inn, lyse krefter mot mørke krefter – hvordan de ofte møttes og det ble veldig sterkt. At menneskene kunne gå i ondskapens tjeneste. Livet er ingen spøk, det er sterke krefter. Vi har et ansvar for disse kreftene. Der synes jeg han lodder ganske dypt. Mange er redde for å kjenne på det, at vi har mulighet i oss til en del handlinger. Derfor ble han skremmende for mange.

Men som har opplevd en type sorg – der var han deres talerør. Det må jeg si jeg opplevde etter *Løvfall*, at mennesker kunne komme bort til meg og si: «Takk!» De hadde fått oppleve en dramatiker som skjønte hva det vil si å miste, endelig en som kunne fortelle det man selv har følt. Da gikk det på innhold og ikke på ytre ting. Men så hadde han også evnen, via det maleriske, til å gi det en form.

Og han var veldig glad i musikk. Han hadde sine yndlingsstykker, som han måtte høre, omatt og omatt og omatt og omatt.



Adrian Lester som Henry V, i en Irakkriks-aktuell *Henry V*, National Theatre, 2003.

Et teater for sin tid

Michael Billingtons *State of the Nation*
burde være obligatorisk lesning for alle
teaterinteresserte.

AV TOM REMLOV



Harold Pinter



Sarah Kane

Caryl Churchill og skuespillere under en leseprøve på *Drunk enough to say I love you*, 2006.

Michael Billington: **STATE OF THE NATION. BRITISH THEATRE SINCE 1945.** Faber and Faber, London, 2007

Michael Billington er den virkelige nestor blant britiske teaterkritikere. Siden tidlig på 70-tallet har han skrevet nesten daglige anmeldelser i *The Guardian*, og har på den måten vært et unikt referansepunkt gjennom nærmere fire tiår. Han har sett «alt» og kan med like stor autoritet beskrive en enkeltprestasjon som han kan sette et helt karriereforløp i sin rette historiske sammenheng. Samtidig har han vært aktiv som programleder på både radio og tv, og som foredragsholder og debattant, og dermed vært en viktig premissgiver både i kulturpolitikken og i scenekunsten.

Tenk om vi hadde hatt en slik *aktivist* i vårt hjemlige teaterliv? En kritiker som for eksempel hadde sett samtlige *Peer Gynt*-forestillinger de siste førti årene, fra det polske gjestespillet på Høvikodden i 1968, via de tre parallelle versjonene på Nationaltheatret i Maurstads sjefstid, Kjetil Bang-Hansens to vidt forskjellige på Rogaland Teater i '78 og DNS i '93, Stein Wings like forskjellige på HT på 70-tallet og Riksteatret to tiår senere, til Ole Anders Tandbergs svenske versjon fra 90-tallet, John Bartons fortellerteaterversjon på National omtrent samtidig, og Robert Wilsons høystiliserte utgave fra 2006? Og som *i tillegg* var så overbevist

om scenekunstens betydning at han jevnlig polemiserer omkring organisering og finansiering, og som til en hver tid insisterte på å ansvarliggjøre teatersjefene både som samfunnsaktører og kunstneriske fanebærere? Den boken en slik *kritikus* hadde kunne skrive om norsk teater, for eksempel fra det store hamskiftet på tidlig 70-tall (med innføringen av regionteatrene) frem til dagens konkurranseutsatte og pluralistiske teaterliv – den boken hadde virkelig kunnet komme til å sette spor.

Nødvendig referanseverk

Det er en slik bok Billington nå har skrevet. Den handler om britisk teater fra krigen og frem til i dag, og selv om Billington i forordet insisterer på dette

Bokens tese er at teatret til en hver tid vil ta nasjonen på pulsen

som et personlig vitnesbyrd, er boka så omfattende og velorganisert at den kjennes som den definitive historien om de siste seksti årene i verdens mest innflytelsesrike teaterkultur. Den er også holdt i den nøkterne og letteste prosaen som karakteriserer Billingtons daglige anmeldelser, og er så engelsk «fair» i sin fremstilling, at leseren får tillit til at her er ikke bare alt viktig kommet med, men det er også

belyst fra alle relevante sider. I så måte er boka en bragd, og som en som har vært tett på britisk teater gjennom hele mitt yrkesaktive liv, nøler jeg ikke med å anbefale *State of the Nation* som et nødvendig referanseverk for et hvert profesjonelt teatermenneske også her i landet.

Som anmelder kan Billington ofte virke i overkant idealistisk i sin trang til å sette enkeltoppsetninger inn i et samfunnsmessig perspektiv, og å avlese underliggende ideologi i en ny tekst eller hos en instruktør. Men med denne boka kommer dette livslange «prosjektet» virkelig til sin rett. Tittelens implisitte tese er ikke bare at teatret til en hver tid vil ta nasjonen på pulsen, men også at scenekunsten både i sin organisering og i utviklingen av nye former uvilkårlig må være et uttrykk for historiske understrømmer. Og dette dokumenterer han i kapittel etter kapittel, der han først gjør rede for den politiske og økonomiske utvikling, før han så sømløst går over i eksempler til illustrasjon, med inngående analyser av skuespilltekster, oppførelser, teaterkompanier og kunstnerpersonligheter fra den aktuelle epoke.

Sett med norske øyne skulle man forsverget at teatret i den grad kan være en politisk og ideologisk arena. Gjennom lesningen av *State of the Nation* måtte jeg derfor flere ganger stanse opp og gjøre sammenligninger med tilsvarende perioder i norsk teater – var det underliggende politiske mønstre også hos oss, som ingen ennå har fått øye på? Egentlig

mener jeg vel det. Men det britiske samfunn er likevel politisert i en helt annen grad enn vårt. Det betyr at etniske, sosiale og økonomiske konflikter som utspilles på scenen handler om konkrete dilemmaer for publikum i salen: Nord-Irland, Falklandskrigen eller raseopptøyer er ikke bare fargerik fiksjon, men stiller tvert imot den enkelte borgers personlige ansvar i et særlig tydelig relieff. Dessuten er det, selv så pragmatisk som britisk kultur er, en aksept for at politikk er kamp om makt og ressurser – hva slags regjering som råder vil dermed ha reell konsekvens for hva slags vilkår teatret har, på en måte som får selv et så markant politisk veivalg som de rødgrønnes kulturløft til å blekne i betydning.

Billingtons beretning drives med andre ord fremover av de helt store spørsmål.

Slik konkluderer han for eksempel sin oppsummering av kapitlet om tidlig 70-tall (med tittelen «Blasted Heath»/«Elendige (statsminister Edward) Heath»): «Hva slags rolle kunne egentlig teatret spille i en nasjon som nå befant seg i en tilstand av kollektivt nervesammenbrudd?» Poenget er at han også evner å gi svar – interessante og overbevisende svar.

I så måte kan kapitlet som følger godt tjene til illustrasjon. Med dette spørsmålet som utgangspunkt gjør Billington her rede for utviklingen frem til det som skulle vise seg å bli et historisk vannskille – valget av Margaret Thatcher som statsminister i mai 1979. Han forteller om et Royal Shakespeare Company i storform, som gjennom banebrytende oppsetninger av både *Henry V*, *Macbeth*, *Love's Labour's Lost* og *Comedy of Errors* og en tilsvarende imponerende serie uroppførrelser «speiler tidens problemer», samtidig som kompaniet gjennom ekspansiv drift og en økning av aktiviteten på alle fronter «dobler sin produksjon mens industri og næringsliv for øvrig er i tilbakegang ... og beviser at vitalitet og produktivitet også gir økt kvalitet». Videre forteller han om The National Theatre's første år etter innflyttingen i det nye huset i 1976 – en trang fødsel, med enorme tekniske, økonomiske og kunstneriske utfordringer, der den nye institusjonen stadig fremsto som en uønsket gjøkunge i britiske teater-

liv, men til slutt, ikke minst ved å gjøre seg til arena for den nye dramatikken (og ofte i store og krevende oppsetninger), ble akseptert. Samtidig avkrefter han påstanden som tydeligvis den gang ble gjentatt fra mange hold, om at disse to store institusjonene, som alene slukte over halvparten av de offentlige tilskudd, utgjorde en trussel for det øvrige teaterliv. Med regjerende Labours støttepolitikk viste det seg at både regionale teatre og uavhengige kompanier kunne holde stand, og vel så det – og legitimere sin eksistens gjennom viktige oppsetninger, som ikke bare gikk nye veier rent kunstnerisk, men som også kunne føre West Ends kommersielle teatre med «produkter».

Dramatikkens dominans

«Winters of Discontent: 1975-79» («Misnøyens vintre» – fritt etter den berømte monologen i *Richard III*) kaller han kapitlet. Dette henspiller på den altoverskyggende pessimismen som rådet, og følelsen av et samfunn i oppløsning. «Hvordan kan vi så forklare,» spør han, «dette paradokset: at teatret blomstret mens nasjonen led?» Ett svar, som han ikke helt uttaler, men som likevel er tydelig nok, er den gjennomløpende debatten om nasjonal identitet, som nok ikke minst kom til uttrykk gjennom institusjonsbyggingen.

Men spørsmålet om britisk egenart gjenfinner han også som fellesnevner hos dramatikerne. Og i dette kapitlet, som gjennom hele boka, er det hos de nålevende teaterdiktere Billington til slutt havner. «Det er som om dramatikerne slett ikke lot seg avspore av de stadige finanskriser og uvisheten som rådet i alle lag,» skriver han, «men tvert imot lot seg egge til økt aktivitet.» Det er en påstand han lett legger: i løpet av disse fem aktuelle årene kom det toneangivende nye skuespill fra bl.a. Pinter, Ayckbourn, Hare, Brenton, Trevor Griffiths, David Edgar, Pam Gems, Caryl Churchill, Alan Bennett, Edward Bond, Michael Frayn og Mike Leigh. Mange av disse tekstene er blitt internasjonale klassikere, men Billington plasserer dem inn i sin tid, gjennom noen glitrende og ofte originale lesninger, og viser hvordan mange av dem nettopp fore-

griper epoken som fulgte – da Thatcher slapp markedskreftene fri og erstattet forventningen om fellesskapets ansvar med kravet om enkeltindividets rettigheter.

Det er i denne utslørte betoning av dramatikkens betydning at både boka og Billington til sjuende og sist særmerker seg.

«Selv om jeg selvfølgelig erkjenner at teatret er en kollektiv kunstart,» skriver han i forordet, «kan det etter mitt syn ikke være tvil om at dramatikerne er det skapende subjekt, og at både regissør og skuespiller vil være avhengige av en forfatters tekst for å kunne utøve sin kunst.» Og han føyer til: «Det er også i all hovedsak gjennom *dramatikken* at de skiftende understrømmer i etterkrigstidens britiske samfunn lar seg etterspore.»

Denne programerklæringen følges med stor konsekvens hele boken igjennom. Billington etterlater derfor heller ingen tvil om dramatikerens dominans i britisk teater. I de avsluttende kapitlene vier han riktignok noe plass til regissørgenererte forestillinger og konseptbaserte prosjekter, men konklusjonen er den samme: «For meg ligger teatrets storhet i løftet om et møte med en visjonær intelligens og et utforskende sinn, (og) det er den individuelle dramatiker som best vil kunne sette navn på det som preger tiden vi lever i.»

Dette vil kanskje kunne provosere lesere med en tilhørighet i kontinentalt teater. Det parerer Billington lett: «I Tyskland, Frankrike og Italia har mangelen på nålevende dramatikere uvilkarlig gjort regissøren til en superstjerne, som leverer nylesninger av klassikerne til erstatning for nyskrevne tekster.» Rent objektivt har han jo rett i det: Det er oppsiktsvekkende hvordan britisk teater gjennom alle år har tiltrukket seg dikterne.

Og kan hende er forklaringen på dét å finne nettopp i denne boka.

Den tegner et bilde av et teater som både får og tiltar seg en rolle i samfunnet, som er seg sitt publikum bevisst og som ikke minst siden krigen har vært en arena for offentlig meningsdannelse. Et slikt relevant og vitalt teater vil selvsagt tiltrekke seg de beste.



Slik blir den nye rasen til – midt i den økonologiske krisen, i Astrid Saalbachs *Det velsignede barn*. Turid Gunnes og Erland Bakker, Rogaland Teater (1996). Foto: Kjetil Alsvik

Hva er det med Danmark?

Dansk dramatikerbølge får sin krønike, i Birgitte
Hesselaas *Det dramatiske gjennombrud*.

AV MICHAEL EVANS

Birgitte Hesselaa: **DET DRAMATISKE GENNEMBRUD: OM NYBRUDET I DANSK DRAMATIK FRA 1990-ERNE TIL I DAG.** 364 sider. Gyldendal, Danmark, 2009.

Først fikk de på slutten av 1980-tallet en bølge av virkelig gode spillefilmer, så på 1990-tallet en tilsvarende bølge av scenedramatikk. Etter flere tiår med tørke og sporadiske lykketreff, ble danske dramatikere mot slutten av det forrige århundre en gjeng å regne med. År inn og år ut leverer de virkelig gode, nyskapende stykker – som får mange oppsetninger, også i andre land. Og bølgen fortsetter i dag med uforminsket styrke.

Dansk dramatikk – jeg beklager å måtte si det – er simpelthen bedre og mer variert enn norsk dramatikk. Der vi kan skilte med Jon Fosse, Arne Lygre og et par til, kan kjennere av dansk dramatikk lett komme på seks eller sju produktive, spennende navn – nye stemmer med ferske (post-)moderne dramaturgiske grep. Vi fikk noen ganske gode dramatikere. Danskene fikk en bølge.

Nå har denne danske bølgen fått sin krønike. Birgitte Hesselaa har skrevet *Det dramatiske gjennombrud: Om nybruddet i dansk dramatikk fra 1990-erne til i dag*, en utmerket innføring. Hesselaa er en av de få som kan yte dette emnet rettferdighet: Hun er både dramaturg (tidligere ved bl.a. Det kongelige teater) og en skarpskodd litteraturviter. Hun har altså et dobbeltblikk på stykkene og forfatterskapene, og jeg tror boka vil fungere godt for begge typer publikum.

Den første delen av boka har Hesselaa viet til en gjennomgang av seks *gennembruds*dramatikere: Morti Vizki, Nikoline Werdelin, Jørum Røhde, Line Knutzon, Peter Asmussen, og fremst blant dem, Astrid Saalbach. For Hesselaa – og jeg er enig – er disse seks dramatikere kjernen i bølgen som begynte på 1990-tallet.

Kapitlene er strukturert likt. Først en generell karakteristikk av forfatterskapet, så en inngående analyse av et par skuespill. Denne delen, på godt over 200 sider, er fylldig og interessant. Hennes presentasjoner av stykker jeg ikke kjenner fra før

gir meg lyst til å lese dem. Og når hun analyserer et stykke jeg kjenner godt, må jeg bare gi meg over. Hun kan dette.

Ett eksempel kan tjene som belegg. Om Astrid Saalbachs gjennombruddsstykke *Morgen og aften* påpeker hun at det er «noget i selve samspillet mellem karaktererne, der er urovækkende og skævt, men også svært at diagnosticere. En distance, en utryghed, som vi blot kan slutte os til ud fra deres selvgarderinger, de camouflerede magtspil og den lille konkurrence om status og opmærksomhed. Der er et direkte forhold mellem den skrøbelige selvfølelse, perfektionsidealene, angsten for den andens blik og karakterernes gennemgribende ensomhed. En slags sygdom i kulturen.»

Bare en følsom leser kan få tak i den

Danskene har ikke ghettoifisert sin nye dramatikk i samme grad som vi har

ulmende uro ved dette stykket. Den kommer nemlig ikke klart til uttrykk på bestemte steder i teksten, men gjennomsyrrer hele verket. Den er, som Hesselaa sier, bare noe vi kan slutte oss til ut fra en helhetlig lesning.

Hesselaa skriver ut fra en dyp kjærlighet til disse stykkene og forfatterskapene. Men kjærligheten har ikke gjort blind; hun ser feilene også. Hennes gjennomgang av for eksempel Jørum Røhdes *Pinocchio's aske*, som vi spilte ved Rogaland Teater for tre år siden, påviser hvordan stykket egentlig ikke henger godt nok sammen tematisk. Stykket mister fokus og blir litt ufrivillig selvmotsigende. Under arbeidet som dramaturg på oppsetningen følte jeg at det var noe som ikke stemte, uten å kunne sette fingeren på det. Det har hun nå gjort.

Likeledes påpeker hun et pussig trekk ved Line Knutzons stykker som jeg ofte har lagt merke til. Ved flere av dem er første halvdel bedre og tettere skrevet enn siste halvdel. Grunnen til det, sier Hesselaa,

er at Knutzon ofte har skrevet kun halve manuset når prøvene begynner, og lar seg inspirere av skuespillernes innfall for resten.

Fellestrekk

I den andre delen av boka, på vel 80 sider, forsøker Hesselaa å finne fellestrekk ved den nye dramatikken. Hun flytter seg noen etasjer oppover, for bedre å kunne få øye på hva som forener disse høyst ulike stykkene og forfatterskapene.

Hun finner hos alle seks dramatikere en felles vilje til å finne nye dramaturgiske former. Den hevdvunne standarddramaturgien – arven fra Ibsen – vil de helst la ligge. *Den godt fortalte historien*, med en dominerende hovedperson som mottar en utfordring i begynnelsen og vinner eller taper til slutt, har liten tiltrekningskraft for dem.

I stedet anvender de nye, og ofte helt originale, dramaturgiske grep. Saalbachs *Morgen og aften* og *Det velsignede barn* er bygget opp som flettverk, uten dominerende hovedhandling. Røhdes *Pinocchio's aske* er en postmoderne mashup av tung fagfilosofi og film noir, sammenholdt i en stil som kan minne om tegneserieblader.

De deler heller ikke 68-generasjonens hang til «sosialkritisk» dramatikk. De danske *gennembruds*dramatikere skriver sjelden om avgrensede sosiale eller politiske problem, men retter blikket mot hele den vestlige sivilisasjonen. *Det velsignede barn* foregår midt oppi en økologisk katastrofe, mens *Pinocchio's aske* foregår i et gjennomfascistisk samfunn der all kunst er forbudt. Mange av disse skuespillene viser marerittaktige, dystopiske framtidssvisjoner. Få av dem kommer med svar på hvordan vi skal unngå katastrofen.

De nye dramatikere er redde for å virke påståelige. Denne redselen ser vi også i hvordan de definerer karakterene sine. Der Ibsen, for eksempel, forteller oss at Hjalmar Ekdal ble oppdratt av to beundrende tanter (som skal være årsaken til hans oppblåste selvbilde) og at Nora ble lekt med som ei dokke (og derfor ikke er blitt voksen), kommer ikke disse moderne dramatikere med forklaringer på hvorfor karakterene er som de er. De forklarer ikke; de konstaterer.

Sosiologiske forklaringer

Men om dramatikerne unngår *hvorfor*-spørsmål, forsøker Hesselaa å svare på nettopp *hvorfor* Danmark fikk et helt kobbelt av nyskapende dramatikere på 1990-tallet, et kobbelt som fortsatt setter sitt preg på skandinavisk (og til en viss grad europeisk) teater i dag. Det vil si: Hva var det i tiden som førte til at den nye dramatikken ble som den ble?

Her trekker Hesselaa inn flere kunstfilosofier og sosiologer, blant andre Richard Sennet, Charles Taylor, Zygmunt Bauman og Jean-Francois Lyotard, foruten et par danske. De skriver om norm- og autoritetsoppløsning, modernitet, urbanisering, identitetsskaping, *børnehagegenerationen* (barn av ekte 68-ere) osv. Jeg holdt på å si: the usual suspects. Når jeg ikke er så begeistret for Hesselaa's forsøk på å forklare ut fra samfunnsendringene *hvorfor* disse forfattere skriver slik de gjør, er det blant annet fordi mange av disse endringene, for eksempel autoritetsoppløsningen, fikk vi lenge før vi fikk modernistiske dramaturgier. Og det er heller ikke alltid slik at sosiologien hun bruker kaster så veldig mye nytt lys over de individuelle verkene.

En mer fruktbar problemstilling nevner Hesselaa i noen få setninger. Hvis diverse former for (post-)moderne dramaturgi preger ny dansk dramatikkk så mye, kan man sannelig lure på hvor de er blitt av, de forfatterne som gjerne *vil* bruke de tradisjonelle former for dramaturgi. Hennes svar er at de gikk til filmen og fjernsynet, der de stod for oppblomstringen der. Og det kan stemme. Bakom de fleste gode dogmefilmene finnes det et solid, standarddramaturgisk manus. Dogmefilmene var en fornyelse av hvordan man lager film, ikke av hvordan man snekrer manus.

Og Norge, da?

Som norsk leser sitter jeg likevel igjen med et kjempestort *hvorfor*-spørsmål: Hvorfor fikk Danmark denne bølgen av begavelser og ikke Norge? Tross alt er våre forfattere like utsatt for modernitetens mange trykk som danskene, og vår barnehagegenerasjon kommer nå til skjells år og alder også. Men hvis noen skulle skrive en tilsvarende bok om norsk dramatikkk fra 90-årene til i dag, ville den vært atskillig tynnere. Hvorfor?

Skulle jeg driste meg til å gi et svar, ville

det lyde slik: Danmark har verken Det Åpne Teater eller et Dramatikkens hus. Det vil si: danskene har ikke ghettoifisert sin nye dramatikkk i samme grad som vi har. Trykket for å spille nye stykker og støtteordningene er bedre integrert i dansk teater, fra små frigrupper til Det kongelige teater. Istedenfor Det Åpne Teater, har danskene (for å nevne ett) Husets Teater i København – et «vanlig» teater som setter opp nye danske stykker og internasjonale travere om hverandre. Og som har vunnet et trofast publikum for begge deler. (Flere av stykkene Hesselaa tar for seg, hadde urpremiere der.) Og videre: Århus Teater har i et par tiår nå hatt en stilling som husdramatiker. Flere av Danmarks ledende dramatikere nød godt av fastlønn derifra da de trengte det mest. Svaret på mitt *hvorfor*-spørsmål ligger trolig i støtteordningene, ikke i sosiologien.

I en kort epilog trekker Hesselaa linjene helt frem til i dag, og hun presenterer flere helt ferske navn, dyktige dramatikere som fortsatt er i startgroppen på karrieren. En fin avrunding til en fin bok. En bok som alle som er interessert i ny dramatikkk burde lese.



Astrid Saalbach.



Jørum Rohde.



Nikoline Werdelin.

Et tverrestetisk paradigmeskifte

Kjersti Bales bok har den diskrete tittelen *Estetikk. en innføring*, men holder mer enn den lover.

AV KJETIL RØED



Kjersti Bale er professor i litteraturvitenskap, Universitetet i Oslo. Foto: Ulf

Kjersti Bale: **ESTETIKK. EN INNFØRING**. 178 sider. Pax, 2009

For det første signaliserer utgivelsen en enorm aksept, og en svært tydelig akademisk orientering, mot det tverrestetiske. De gamle kategoriene «litteratur», «teater» og «film» har lenge blitt studert som egne virkesområder og egen type estetiske gjenstander, men blir nå i stadig større grad koblet sammen. Bale sier dette eksplisitt: «En av de viktige oppgavene denne delen av estetikk står ovenfor i dag, er å utvikle en analytisk praksis som går på tvers av de ulike kunstartene og legeringer av dem.» For få år siden var det en modernistisk grunntone i mitt eget

fag, litteraturvitenskap, hvor det litterære objektet, eller «litteraturens literaritet», var noe helt eget adskilt fra, for eksempel, kunstobjektet. Dette preget naturligvis også teorien og historieskrivingen rundt gjenstanden. Dette syndromet gjaldt, lang på vei, andre humanistiske disipliner – som alle har hatt sin egen kanon av studieobjekter og teoretiske redskaper. Når jeg sier at Bale nå signaliserer en vending innenfor humaniorafagene betyr det naturligvis ikke at det fagspesifikke vil forsvinne, eller at man skal etterstrebe opphevingen av dem. Dette er fåfengt og heller ikke ønskelig. Likevel synes det betimelig at man myker opp grensen mellom disse fagene ytterligere og hever blikket fra sine umiddelbare studieobjekter og deres omgivelser.

Bales bok ledsages antologien av *Estetisk teori. en antologi*, som hun har redigert sammen med Arnfinn Bø-Rygg. Antologien gir samme inntrykket som Bales introduksjonsbok, og mange av tekstene hun refererer til i sin introduksjonsbok finnes her (som regel i utvalg). Den tverrestetiske orienteringen er, i Bales tilfelle, markant. Hun holder seg altså ikke til ett felt, som litteratur, som er hennes primære kompetanseområde, men trekker stadig inn eksempler fra både billedkunst, film og teater. Likevel finnes selvfølgelig historiske rammer og begrensninger – noe Bale også påpeker. Billedkunst,

og diskusjonen av det skønne og sublimе, må betraktes innenfor en institusjonell tilblivelseshistorie. Vår måte å snakke om kunst på, det autonome kunstverket, ble først mulig med en borgerlig offentlighet og kapitalismens, og varens, fremvekst, på 1700-tallet. Likevel tar Bale utgangspunkt i Baumgartens estetikk snarere enn Kant: «Det blir umulig å hevde at smaken er ren hvis man åpner for at konteksten spiller en rolle.»

Sanselig erkjennelse og erfaring

Boka er en skisse av sanselig erkjennelse, og hva dette innebærer, snarere enn en undersøkelse av de *a priori* betingelsene for erfaring av kunst. En slik tilnærming er pragmatisk i den forstand at den menneskelige erfaringen av kunstgjenstander ikke skjermes fra andre erfaringer man har – og da tenker jeg ikke bare på andre kunstformer. John Dewey, som Bale stadig kommer tilbake til, hevder i *Art as Experience* at skillet mellom kunst og liv, egen erfaring, er kunstig og påført utenfra. Kunstopplevelsen er, ifølge ham, snarere en opplevelse som *de facto* forgrener seg inn i både hverdagsliv og andre tilsynelatende ikke-estetiske erfaringsområder. Innenfor en slik betraktningssmåte beskrives kunstgjenstanden som del av en praksis, eller som handling, snarere enn et utspaltet område som subjektet kan betrakte fra utsiden. Betrakteren er

alltid medskaper, sier Bale. Her berører hun den relasjonelle eller deltagelsesorienterte kunsten som utviklet seg innen billedkunsten fra Fluxus og situasjonisme til Nicolas Bourriauds toneangivende bok *Relasjonell estetikk*. Det interessante er imidlertid at hun trekker opp en deltagelsesorientert og erfaringsbasert linje i estetisk filosofi som starter allerede med antikkens tenkere – og på ingen måte er begrenset til billedkunsten. Alt hos Aristoteles, hevder hun, finnes en analog tilnærming til gjenstanden: mimesis, for ham, er ikke etterligning i snever forstand – som avbildning av noe foreliggende – men snarere en frembringelse av noe nytt i selve den mimetiske akten.

Tematisk fremstilling

Det politiske er et annet viktig aspekt ved Bales bok og her trekker hun veksler på tenkere som får stadig større betydning innenfor humaniora – som Gottfried Böhme og Jacques Ranciere. Estetisk erfaring er avhengig av en synlighetsform, en måte å se verden på, for å kunne eksistere, skriver hun. Ranciere selv sier videre, i Bales ord, at «den form for politikk som bedrives i kunsten må slik forstås som en måte å opprette en felles verden på, gjennom å rekonfigurere objektene og bildene som danner den felles verden som allerede finnes.» Som nevnt ovenfor er Bale orientert mot sansing, erfaring og kontekst: med Rancieres perspektiv blir alle disse delperspektivene integrert i en estetisk politikk. At kunstgjenstanden er en virksom brikke innenfor alle samfunnmessige praksiser og felt er en betimelig, om enn tilsynelatende åpenbar, observasjon. Men å se dette er noe annet enn å ta konsekvensen av den. I denne forstand er Bales bok anmodning til konsekvenstagning og en begynnelse i seg selv.

Et svært sympatisk trekk i denne sammenheng, som vel nesten må betraktes som oppsiktsvekkende i en akademisk kontekst, er hvordan Bale overstyrer epokale eller historiske aspekter i fremstillingen. Dette er ikke bare friskt og sunt, å knuge på et eget felt eller en epoke som noe selvstendig fører sjelden noe godt med seg, men skyver også perspektivet til de tekniske aspektene ved gjenstanden

eller refleksjonen hun diskuterer. Her, for eksempel, snakker hun om Platon og Tarantino i samme paragraf:

«Drøftingen av hvorvidt filmer som *Kill Bill I og II* er noe av grunnen til graden av vold i vestlige samfunn, er nettopp spørsmål om den avbildningens makt som Platon drøftet ved hjelp av samtalen mellom Sokrates og Glaukon i *Staten*. [...] Bruken av sitat-teknikk – Tarantino siterer hyppig både sjangrer og konkrete filmer – kan betraktes som en form for etterligning i Platons forstand, dvs. at utsagnet fjerner seg fra utsigelsen ved å være en etterligning av etterligningen.»

Å diskutere Tarantino opp mot Platons mimesis-begrep gjør begrepene hos Platon, hans filosofiske teknologi, re-

det. Denne teknikknære lesningen av estetikk setter også i gang en sirkulasjon av teknologier, som vi allerede har sett ovenfor, hvor Tarantino og Platon diskuteres i lys av mimesis som teknologi, som en måte å forholde seg til og bearbeide virkeligheten på.

Jeg skal ikke berøre alle disse eksemplene nå, men det er fristende å gi et mer konkret eksempel, som forklarer hvorfor Bales teknikkfokus er så vellykket. Readymaden, den kanskje mest distinkte teknikken i det siste århundrets kunst, har en annen og side enn dens institusjonelt standardiserte, og teknisk sett hendige, appropriasjonsaspekt. Den har historisk sett mistet sin institusjonelle kommentarfunksjon og henviser til en kunstteknisk

Kunstgjenstanden beskrives som del av en praksis, eller som en handling

levant og umiddelbart anvendbar for en samtid. Denne typen sammenføring virker kanskje respektløs for noen, men etter min mening er det den eneste relevante måten å skrive på: hvor konkret bruk er i fokus. Et annet slående eksempel er hennes bruk av Edmund Burkes filosofi: «Burkes kobling av det sublime med repetisjon av ensformige enheter åpner for interessante perspektiver på moderne kunst. For eksempel er minimalistisk kunst og flere typer pop art knyttet til gjentakelse av det ensformige [...] Også house-musikk, der gjentakelsen av den samme 4/4-beaten er et vesentlig kjennetegn, er interessant å se i sammenheng med Burkes begrep om det sublime.»

Estetiske teknologier

Bale forholder seg altså relativt fritt til historiske epoker og lag av estetiske praksiser som vanligvis skilles ad knyttes igjen og igjen opp mot hverandre. Det finnes en produktiv frihet i denne måte å skrive om estetikk på som, når alt kommer til alt, egner seg svært godt som instrument til å fremkalle de tekniske aspektene ved estetiske handlinger og objekter. For en roman, eller et maleri er like mye en teknologi som montasjen eller ready-made er

innretning som implementeres uten å ta større hensyn til sitasjonens særegne karakteristika, eller teknikkens faktiske potensiale. Kunsthistorien er, kunne man si, blitt naturalisert innenfor rammen av en slik appropriasjonslogikk i så stor grad at tankearbeidet forbundet med readymaden er fjernet: readymaden har bare blitt en brikke man, tro mot vanen, plasserer inn i det diskursive puslespill. Dette aspektet blir etter hvert også et historisk poeng for Bale – noe som poengteres i diskusjonen av den historiske avantgarden: «Kanskje bør den historiske avantgarden og neo avantgarden ikke betraktes primært som en utviklingslinje, men vel så mye som en sammenstilling av muligheter. [...] Poenget må være å bringe språk og andre uttrykk tilbake til livet, det vil si å utforske alternativer til stivnede uttrykksformer, nedslitt formspråk og tilvante vurderingsmåter.» Bale trekker her også frem en rekke eksempler på verk som utvider hvordan vi tenker på estetiske teknikker – på hvordan romanen integrerer skulpturen, for eksempel, eller diktet internettets hypertextform.

Kjersti Bale har skissert et nytt estetisk teoriparadigme i denne boka – jeg er spent på effektene.

Harmoni og disharmoni – med litt såpe til

Har Tariq Alis politiske agenda egentlig godt av å overføres til fiksjon, for ikke å si scene? AV CHRISTINE AMADOU

Pakistansk-britiske Tariq Ali er nok mest kjent som politisk kommentator og faglitterær skribent, men han har også skrevet flere romaner, film-manus og dramatik. Som skjønnlitterær forfatter har hans viktigste prosjekt vært en «islamsk kvintett» der den første, *Shadows of the Pomegranat Tree*, henter sin handling fra den kristne *Reconquista* av Granada i 1499. Denne romanen kom ut i 1993 og ble oversatt til flere språk. I denne familiekroniken beskrives det mauriske Spanias samspill mellom kristne, muslimer og jøder og ulike reaksjoner i møtet med tvangskristningen. Fra flukt til opprør eller resignert omvendelse. Tariq Alis aller nyeste dramatiske verk, *ZAHRA, The Obscure Soul of the World* tar utgangspunkt i de samme historiske hendelsene som denne romanen og iscenesetter en muslimsk families tragiske endelikt etter Granadas fall. Men stykket handler vel så mye om Andalusias blomstrende kultur for de tre «Bokens folk» ble splittet og er ikke minst en hyllest til dikteren Ibn Hazm som levde i Cordoba på 1000-tallet.

Da det katolske kongeparet Ferdinand og Isabella besluttet å fordrive jøder og muslimer fra Spanias siste muslimske enklave, Granada, var det flere århundrers fredelig sameksistens som brutalt ble avsluttet. Det er neppe tilfeldig når en samfunnsengasjert og antitotalitær muslim som Tariq Ali vender blikket dit. Middelalderkulturen i Andalusia var

preget av rik utveksling mellom jøder, kristne og muslimer. Via Spania kom både aprikoser, granatepler og asparges til Europa; det samme gjorde gresk vitenskap og arabisk ornamentalkunst. Og ikke minst oppsto en rik litteratur i Andalusia, kjærlighetsdikt som ble videreført i Vest-Europa som trubadurdiktning, og en raffinert fortellertradisjon som man finner spor av hos blant annet Cervantes.

Når Tariq Ali, og han er langt fra den eneste!, trekker frem den andalusiske kulturen som et historisk forbilde er det av to grunner: Fordi Spanias middelalderhistorie viser hvor fruktbar utvekslingen mellom de tre monoteistiske kulturene kan være, og fordi den viser arabernes betydning for senere vestlig kunst og vitenskap. Stykket *ZAHRA* ender da også med en noe overtydelig epilog som lovpriser nettopp dette og forteller at til tross for de katolske inkvisitorenas maktbruk og bokbål, klarte de ikke knuse den mauriske kulturen, men at den levde videre og dannet et viktig grunnlag for moderne europeisk diktning.

Litterære referanser

Og dette etterlivet var det dikteren Ibn Hazm, selve inkarnasjonen av lærdom og forfinet islam, varslet allerede på 1000-tallet i et dikt som går igjen i *ZAHRA*:

*The paper you may burn
The paper you may burn*

*But what the paper holds
You will never burn,
You will never burn.
Here it lies,
Safe inside my heart,
Where I go, it goes
We will never part;
Where I alight, it alights
And in my tomb will rest,
And in my tomb will rest.*

På tampen av fjortenhundretallet ble Ibn Azms bøker satt på pavelig indeks og brent sammen med bunker av andre arabiske skrifter. Og muslimer og jøder måtte velge: Enten omvendelse til katolisismen, eller landflyktighet.

Det er ikke tvil om at historien om den andalusiske kulturen og Granadas fall må fortelles om og om igjen og at den fremdeles har politisk sprengkraft. Men hvordan kan den fortelles i dramatisk form?

Som i romanen *Shadows of the Pomegranat Tree*, har Tariq Ali også i *ZAHRA* valgt å ta utgangspunkt i en familieskjebne. Men handlingen er fortettet og utspiller seg bare i løpet av en uke i 1499, selv om den byr på rikelig med tilbakeblikk (og som sagt, et blikk fremover også, i epilogen). Han lar scenen være delt i to, og handlingen foregår vekselvis på de to delene: Disharmoniens og harmoniens rom. Og i avslutningsscenen går de to over i hverandre.

Orientalistisk metaforikk?

Disharmoniens rom er mørkt og kantet, det skal gi inntrykk av veier som krysses og skjærer inn i hverandre, og av tomhet. Harmoniens rom er derimot et *hammam*, mykt, fargerikt, preget av runde former og myke buer og akkompagnert av sildrende vannmusikk. Det skarpe skillet mellom de to verdenene blir også et kjønnskilte: I badet er det kvinner som snakker, leser og lauger seg, mens i det disharmoniske rommet er det mandig handlekraft som dominerer, med alle dens fatale følger. Dermed gir de to rommene også assosiasjoner til en lang orientalistisk tradisjon, der det myke og kvinnelige i det statiske badet kontrasteres mot kristendommens og vestens dynamikk og erobringstrang.

Stykkets hovedperson, Zahra, representerer den myke kvinneligheten, men samtidig er hun trassig og viser den seige motstandskraften som ligger i harmoniens rom. Hun vil ikke konvertere, og hun vil ikke forlate Granada.

Stykket begynner med at hun akkurat er sluppet ut av fangenskap. Hun har tilbrakt halve livet i et asyl for «forvirrede sjeler», fortrinnsvis damer som har stått i fare for å kaste skam over familiene sine ved å gifte seg med feil mann. Zahra ble plassert der fordi hun ville rømme fra landet sammen med familiens tjener, men etter tyve år slipper hun ut fordi stedet skal bli gjort om til nonnekloster. Når Zahra ser tilbake på innesperringen blir dette en måte å varsle om hennes videre utholdenhet på: hun har ikke glemt sin elskede, hun har fortsatt å lese kjærlighetsdikt, hun er fremdeles troende og kompromissløs muslim. Men når hun kommer ut er verden en annen enn den hun forlot. Familiens jødiske hushjelp Rachel har latt seg døpe Maria og praktiserer jødedommen i hemmelighet. Zahras onkel kaller seg Miguel og er blitt en blodtørstig inkvisitor. Og niesen hennes, Hind, skal gifte seg med en kristen gutt.

I Zahras familie og tjenerskap er det med andre ord tette bånd mellom de tre religionene, og det råder stor forståelse, og kunnskap. Men i løpet av skjebneuken som stykket beskriver rives båndene over. De tette båndene mellom religionene ledsages også av tette bånd mellom mennes-

kene, og som en historie i historien får vi en serie mer eller mindre ulykkelige kjærlighetshistorier fortalt, der kjærligheten har trosset religion og klasse og de fleste konvensjoner. De mange mer eller mindre pikante kjærlighetshistorier som ligger viklet inn i hovedhandlingen gjenspeiler den gamle arabiske fortellerteknikken, der historiene glir over i hverandre, og de gir hele stykket et i overkant søtladent preg. I badet sildrer det i vann som øses over halv nakne kvinnekropper mens det fnises over bryllup og håpløse forelskelser i noe som nærmer seg egyptisk såpestil. Selv om den har en middelalderpoet som legitimering.

I stykkets siste scener brukes både harmoniens og disharmoniens rom, for nå trenger soldater og ufred inn i hammamet. Det er inkvisisjonen og angiveriet som har overtatt byen. Soldatenes siste intervensjon er for å lete etter bøker. Og det er i hammamet at de mest kostbare bøkene er oppbevart. Dette er det familiens grusomme renegat, biskopen Miguel, som har avslørt. Han dukker selv opp i stykkets siste scene og krever at Zahra skal overrekke ham Ibn Hazms kjærlighetsdikt. Zahra nekter. Hun vil ikke forlate Granada, hun vil ikke svikte islam og hun vil ikke skille seg av med disse diktene.

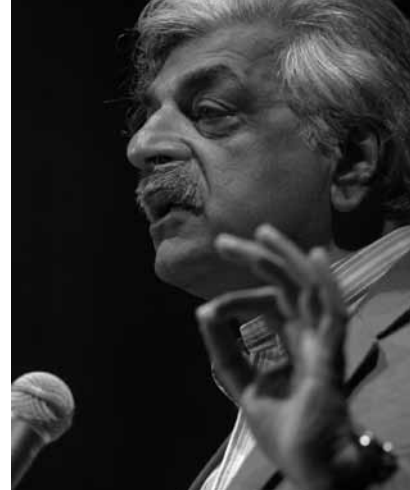
Biskopen prøver å presse henne til selv

Har Tariq Alis politiske agenda egentlig godt av å overføres til fiksjon, for ikke å si scenen?

å kaste boken på bålet. Hun tar boken, og ut faller en dolk. Zahra stikker den i biskopen, kler av seg og går med boken på bålet. Og mens hun brenner, lyder nok en gang Ibn Hazms dikt som forkynner at om flammene tar papiret vil de allikevel aldri kunne fortære det som er blitt skrevet.

En muslimsk Jeanne d'Arc

Zahra ender opp som en muslimsk Jeanne d'Arc, en kjærlighetens, troens og bokens martyr. Og når epilogen viser fremover, knyttes hun indirekte til tittelen: *The Obscure Soul of the World*. Dette er nemlig et avsluttende sitat fra James Joyces *Ulysses* der han hyller muslimen Averroes og jøden Maimonides som nettopp verdens mørke



Tariq Ali på Litteraturhuset i Oslo, mai 2008. Foto: John Hughes

sjel, *a darkness shining in brightness which brightness could not understand*. De to sceneavdelingene og Zahra på det lysende bålet blir en anskueliggjøring ikke bare av Ibn Azms dikt og av Joyces bilde, men en tidløs kritikk av vestlige maktovergrep i opplysningens og fremskrittets navn. Når Tariq Ali tar utgangspunkt i den andalusiske kulturen blir dette imidlertid vel så mye en kritikk av obskurantistiske og intolerante krefter innenfor islam og en lengsel tilbake til det som er blitt et synonym for «gullalder», al-Andalus. Og da må man kanskje ta litt klissete kjærlighet og overtydelig symbolikk med på kjøpet?

Problemet med et stykke som dette er om Tariq Alis politiske agenda egentlig har godt av å overføres til fiksjon, for ikke å si scenen. Som skribent er han en skarp

analytiker, men når han skal skape skikkelser og intriger blir de merkelig klisjéaktige og banale. Dermed fungerer teksten nesten kontrært: Den forflater budskapet om mangfold og tradisjon ved å gjentelle historien i stereotype kategorier. Harmoniens og disharmoniens rom gir faktisk ikke anledning til dyptpløyende analyser, men låser handlingen fast i et spennende historiesyn.

Og om det er frivillig eller ufrivillig gjenskapes Edward Sais orientalistiske kategorier gjennom den litt lumre stemningen i badet. Kjærlighetshistoriene som fortelles der viser dessverre hvor vanskelig det er å gjenskape *Tusen og en natt* og hvor lett det er å lage småsentimental såpe.



Portr Skopa som Andy Warhold i *Factory 2*, regi: Krystian Lupa. 2008. Foto:

Lupas «Warholandia»

(Wroclaw): Krystian Lupa med åttetimers
reality-teater etter Andy Warhols The Factory.

AV THERESE BJØRNEBOE

Man trenger ikke å ha lest Sara Stridsbergs *Drömfaktuletet* for å skjønne at Andy Warhol krysset grensen mellom kunst og liv på en risikabel måte.

Da Krystian Lupa ble tildelt Den europeiske teaterprisen i Wrocław like før påske, ble seremonien foregrepet av en ni timers, selvrefleksiv og meditativ reise i Andy Warhols verden. For mange som var til stede var dette vårt første møte med Lupas arbeid, til tross for at han er en slags levende legende i hjemlandet. Krystian Lupa er ikke bare en ledende regissør, han har også spilt en helt sentral rolle som leder for regiutdanningen ved dramatiske akademiet i Krakow. Grzegorz Jarzyna og Krzysztof Warlikowski, som i dag kanskje er bedre kjent for et vestlig publikum, er begge utdannet under Lupa. Lupa er selv utdannet under Brecht-studenten Konrad Swinarski, som av noen holdes for å være Polens største regissør i det 20. århundre.

Krystian Lupa er omtalt som paradoksal, og hans scenspråk som en hybrid mellom polske og utenlandske tradisjoner. Han er ingen visuell formalist, men opp tatt av rom og romlighet, og distanserer seg bevisst fra den fysiske og stemmemessige virtuositeten i tradisjonen fra Grotowski.

I Vesten har Lupa først og fremst kjent i Frankrike, mens han skal ha vært et helt ukjent navn i den engelskspråklige verden før han satte opp en dels skandalisert (i Edinburgh), dels genierklært *Tre søstre* ved American Repertory Theatre.

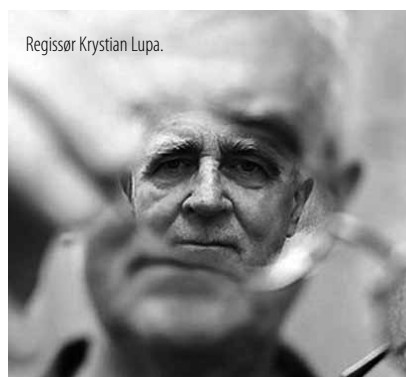
Impro

Factory 2 åpner med at filmen *Blow Job* vises på en skjerm som henger mellom publikum og skuespillerne på scenen. Lupa etablerer en følelse av at reaksjonene fra de *typete* skuespillerne på scenen er autentiske, og det skyldes nok ikke minst måten skuespillerne kommer inn og setter seg demonstrativt ned i sofaene, mens de stirrer utfordrende på oss i salen.

Filmen, som ble laget så tidlig som i 1963, handler om det tittelen tilsier, verken mer eller mindre, og når den passerer som avantgardekunst og ikke porno, er det fordi handlingen foregår utenfor bildet. Det eneste vi ser er ansiktet til en ung mann, i 20 minutter. Like etter, er vi vit-

ner til et intervju om filmen, hvor en journalist stiller de – opplagte – spørsmålene, om dette er kunst, osv. Andy Warhol, som blir glitrende spilt av Lupa's leading actor, Piotr Skipa, lar de andre svare for seg. Slik Warhol hadde for vane å gjøre.

Atmosfæren på scenen avspeiler et typisk mønster. Den passive Warhol, og aktørene rundt ham som forsøker å intellektualisere, samtidig som Warhol likevel setter det på begrep. The Factory var et hang out sted for kunstnere, sosialt mistilpassete, homoseksuelle, transvestitter, narkomaner, som i Warhols vokabular var superstars, og lot seg bruke av ham i filmene. I Lupa's forestilling blir skuespillerne/de biograferte



personene også presentert for oss gjennom såkalte *screen tests*. For ved hjelp av testene, skulle Warhol vurdere om den enkelte hadde tilstrekkelig drive. Men han inviterte også tilsynelatende helt tilfeldige personer til å spille dialogene – slik som den unge mannen i *Blow Job*.

Factory 2 er basert på flere hundre timers skuespillerimprovisasjoner og ett års prøvetid. Noe av råmaterialet er med, i form av nettopp screen tests hvor skuespillerne er blitt oppfordret til å improvisere, helt alene foran kamera, over temaet «My fucking me». Disse filmene er kanskje i seg selv verdt hele forestillingen, idet skuespillerne på en svært autentisk måte både avslører kameraskrekk og ekshibisjonisme. De som uttrykker ubehag overfor kamera, er ikke de som kommer «dårligst» ut. Enn skjønt vi jo likevel ikke vet hva som er falsk og ekte. Spillestilen og materialet skuespillerne presenterer, gjør det umulig å si når det biograferte slutter og de selv tar over.

Forestillingen ender i et tablå med hele factory-selskapet – og så et skudd. Selv om

Valerie Solanas ikke tok livet av Warhol, tok hun kanskje livet av en avantgardekunstner? For etter skuddene, opphørte The Factory å eksistere i den formen det hadde tidligere.

Langt på vei virker det faktisk som om målet og meningen med *Factory 2* er å hylle skuespillernes evne og villighet til å utlevere seg selv. Dialogene er trivielle, men ofte vittige, som i den fantastiske monologen til Bridget Berlin – som bodde på hotell, og spylte alle forbruksvarer ned i toalettet. Eller den uendelige monologen til en ung mann, som ligger naken over tvers på to stoler, og reflekterer omkring sin egen kropp, lukten i armhulen, osv.

Piotr Skipa's Warhol er forestillingens gravitasjonspunkt, selv om han aldri står rett oppreist, men skjener, henger, sirkler rundt i rommet, og nesten ikke sier noe. I følge Lupa betegnet Warhol seg selv som en maskin. Han forsøkte aldri å analysere hensikten eller meningen med det han gjorde, eller å forklare hvem han var, overfor seg selv.

Ni timer er lenge, og til tross for gode skuespillere og mange enkeltscener med høy underholdningsverdi, er det en ganske enerverende forestilling. Det er vanskelig å forstå hvor Lupa vil med denne 1:1-iscenesetelsen. *Factory 2* er en forestilling som skaper sterk ambivalens, men også interesse for hva det var Andy Warhol egentlig gjorde med kunstscenen. Det forvirrende er at forestillingen er så fri for ideologikritikk.

Selvrefleksiv

Factory 2 representerer et brudd, et skifte for Lupa, som ellers er kjent for iscenesettelser av klassikere og sentraleuropeisk litteratur. Han har tidligere dramatisert bl.a. Musil, Herman Broch, Proust og Dostojevskij. I følge ham selv, er forestillingen et svar på et ønske om å dykke ned i skuespillernes evne til å improvisere. Ikke til å tolke, men til å skape en egen realitet og tekst fra grunnen av. Fascinasjonen for Andy Warhol springer derimot både ut av interesse for filmene han skapte, og av at Warhols eksperimenter sammenfaller med Lupa's egen ungdomstid. Lupa betrakter Warhol som anti-hollywood, til tross for Warhols uttalte begeistring. Det skyldes i

første rekke filmene: For eksempel *Dream*, der han fotograferer en sovende mann i åtte timer. Men hvis *Factory 2* er ment som en hyllest av avantgarde-kunstneren, kan man jo spørre seg om hvorfor Lupa har montert inn *Blow Job* og ikke *Dream*?

Selv om Lupa nok har rett i at vi i våre dager opplever en slags renessanse for mange av datidens ideer, forhindrer det ikke at jeg opplever *Factory 2* som en temmelig eksentrisk forestilling. Det mest interessante tolkningsforslaget, er at Lupa – gjennom Warhol – diskuterer og reflekterer over sin egen rolle som regissør. Han er selv til stede på scenen i siste del, halvt synlig i kulissene.

På dette nivået blir forestillingen naturligvis litt intern for et utenlandsk publikum, siden få av oss kjenner til betydningen av Lupas rolle som lærer eller guru. Man kan bare gjette. Men seminarene og presentasjonene i Wrocław ga levende vitnesbyrd om at Lupa omgis av den aller største beundring, både fra skuespillerne han har jobbet med, og de regissørene som er utdannet under ham – Krzysztof Warlikowski kalte Lupa en inkarnasjon av Dalai Lama!

Vesteuropeisk pris

I Wrocław var det også anledning til å se Lupas nokså ordinære oppsetning av Werner Schwabs *Presidentinnene* og et tre timers utdrag av hans kommende *Persona*-trilogi – over Marilyn Monroe, Simone Weill og Gurdjieff. Denne ble vist som work-in-progress, samme kveld som prisutdelingen.

Oppsiktsvekkende nok er det bare andre gang Den europeiske teaterprisen, som ble opprettet to år før murens fall, blir gitt til en regissør fra Øst-Europa. Mangler det kandidater? Russiske Jurij Ljubimov, som nå er over 90 år, burde vel være selvskreven?

Prisen for New Theatrical Realities ble i år delt på seks (såkalt) yngre regissører, Guy Cassiers fra Belgia, italienske Pippo Delbono, spansk-argentinske Rodrigo Garcia, ungarske Arpad Schilling, og Francois Tanguy. Med unntak av Delbono, som vi kommer tilbake til i neste utgave, turde alle være kjent gjennom intervjuer og omtale i tidsskriftet. Et symptom, kanskje, på at den europeiske teaterprisen ikke er så i forkant som den burde være.



Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir, av Christoph Schlingensief. Foto: David Baltzer

På følelsene skal konseptet kjennes!

(Berlin): På Theatertreffen 2009 var det
atter regissørene som var aktørene.

AV THOMAS IRMER

Her og nå» er mottoet for årets Theatertreffen i Berlin. Som med tidligere motto for festivalen, er det meningen at det skal høres ut som et mantra om aktualitet og slik forhindre en entydighet. Er det et nytt opprop om politisk teater? Eller påkalles skuespillerkunst (et rent skuespillerteater) versus regissørpåfunn (vår tyske spesialitet: regiteatret)? Eller de unges opprør mot de gamle (demarkasjonslinjen ligger omtrent på 40 år)? Kan provinsen holde stand mot metropolene (Berlin, Hamburg, München, Zürich og naturligvis Wien)? Dreier det seg om nye fortellerformer, eller om tilbakekomsten av eldre?

Det er vanligvis i slike kategorier den syvtallige juryen tenker, når den velger ut de ti «mest bemerkelsesverdige» (slik lyder det eneste offisielle kriteriet) iscenesettelsene av året, og som de andre kritikerne regner etter, når de skal avlese en tendens. Så mye er klart: En enkelt tendens finnes det ikke, den lar seg gudskjelov heller ikke oppdrive. Juryen velger ut ti blant cirka 200 forestillinger (shortlisten, som består av 40 forestillinger, blir offentliggjort under rubrikken «under diskusjon»). Nødvendigvis vil det alltid tilstrebes en viss bredde i forhold til tematikk og stil, med sideblikk på ledende teaterpersonligheter.

I beste fall blir ti virkelig forskjelligartede arbeider presentert, som deretter går videre i diskusjonene om hva var det som manglet, og hvorfor? Diskusjonen omkring utvalget på Theatertreffen er like forutsigbar som solskinn i mai.

Kirche der Angst

Åpningsforestillingen *Ei kirke med angst for det fremmede i meg* (*Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*) brakte i første omgang dette oppstusset til taushet. Fordi den kreftsyke regissøren Christoph Schlingensief har gjort sin egen sykdom til tema for et «Fluxus Oratorium» i form av en katolsk gudstjeneste – bygd opp etter modell av et kirkerom i Duisburg i Haus der Berliner Festspiele. Der, foran alteret, foredrar renomerte skuespillere som Angela Winkler og Margit Carstensen utdrag fra Schlingensiefs kreftdagbok. I en ramme av prosesjoner og gospelkor, som

overblendes av diverse videoer, gir dette en aktualitet til begrepet multimedial talkunst. Schlingensief har alltid vært en selvbiografisk performer som benytter seg av collager, hvor det blant annet dreier seg om hans forbilde Joseph Beuys, og dennes «sosiale plastikk», som utvisker skillet mellom det politiske og private – i lange assosiasjonskjeder av billedflyt og musikkforførelse.

Angsten for det fremmede i meg var opprinnelig tenkt som en strategi mot xenofobisk inderlighet, under tittelen *Church of Fear*. Men nå, her, er det kreftcellene som utgjør den umiddelbare trusselen mot kunstneren. Og han gjør mye for å gi dette en metaforisk ladning: «Den som viser sine sår, blir helbredet. Den som skjuler dem, blir ikke helbredet», forkynner Schlingensief i sin teatral liturgi, og sitterer sin mester Beuys. Det hele virker som en merkelig drøm, hvor mye betyr noe, men lite lar seg fastslå. Et eksempel tydeliggjør hva denne overblendningen påkaller: I sin iscenesettelse av Wagners *Parsifal* i Bayreuth (2004) viste Schlingensief forrâttelsesprosessen hos en hare. Via et sterkt akselerert filmbilde kunne man se hvordan harens kropp løste seg opp i sorte byller innenfra. Det likner på krefttomografi, og disse bildene er ikke bare en del av Schlingensiefs kunstnerbiografi og sykdomshistorie (som han begynte på med de kontroversielle arbeidene i Bayreuth). Den døde haren er også kjent fra en berømt performance av Beuys, hvor han forklarer bilder [i et museum, *overs.anm.*] til en død hare. Dessuten er haren et kjent ikon hos Albrecht Dürer – en milepæl i kunsthistorien – og dersom man ser disse nivåene i sammenheng, vil man knapt kunne unngå å bli tiltrukket. Schlingensief har dermed sammenført de forskjellige fasene av sin kunstneriske produksjon – film, teater, musikkteater – i den dyreste produksjonen i Theatertreffens historie noensinne (og første gang vist ved festivalen Ruhrtriennale med over 70 deltagere). Hans rang som en fremragende kunstner er med dette grunnleggende bevist, men hvem vil diskutere med en dødssyk, eller forsøksvis antyde noe annet, når han så offensivt – og berørende – postulerer sin sykdom?



Regissøren Jürgen Gosch døde bare fire uker etter avslutningen av årets Theatertreffen.

Jürgen Gosch vil bli husket for å ha ført skuespillerens ferdigheter tilbake i fokus

Jürgen Gosch

Dette ømtålige spørsmålet kan også stilles ved Jürgen Gosch og hans oppsetning av *Die Möwe (Måken)*, men på en helt annet måte. Gosch er, som enhver teaterkjenner vet, også rammet av kreft. Den 65-årige regissøren går ikke offensivt ut med det selvbiografiske. Hans iscenesettelser de siste årene, spesielt Tsjekhov-arbeidene, er nøkternt klargjørende, og dermed også et fascinerende bidrag. Gosch er en regissør som har vært med på å prege omveltningene i det tyske regiteater, men nå setter han fokus ene og alene på skuespilleren. I 1978 ble Gosch fordrevet fra DDR på grunn av en påfallende frekk oppsetning av Büchners *Leonce og Lena*. I Forbundsrepublikken vekket han misnag som konseptregissør, men fortsatte å være søkende på nittitallet. I begynnelsen av *Måken* kommer alle skuespillerne sammen på scenen og begynner stykket foran en grå vegg (som vanlig

Die Mäwe, regi: Jürgen Gosch, Deutsches Theater Berlin. Foto: Matthias Horn



Katie Mitchells oppsetning av Kroetz' Ønskekonsert. Foto: Stephen Cumiskey



av hans scenograf Johannes Schütz). De som ikke spiller, er medvirkende tilskuerer – i et stykke som handler om ung versus gammel kunst. I mange av Gosch' iscenesettelser finner man en sterk markering av skuespilleren satt inn i et nærmest dekorfritt, monokromt scenerom. Belyst med enorme lyskastere fra parketten, som gir hver minste munnvinkel til kjenne, er skuespilleren et sterkt belyst relieff. Tilskuerne motiveres til ytterste konsentrasjon omkring stykket, som om det var noe nærmest anatomisk håndgri-

pelig. Selvfølgelig er dette også et konsept, men laget av en som har forkastet alle andre konsept, på en rigorøs måte, og som unngår ideologiske fortolkninger, og falske rykninger i munnviken. *Måken* blir dermed Goschs eget stykke om sannhet, falskhet og gjennomsiktighet på teateret. I en internasjonal kontekst ville dette også vært en «oppsiktsvekkende» oppsetning fra Deutsches Theater.

Fire uker etter Theatertreffen, hvor han også deltok med en oppsetning av Roland Schimmelpfennings *Her og nå* fra Schauspielhaus Zürich, døde Gosch som følge av sin kreftsykdom. Han vil bli husket som en suverene mester, og som en regissør som har ført skuespillerens ferdigheter tilbake i fokus.

Ønskekonsert

Teknologisk sett tilhører engelske Katie Mitchells oppsetning av Franz Kroetz' stumme monolog *Wunschkonzert* (*Ønskekonsert*) fra Schauspielhaus Köln samme kategori. Innovativ er hun framfor alt med sitt imponerende tekniske oppbud. Dette hadde sikkert ikke vært mulig i hennes hjemland, og sannsynligvis ville heller ikke den nye interpretasjonen av dette stykket fra 1971 blitt så godt motatt der. I en uendelig lang sceneanvisning beskriver Kroetz hvordan ei lita kontordame bedriver sine gjøremål før hun begår selvmord. Det er en blanding av sosial realisme og Beckett, et særstudie av et tilfelle

mellom individualitet og sosialt og kulturelt fastkjørt avhengighet. Hun hører på «Ønskekonserten», en radiosending med hilsener til venner og familie, men hører den alene. Mitchell dissekterer forløpet, og filmer frøken Rasch (fantastisk minimalistisk spilt av Julia Wieninger). Enkelte gjøremål, som det å vaske hendene, blir fragmentert og spilt av en annen skuespiller på video. Lydene blir delvis gjengitt av en lydmaker som agerer på scenen, delvis synlig frembrakt og spilt av en strykekvartett. Et enormt og synlig kollektiv bearbeider temaet konseptuelt: En fortvilt og ensom skikkelse fordrer mange gestalter i teatret; det skal mange aktører til for å kunne lade denne figuren. Det vises reelle ting, som et forlengt utgått sigarettmerke fra syttitallet; dertil settes noen utvalgte tekstlinjer fra den amerikanske selvmordsdikteren Anne Sexton (som egentlig ikke har noe med Kroetz' «saksforhold» å gjøre). Det hele er meget artifielt og teknisk vannnett gjort. I motsetning til Gosch og Schlingensief, inneholder forestillingen en kulde, selv tyske forhold tatt i betraktning, og, det må jeg si, det er oppsiktsvekkende mye teknologi brukt på et nesten innholdsløst arbeid. Likevel har Mitchell gitt et solid bidrag til videreutviklingen av nye teknologier i teateret. Der hvor Gosch betoner skuespillerne og fokuserer på deres fremtreden og spill, konsentrerer hun seg om å gjøre det formidlende, mediale apparatet synlig. Det mediale er utvilsomt en del av vår kulturelle virkelighetsoppfatning, og i teatret kan det fremvises som noe spesielt.

Kafka

Andreas Kriegenburg viker heller ikke tilbake for bruk av avansert teknologi. I en årrekke har han vært å regne som en av de viktigste regissørene i mellomgenerasjonen (født 1963). Han har vært på Theatertreffen flere ganger, og tydeliggjort seg ikke minst med arbeider fra Münchner Kammerspiele og Thalia Theater i Hamburg. Kriegenburg begynte med temmelig ville oppsetninger på Castorfs Volksbühne på begynnelsen av nittitallet. I dag er han en mester i melankolsk filosoferende arbeider med en helt spesiell optikk. Figurene hans vandrer

som søvngjengere, med grelt sminkede ansikter, og snakker rolig ut fra stoff hentet fra verdenslitteraturens klassikere, eller Dea Lohers siste stykke. I Kriegenburgs ekspressionistiske drømmeteater blir det knapt hørbare høyløst, det grelle blir urovekkende. I egen bearbeidelse av Kafkas *Proessen* for skuespillerne ved Münchner Kammerspiele, har han også lagd utkastet til scenebildet: Et øye, Josef Ks pupill, som en bøyeelig dreiescene, og hans værelse mot en tom, grå bakgrunn. Verken som teatralt rom eller som psykoanalyse er det grunn til å ønske noe mer. Åtte likedanende utgaver av Josef K. opptrer og forteller hans historie – også via andre figurer. De henger artistisk ved bordet og senga i rommet hans i pupillen. Til sist blir de forkroplede vesener som i beveger seg opp og ned som i et kjempehjul, laget etter Lacans selvbildeskive. Når det gjelder scenisk fantasi, på grunnlag av litterær bearbeidelse og skuespillerisk viderearbeid, så er Kriegenburgs *Proessen* min favoritt på festivalen. Den bekrefter min overbevisning om at denne regissøren ikke følger et opptrukket mønster. Selvfølgelig kan man si at Kafkas romaner ikke er nytt stoff på teatret, og heller ikke mangfoldiggjøringen av Josef K. er en ny måte å tydeliggjøre hans skjebne. Men her er det gitt en dobbelbunn, i form av en scene med ett indre og ytre bilde, innenfor en drømmeaktig fortelling, og til klokkespill-liknende musikk av Laurent Simonetti. Det er noe som har lyktes – et assosierende teater, og ikke bare det. Kriegenburg er den som i år sterkest har vist hva det tyskspråklige teatret i sin beste tradisjon kan frembringe av nye årganger. Kontroversiell, slik som Schlingensief er, ved å bringe det private eller det politiske eller begge deler sammen, er den finkunstneriske oppsetningen ikke. Men skal det bare dreie seg om det? Og er ikke K. fremdeles et uttrykk for blikket inn i ens eget øye?

Die Räuber

Den mest kontroversielle klassikeroppsetningen leverte Nicolas Stemmann med Schillers *Die Räuber* (*Røverne/Morderne*) fra Thalia Theater i Hamburg. Han følger her ideen om at de to motsetningsfylte brødrene Karl og Franz Moor er én og



Franz Kafkas *Proessen* i regi av Andreas Klingenburg. Münchner Kammerspiele. Foto: Arno Declair

samme person. I dette viktigste av *Sturm-und-Drang* dramaene firedobler han så denne personen, og besetter den med meget gode skuespillere. Stemmann, som er av 68-årgang, har et ekte opprørs umulighet som tema: En generasjon som er formet på forhånd, strander mellom opposisjon og tilpassing – selv en morderbande (her med krav på ekte vesteuropeisk, antiborgerlig terrorisme) synker i på forhånd gitte familiestrukturer. Den teatrale omsetningen av denne bevegelsen er interessant: Schillers scenario med en middelaldersk by foran et slott, som det jo knapt er mulig å framstille på teatret i dag, blir utspilt på åpen scene. Et modelljernbanebygg med ekte ild blir filmet med håndholdt kamera og kjørt opp temmelig stort bak skuespillerne. Dette fungerer på ingen måte så avmystifiserende som hos Katie Mitchell, men det forbløffer heller, som et forunderlig tricks. Med Stemmann har man igjen havnet i diskusjonen om hvorvidt klassikere kan fremstilles på denne måten – som en aktuell dekonstruksjon. Etter Goethes *Werther* og Kleists *Käthchen fra Heilbronn* er dette Stemmann beste klassikeroppsetning ut i fra eget tema.

Dermed er vi kommet til kjernen, og til det som tok fokus på Theatertreffen.

Er regissørene egentlig forfattere; være seg med et fremmed eller selvtillberedt materiale? Er ikke Schlingensief *per se* en auteur-regissør som på mange måte ikke står så fjernt fra Stemmanns Schiller? Er Kriegenburg en bearbeidelsesregissør og -scenograf, som har mindre personlig tilknytning til stoffet, men likevel er beslektet? Det ble gitt enda to, uforliknelig svar: Det ene kom fra Joachim Meyerhoff, en skuespiller fra mellomgenerasjonen som presenterte seg selv som biograf i en scenisk opplesning over temaet *Sønn av en fengselspsykiater*. Det andre fra Matrin Kusej, fra Burgtheater i Wien, som brakte Karl Schönherr's Trio Infernale, *Der Weibsteufel* (Kvinnedjevelen) fra 1914, frem fra glemselen. Det gjorde han med stil, med en *Liebhabs* nøyaktighet og omhug – nåtidsfjernt, men med levemenneskets nærhet. Dermed var paletten om ikke fullstendig, så i hvert fall avrundet. Man burde ubetinget fortsette å diskutere og vise arbeidene til Schlingensief, Gosch og Kriegenburg. Men ikke uten følelse.

Oversatt fra tysk av Tópne Avenstroup.

En langhelg med inspirerende teaterforestillinger i Marstrandgata 8.

Sympatisk minifestival

AV ELIN LINDBERG

MARSTRAND VOLUM 1, scenekunsthfestival på Black Box Teater i Oslo, 16.-19.april

Scenekunsthfestivalen *Marstrand volum 1*, med undertittelen *Akkurat passe smal*, på Black Box Teater, er en langhelg med forestillinger fra Norge, Sverige, Belgia, Tyskland, Storbritannia og New Zealand. «Scenekunst i randsonen av teater, bortenfor dans, etter performance,» står det i programmet. Altså den stadige vanskeligheten med å definere scenekunst, den ønsker jo ofte ikke å bli definert eller satt i bås. En opprettholdelse av modernismen rett og slett? Med det alltid underliggende spørsmålet: Hva er kunst? Hva er scenekunst? Hva er dans? Et utforskende utgangspunkt. Og hva er det Black Box Teater anser som viktig scenekunst akkurat nå? Det er det morsomt og interessant å finne ut av.

Rimini Protokoll med sitt dokuteater og forestillinga *Black Tie*, og Heine Avdal/deepblue med danseforestillinga *you are here*, åpnet minifestivalen (se egne anmeldelser).

Teaterhistorieutvikling

Den siste forestillinga på festivalens første dag er Trine Falchs *Teaterhistorien – Død og eller levende*. Hun reflekterer seg gjennom teaterhistoria fra dens spede begynnelse med dionysiske fester, sex og dop, gjennom Hellas, Roma, middelalder, renessanse, Shakespeare, barokk, fram til moderne tid.

Hun starter forestillinga surret inn i bandasjer, og vikler seg ut av dem mens hun vikler seg gjennom historiens gang. Hun formidler på en sympatisk måte, men hvorfor må hun bruke en sånn jentete stemme? Den fungerer kanskje som en maske. Fortellinga blir så søt og sympatisk at den blir uangripelig. Jeg liker allikevel forestillinga svært godt, gjennomgangen av teaterhistoria. Av de rundt femti menneskene som er publikum her, er det svært mange scenekunstnere, andre kunstnere, kritikere og teater- og litteraturvitere – et inneforstått publikum med andre ord. Trine Falchs teaterhistorieformidling avsluttes med Black Box Teaters egen historie som hun forteller gjennom et intervju med en av gutta på gulvet – en tekniker som har arbeidet på Black Box siden starten. Det å la håndverkere, gravere eller tjenere kommentere historien er jo en gammel teaterkonvensjon. Publikum ler litt overbærende av denne mannens folkelige språk. Jeg tar meg faktisk i å kjenne et snev av nostalgi og tenke at det er ganske lenge siden åpninga av det første Black Box på et Aker Brygge som var under bygging. (Jeg spilte faktisk selv på den åpninga i 1985!) På Black Box i april 2009 har Trine Falch, med litt hjelp av publikum, et par assistenter. Spesielt Knut Ove Arntzen, som bidro som konsulent til forestillinga. Det er blitt en inkluderende og sympatisk forestilling.

Milde og brutale samtidshistorier

a smiths forestilling *the next two days of everything* er også både inkluderende og sym-

patisk. I tillegg er den politisk korrekt og svært energisparende. a smith bruker svært enkle virkemidler, i tillegg til seg selv har han et lite bord med et glass vann, et stearinlys og en xylofon på scenen. Han bruker ikke en gang hendene i forestillinga, bortsett fra til å tenne på lyset og av og til ta en trudelutt på xylofonen; ellers er hendene plassert i bukselommene. a smith forteller om sin verden, han forteller om reiser han har vært på som scenekunstner – Stamsund og Singapore, Portugal og Barentsregionen, et buddhistkloster i Skottland. Han betror oss at han føler skyld ved at han flyr så mye, all denne reisinga er verken miljøvennlig eller helt stuert. a smiths teaterfortelling er både harmoniserende og lett moraliserende. Han skaper ei rolig, åpen og enkel forestilling det er behagelig å være publikum i. Jada, jada, jeg skal være snill! Og jeg skal huske å lukte på blomstene, tenker jeg etter å ha forlatt scenerommet.

Kate McIntosh fra New Zealand viste forestillinga *Loose Promise*. Hun arbeider også med å fortelle historier, men på en mer kompleks måte enn a smith. For å komme fram til historiene forestillinga er satt sammen av ga McIntosh samme sett narrative ingredienser til fem ulike skribenter og ba dem skrive sin egen versjon. Historiene er ganske forskjellige, i forestillinga fungerer de som ulike synsvinkler å se verden gjennom. Det er allikevel ikke teksten som fascinerer meg mest ved denne forestillinga, det er McIntoshs måte å framføre dem på som gjør sterkest inn-



Fra venstre: Trine Falch åpnet festivalen med *Teaterhistorien – død eller levende*. Foto: Marit Anna Evanger. *Diggapony* fra Sverige. Foto: Adam Appel. *Loose Promise* av og med Kate McIntosh fra New Zealand. Foto: Luc Massin/ Subjective.



trykk. Hun insisterer på å utsette seg selv for fysisk smerte – hun puster i en papirpose til hun nesten besvimer, hun dusjer i iskaldt vann, hun blør. Fra Trine Falchs teaterhistorieforestilling husker vi at det å se aktørene på scenen ha det vondt kan føre til en renkelse – katharsis – hos publikum. Det kan virke som om McIntosh har ambisjonen om å oppnå dette. Hun lykkes langt på vei med sin noe rituelle og ganske brutale forestilling.

Klassefest

Diggapony er et ganske ungt svensk/norsk ensemble. De er på festivalen med danseforestillinga *Shut your eyes up*. Vi blir møtt i døra til spillelokalet på Rom for Dans for å få en billett og stempel på handa slik man får på utesteder. Discomusikk og discolys. De tre aktørene er kledd i store hvite T-skjorter og jeans. Vi blir servert en velkomstdrink, og jeg føler meg som om jeg er tilbake på en klassefest på starten av 80-tallet. Vi setter oss og «The Voice» gir oss beskjed om å lukke øynene og åpne øynene. Aktørene forflytter seg mens vi har øynene lukket og står på et nytt sted når vi får beskjed om å åpne øynene igjen: discobelysvirkning. Vi holder på med dette en stund før danserne tar jeansene av og står på hver sin stol og danser og rister. De setter seg ned og snakker litt. Hva er nå dette med dans i dag? De forteller at det finnes et rart danseforbud i Sverige: Hvis flere enn åtte personer danser på et sted der det serveres alkohol kan de bli anmeldt. Diggapony snakker om å lage en instruksjonsvideo for å få folk til å bruke dans som trening. Så skal vi ta fram billettene våre, og det er slik det kan være på diverse firmafester og lignende: at det er to personer som har samme bilde på billetten – finn den andre! Discomusikk. De tre Diggaponyene gjør som mange samtidssansere: De tar en sang, selv om

de ikke er så spesielt gode til å synge. Ja, og så er det visst meningen at vi skal danse. Svett, svett. Jeg har samme bilde som en kar som sier på bergensk at han er fra Finnmark. Han sier hva han heter, han sa ikke Ananasen, det bare hørtes sånn ut. Hyggelig kar. Teatersjef. Dette minner meg allikevel fortsatt veldig om klassefest på ungdomsskolen. Alle danser. Ananasen er flink til å danse, dette går fint. Vi er jo på scenen, det er vi som er aktørene nå og sceneteksten utfolder seg mellom de dansende parene. Dette er ny norsk dramatik. Her er et utdrag:

Jeg: Ka e dette slags musikk?

Ananasen: Eg e ikkje sikker.

(Jeg angrer på at jeg spurte om musikken.)

Jeg: Produsere dokker egne forestillinger også?

Ananasen: Nei, vi e et programmerende teater.

Jeg: Ka sett dokker opp?

(Her nevner han forestillinger i fleng, de fleste kjenner jeg, men til slutt sier han noe som på grunn av den høye musikken høres ut som *Death Squad*. Sa han *Death Squad*?)

Jeg: De har e ikkje hørt om.

Ananasen: Nei, Kristian [Seltun, avtroppende teatersjef ved Black Box Teater, red. anm.] liker de ikkje så du har nok ikkje sett de.

(Og så blir det litt snakk om *Knut Ove Arntzen*. Dansen er ferdig.)

Jeg: E forestillinga over?

(Vi takker for dansen og setter oss på plassene våre.)

Sidemannen: Er forestillinga over?

(Jeg tar et overblikk, konstaterer at det ikke er mer å drikke og at lyset er slått på.)

Artig fest!

Akkurat passe

Torgny Amdam spilte også på festivalen. Han er først og fremst er kjent som mu-

siker, særlig som vokalist i Amulet – men jeg forbinder ham mest med en hovedoppgave i Medier og Kommunikasjon om IKEA som jeg leste i da jeg for ei stund siden samvittighetsfullt anmeldte IKEA-katalogen for et litteraturtidsskrift. Denne gangen er det Amdam Classical Trio som fremfører et verk av komponisten Tan Dun fra 1993 som heter *Memorial 19 Fucks*. Piano, bass og stemme. Amdam roper «fuck» på 19 språk og bassisten tar en søt dans med bassen. Forestilling over. Jeg kjenner ikke partituret til Tan Duns verk, men jeg undrer meg litt over at ikke Amdam utnyttet registeret og dynamikken i stemmen sin bedre i framføringa av stykket.

Ved endt festival, etter ei langhelg med forestillinger, slår det meg at dette er et atopisk prosjekt. Dette festivalprosjektet kunne funnet sted i nesten hvilken som helst by. Dette er ikke stedsspesifikt, men det tilhører en teaterkultur. Det nasjonale er underordnet. Det er nærliggende å kalle det en subkultur med tanke på programtekstens definering av prosjektet som marginalt.

Både festivalen og forestillingene rammes inn av den marginaliserende definisjonen: «i randsonen av teater, bortenfor dans, etter performance». En annen strategi ville være å kalle det som spilles på Black Box Teater for nettopp teater og de ikke-institusjonelle scenekunstaktørene for skuespillere, for så å utvide disse begrepene innenfra, i stedet for å definere dette som noe marginalt.

Forestillingene på *Marstrand volum I* framstår som gjennomgående gode og vitale. Det kan kanskje være nettopp på grunn av det utforskende og utprøvende utgangspunktet som ligger til grunn for forestillingene. De framstår som inspirerende og givende. Jeg ser allerede fram til *Marstrand volum II*. For dette ga mersmak.

Ulla, Maja och Irene

(Stockholm): Alexander Mørk-Eidems
oppdaterte *Tre systre*.

AV THERESE BJØRNEBOE

Tsjekhov: **TRE SYSTRAR** Svensk overs.: Astrid Bäcklund og Herbert Grevenius. Tekstbearbeiding og regi: Alexander Mørk-Eidem. Scenografi og kostymer: Erlend Birkeland. Lys: William Wenner. Stockholm Stadsteater, 7. juni

«**R**egissøren Alexander Mørk-Eidem gör det alla teaterchefer drömmer om; han lockar unga killar till teatern,» skrev Svenska Dagbladet 29. mai, i forbindelse med at Mørk-Eidem ble tildelt Thaliapriset 2009. I år er det oppsetningen av *De tre musketörerna* i «sansløst barocka 80-talskostym» som trekker fulle hus av folk i alle aldre, skriver avisen. I det samme intervjuet sier regissøren: «Jeg vil gjøre noe som menn liker, men ikke bare gjennom guttehumor – heavy metal preges jo av et forferdelig kvinnesyn – heller ved å problematisere og få unge gutter med på banen.»

Det er ikke bare hans versjoner av *De tre musketerer* og *Jungelboka* (som etter oppsetningen i Stockholm har gjort suksess i Oslo) som preges av et slikt perspektiv, men også *Hamlet*, som han iscenesatte ved Det kongelige skuespilhus i København i fjor. Der var Hamlet en moderne ung mann som rømmer inn i Fantasy-spill, og Horatio en fiktiv lekevenn. Det er ofte noe befriende lettsindig ved Alexander Mørk-Eidems oppsetninger.

Norrländ

I intervjuet sier Mørk-Eidem at svensk teater preges av å skildre livet som det burde være, og at han selv

er mer for å skildre livet som det er. Det kan man forstå som et bud på realisme, i likhet med hans tidligere moderniseringer av Gorkijs *Sommargäster* og Shakespeares *En midsommernattsdröm*.

Det mest påfallende ved *Tre systre*, er at stykket er lagt til Norrländ, og at Tsjekhovs «Moskva» er blitt til «Stockholm». Samtidig har personene fått svenske navn, Olga har blitt til Ulla, Masja Maja, Irina Irene, Andrej Andreas, osv. Den overordnede hensikten er at dagens publikum skal se stykket på samme vilkår som publikum på Tsjekhovs tid. Altså uten (falsk) poesi og patina: For dem var Irina et like vanlig navn som Irene er for oss.

Erlend Birkeland har møblert hovedscenen med lyse fibervegger, bord og pinnestoler, i proporsjoner som får menneskene på scenen til å virke små, og rommet digert. Midt på scenen er det en nedsenket «stue», med den samme typen sofaer som i foajeene ute i kulturhuset, men som også gjenkjennes fra Mørk-Eidems oppsetning av *Hedda Gabler*.

Stykket åpner med feiringen av at Irene har tatt «Studenten» (i stedet for navnedagsselskapet i originalteksten). Og når militærbrigaden reiser og forlater de tre søstrene i siste akt, hører vi flylarm. Disse oppdateringene setter imidlertid «realismen» under press: Det er en kort flytur til Stockholm, Irene kan ta opp studielån – noe Tsjekhovs Irina ikke hadde muligheter til. Og hvorfor er de voksne søsknene så avhengige av hverandre? Aktualiseringen bidrar uvegerlig til at søstrenes besvergende påkallelser av «Stockholm» får en mer komisk klang enn originaltekstens «Moskva».

Selvsagt har regissøren rett i at «Moskva» henviser til noe annet og mer enn den russiske hovedstaden. Men som uttrykk for følelsen av at «livet er et annet sted» blir det fort et litt for entydig bilde på tiltaksløshet og feighet i en moderne setting – fordi verden er blitt uendelig mye mindre enn på Tsjekhovs tid. I *Tre søstre* henviser lengselen etter Moskva også til historiske realiteter; industrialiseringen trakk folk til byene, provinsen var blitt en bakevje, og det sjikket og verden søstrene tilhørte sto for fall. Tsjekhov betraktet neppe denne utviklingen som tragisk, men vemodig – og den enkeltes handlingslammelse og rådløshet når den gamle verden raser sammen, er det vanskelig å fange inn i en nåtidig versjon. Distriktpolitikk i Sverige blir ikke helt det samme.

Teatralt

Oppdateringen har sin pris, men Alexander Mørk-Eidem er ingen naiv realist, og mye av effekten ved forestillingen ligger i at konstruksjonen er så gjennomskiktig. Påfunn, som å dikte til en gutt med cerebral parese, vil noen kanskje oppfatte som lytehumor, men det formidler heller noe om skjørheten og samholdet i små lokal-samfunn. Det store i det lille, men uten sentimentalitet, og mer tsjekhovsk enn man kanskje oppdager ved første blick.

Det er et klokt valg at handlingen er lagt mellom 1960- og 70-tallet. Dette tjener delvis til å sannsynliggjøre kvinnene, slik som i Mørk-Eidems *Hedda Gabler*, men det verken forklarer eller forsvarer dem; det fanger dem snarere i en «transittilstand» som adresserer oss i publikum. Denne flersjiktigheten kler Tsjekhov, og viser også en affinitet til hans symbolbruk: Som «Moskva» eller «Kirsebærhagen».

Settingen på overgangen mellom 1960- og 70-tallet fungerer transitorisk, slik at den *reelle tiden* i teatret blir satt i forhold til noe publikum opplever som både fortidig, og likevel nærmest som i dag. I *Tre søstre* går det år mellom aktene, mens tiden går i sneglefart på scenen. I denne oppsetningen snakkes og filosoferes det, ja (teksten er ikke strøket mye i), men man blir mer opptatt av at menneskene på scenen foretar seg så mye rart, ting som ikke har noen konsekvenser i det hele tatt.



I en scene etter brannen i fjerde akt, kommer svigerinnen Natalie (Frida Hallgren) feiende gjennom rommet og får øye på de tre søstrene som sitter som bedøvet og stirrer ut i luften framfor seg: «Tjåjar..! tjåjar, tjåjar..!» Det er en replikk som får oss i salen til å le, men vi ler også fordi replikken går over hodene på de tre søstrene. Med ett ser vi bare det tafatte ved dem, men samtidig har Natalies spøkefulle replikk en formyndersk undertone. Det er forresten påfallende at Natalies platåsko, bobledress, og svære krølltangkrøller plasserer henne på 70-tallet, snarere enn 1960-tallet, slik som søstrene.

Ikke lenge etter, synger Masja og Versjinin (her Versenius) «All you need is love» i duett. Her er teksten en så tydelig 1960-tallsreferanse at den får preg av å være kommentar, som om skuespillerne nikker til oss over skulderen på rollene. Slik rister Alexander Mørk-Eidem opp i samtidigheten mellom tekst, situasjon, skuespiller og rolle, og viser til det provisoriske og metaforiske ved konstruksjonen. Det spørs vel, når alt kommer til alt, om ikke forflyttingen til Sverige er et påskudd for å pushe skuespillerne til å være autentiske og *her-og-nå*.

Rolletolkning

Når det gjelder rolletolkningen er det likevel kanskje ikke helt tilfeldig at Natalie

og Tjernström er de som blir sittende sterkest i. Disse rollene fungerer som to ytterpunkter: Der Natalie står for robust handlekraft og oppdriftsvilje, er Tsjebutykin/Tjernström fullstendig handlingslammet, mens han holder seg med en filosofi om at virkeligheten bare er en illusjon. De tre søstrene og de fleste andre befinner seg et sted på skalaen mellom dem; uten egne klare ideer om hva som gjør livet verd å leve, og med tilsvarende sensitivitet om hvor vanskelig det er å leve og akseptere livet som det er. De griper etter lykken, forsøker å rasjonalisere og bortforklare egne feiltrinn (Andreas), eller gjøre det beste ut av sin begrensede valgfrihet (Irene) – men til slutt er de like langt. Oppdateringen har sin pris i forhold til å oversette slike tilværelsesproblemer i et nåtidig differensiert vokabular, og når både Frida Hallbergs Natalie og Sten Ljunggrens doktor, men til dels også Björn Bengtssons Solionen, tildrar seg oppmerksomhet, skyldes det nok både at de er loonere og tydeligere «typer». De tre søstrene blir mer fasetter innenfor et kollektivportrett, selv om det er en usedvanlig vespilt forestilling.

Avskjedsscenen mellom Maja og Versenius får meg til å grine, men den enkelte karakteren mister nok sine mer litterære nyanser og patos underveis. Om stykket dermed får den samme «effekten» som det hadde på Tsjekhovs publikum, si dét!

JulianBlaue i Kulturkirken Jacob. Foto: Hilde Petersen



Frigjøring som institusjonell pasjonshistorie

AV KJETIL RØED

STORKUNSTOLTEDDYSTATSRELIGIONS-GRUNNLEGGELSE

Tekst og regi: Julian Blaue. Scenografi: Christina Lindgren. Musikalsk ansvarlig: Julian Blaue, Liv Kristin Holmberg. Med: Julian Blaue, Liv Kristin Holmberg, buddhistisk munk (ikke navngitt), afrikaner (ikke navngitt), enkelte publikummere (ikke navngitte). Og, kunstreligionens kirketjener: Daniel Fecki. Kulturkirken Jacob, 18. april 2009

Da jeg kom ut av kulturkirken Jacob etter å ha sett *Storkunstolteddystatsreligionsgrunnleggelse*, en smule andpusten og over gjennomsnittlig røyksugen, var det store spørsmålet blant de tilstedeværende på kirketrappa om Julian Blaue faktisk hadde forlatt kjæresten sin om publikum hadde gått inn for det? Underveis hadde Blaue nemlig overdratt denne bestemmelsen til tilskuermengden: Skulle han tilbringe resten av livet sitt i et japansk zen-tempel, og dermed dyrke munkens sølibatære ensomhet, eller skulle han odle frem sin egen religion og bli ved sin kjæres side? Dette spørsmålet henger fast i et

annet, mer teaterspesifikt, spørsmål: Var Julian Blaues forestilling teater eller ikke? Mente han det han sa eller var det «spill»? *Fiction or fact?* Før vi besvarer spørsmålet: La oss kikke nærmere på forestillingen og dens rom.

Smerte som religion?

Vi befinner oss i et kirkerom, riktignok sekularisert, gjort om til konsertlokale (eller teaterscene) for Kirkelig kulturverksted, delt opp mellom Blaues smertereligion og zen-buddhismen. På venstre side: trebenker og trebord tilhørende den Blaueske tro. Til høyre: puter på gulvet tilhørende zen-buddhismen. Når man går inn i kirken kan man, ved å ta på seg et armbånd, ta parti for trosretningene eller, som undertegnede, sette seg på vanlige tilskuerplasser. Mengden tilhørere hver religion fikk skulle bestemme Blaues endelige tro. Frontalt, utenfor scenen, så å si, var man blant dem Blaue kalte «tempelturister»: Vi var de som kom for – på trygg avstand fra kampens hete – å konsumere varene «underholdning» eller «teater». Vi turte ikke tre inne i trosrommet, tok det ikke alvorlig. Vi turte ikke å face det underliggende spørsmålet for *Storkunstolteddystatsreligionsgrunnleggelse*: den metafysiske betydningen av vårt liv.

I midten av rommet: smertereligionens guddom. En stor trefigur, «jermannen in absentia». Bak gudsfiguren: en gryte som Blaue underveis lager suppe i (av øl, vin, melk, fisk, penger, pepsi max, ymse krydder). Til venstre

for suppen: en afrikaner som holder et brett med suppeingredienser. På «scenen», foran alteret, befinner Blaue og hans kjæreste seg (hun trakterende orgel og piano, vekselvis). Blaue bytter på mellom å dosere om religionens vesen og nødvendighet av å reflektere over sitt eget liv – og å bevege seg, hektisk, rundt i rommet. Tidvis bare vandrende, hvileløst, i ring, tidvis konfronterende og aggressiv. Det hele kulminerer i en pasjonshistorie hvor han pisker seg selv, korsfestes og til slutt sperrer døra for alle besøkende og avkrever svar. Hvorfor var du her? Hvorfor vil du gå? Osv.

Elsk din fiende

I en tekst på kunstkritikk.no gir Blaue oss en *sneak peak* eller *preview* av religionsstiftelsen. Vi får vite at hans religion er basert på smerte: «kun i en lidelsesreligion, hvor smerten tolkes som evig, transcendent og positiv verdi, kan man ta den endelige kamp med lidelsens faktum. Kun hvis vi gir smerten lykkens profil, brand og corporate identity er vi væpnet mot livets krig mot oss selv.» Han fortsetter: «Den som ser lidelsen i øynene sier sannheten, fordi han eller hun har klart å endre smertens valør. Det som for oss ser ut som en straffe- og redselskulisse, blir for dette menneske til brutalitetens hellige teaterscene. Det nyter sin egen undergang lik vanlige mennesker nyter et stykke på Nationaltheatret.» Siden smerten er uunngåelig bør den dyrkes, altså. Dette er for så vidt samme logikk som i *If you can't beat them join them*. Spørsmålet er om man vil få noe mer avklart forhold til dødens faktum eller lidelsens allstedsnærværen når man gjør det til sitt credo.

Smerten er dog ikke den eneste bestanddel i Blaues religionsteater – absolutt konsekvens ser ut til å være en mer virksom del av lidelsesdogmet. Dens performative og handlingsorienterte element. Blaue skriver (i samme tekst): «Religion er ikke en sannhetsbasert virkelighetsrepresentasjon, men derimot et enten genialt eller forferdelig livsutkast, som blir til en performativ sannhet idet man offerer sitt liv for den.» Performativ sannhet, altså. Gudsriket eller religionens innhold er noe som referer til handlingens felt, både som gyldig fellesskap, individuell credo og orienteringsredskap. At man skaper en virkelighet gjennom en rituell opptrækking av sin oppfinnelsesevnes grenser er intet nytt – men det kompromissløse, ofringsviljen, som finnes i Blaues

utgave har egenartede elementer som går utover teatreale virkelighetsinnovasjoner konsentrert rundt et sterkt jeg. Hans tolkning av Abrahams intenderte ofring av sin sønn er illustrerende i så måte. Mens Søren Kierkegaard hevder i *Frygt og bæven* at tro er hevet over etikk, og dermed at Gud var i sin fulle rett når han testet Abraham, mener Blaue at Gud faktisk forhindret Abraham fra å fullføre en verdig, og komplett, troshandling.

En gudløs religion

Nå har ikke Blaues religion noen egentlig gud – jennmannen i tre in absentia er en figur som spiller gudsrollen rent formalt – så den troen som hevdes er snarere en sekularisert tro som spinner tilbake til mennesket selv og dets evne til å overskride det menneskelige gjennomsnitt. I denne forstand er det snakk om en anti-religion, siden guddommen opererer som tom figur, for evig in absentia, og troen peker mot en revolusjonær mulighet innenfor livets egne rammer. «Et forferdelig livsutkast», som Blaue selv kaller det som en martret versjon av Nicolas Bourraids utsagn om at kunst er «utkast til mulige verdener». Denne tankegangen kan minne om den slovenske filosofen Slavoj Žižeks tanke om motstand. For ham er motstanden alltid mulig: om du ikke kan bekjempe din fiende bør du, hevder han, innta fiendens plass ovenfor deg selv. Et eksempel som går igjen hos Žižek er skikkelsen Keyser Soze i filmen *The Usual Suspects* som, før hans fiender kan ta kverken på hans familie, selv dreper dem. På denne måten vil Soze kunne gå ut som seirende siden han tar fra fienden mulighetene for destruksjon.

I likhet med Žižek har Blaue en motkulturell agenda: å stille spørsmål ved den gjengse sosialliberalistiske «middelvestenknning». Å respekttere den andre, å moderere seg selv eller passe på at det er balanse mellom den første og tredje verden osv. – alle disse regulative fortellingene eksisterer, hevder Žižek (og muligens Blaue), for å kunne opprettholde den virkelige uregelmessigheten, den virkelige perversiteten. Vi gir ikke penger til tiggen på gata for å løse fattigdomsproblemet, like lite som vi donerer til TV-aksjoner for å utradere fattigdom *per se*. Nei, det er for å skaffe oss god samvittighet for å fortsette den strukturen som foreligger og som produserer og segmenterer verdens fattigdom.

Reality-teater

Tvilen som var sådd resulterte i hvert fall i en virkelighetseffekt – ikke ulik den som oppstår gjennom andre fiksjonsformer som spiller på intimitet for å oppnå autensitet og emosjonsbasert påvirkningskraft. I denne sammenheng kunne Blaues fremførelse kalles et reality-teater. Denne effekten var forsiden av den friksjonsflate mellom «teater» og «virkelighet» som gjennomløp forestillingen. Selv om

Det vi ser er teater, men et teater med revner og utopiske frampek

Blaue underveis irriterte seg over at de tilstedeværende teaterkritikerne så hans anstrengelser som «bare teater», og lot dette vokse videre gjennom dramatiske gester og hissige fremstøt mot publikum, var det likevel de små gestene som avslørte den virkelige sømmen mellom teater og «virkelighet». Det mest prekære sammensyingspunktet gjør sin entré, omtrent halvveis: Blaue spyrr eder og galler fra sin prekestolposisjon, dirrer av harme, men stokker så plutselig på ordene og fanges inn av teaterets symbolske orden: han sier, duknakket, «unnskyld».

Gjennom unnskyldningens underlegenhetsgest, hvor teater som diskurs og institusjon eksponeres, skinner også den egentlige virkeligheten gjennom: den virkeligheten som driver frem Blaues begjær etter å kartlegge vår metafysiske streben etter mening, vårt ønske om å finne enn gullkalv å danse rundt. En fetisj. Denne virkeligheten er, overraskende for noen kanskje, ikke brutal og vill slik han vil ha den til. Den er ikke grunnlagt på lidelse og smerte slik han insisterer på – den er et pliktskyldigst «unnskyld». Den er takking og buking for et borgerlig publikum. At Blaue er en slave av teatret er jo ikke så merkelig; antagelig er det umulig ikke å være slave av teaterkonvensjoner, på en eller annen måte, som deltager i teatret. Men bruddet rev situasjonen ut av Blaues hender og opprettet teaterscenen under føttenes hans.

I denne forstand er spørsmålet om *Stor-kunstsoltdeddystatsreligionsgrunnleggelse* er fiksjon eller ikke, teater eller virkelighet, en smule malplassert. Ved å si «unnskyld» peker han

både på revnen i teaterdiskursen og at han bøyer nakken for den. Men gjennom å unnskyld seg blir det mulig å tenke seg opphøret av teatret. Ikke ennå, men som et løfte. Slik sett er muligheten av at Blaue forlot kjæresten kanskje konsekvensenstenknings endelige fullendelse: et løfte om et sammenfall mellom teater og begjær, liv og kunst. Det vi ser er dermed teater, men et teater med revner og utopiske frampek – pek som trer frem, innenfor forestillingen, i pasjonshistoriens drakt. Ved å leve oss inn i den mulige lidelsen, den verdensfornektende munketilværelsen, ble også vi, for et øyeblikk, trukket inn i denne revnen. Det var færre tempelturister igjen av oss enn det man skulle ha trodd.

«His name was Rambo, and he was just some nothing kid...»

(New York): Nature Theatre of Oklahoma setter kulturen over kunsten.

AV MATILDE HOLDHUS

RAMBO SOLO Nature Theatre of Oklahoma. Regi, manus, konsept: Pavol Liska & Kelly Copper. Med: Zachary Oberzan. New York, mars 2009

The Nature Theatre of Oklahoma er ett av New Yorks mest spennende teaterkompanier. Forestillingen *No Dice*, som gjes-tespilte i Oslo og Bergen 2008, vant den prestisjetunge OBIE award. Denne våren hadde solo-forestillingen *Rambo Solo* premiere i USA, og spilte for utsolgte hus på det lille teatret Soho Rep i New York, etter å ha turnert i Nederland og Sveits. Forestillingen skal i løpet av sommeren igjen på turné til Canada, Belgia, Sveits, og i september kommer den til Norge i forbindelse med Samtidsfestivalen. *Rambo Solo* er i korte trekk en gjenfortelling av romanen *First Blood* (1972), med enkelte sidehenvisninger til



den mer kjente filmen *Rambo*. Soloskuespiller Zachary Oberzan gjenforteller med stor innlevelse og detaljkunnskap sin yndlingsbok. Og samtidig som Oberzan forteller, vises det tre videoproeksjoner av Oberzan i hans ettromsleilighet som forteller den eksakt samme historien som han gjør på scenen. Hans slitne leilighet brukes som scenografi for den actionmettede historien. På denne måten blir stigen opp til køyesengen et fjell, badekaret en elv, og stoler og bord noe han kan gjemme seg under når «the going gets tough».

Skuespilleren på scenen og de tre på videoene er nesten helt synkrone; videoene er lydløse og all tekst er derfor live. Nature Theatre of Oklahoma bruker også her teknikken fra *No Dice*; skuespilleren hørte manuskriptet fra en ipod mens han er på scenen. I *No Dice* resulterte det i et interessant stemmearbeid og en slags distansert overspilling. I *Rambo Solo* gjør teknikken at forestillingen spaltes i fire deler hvor én er live med tekst og kropp, og de tre videoene fungerer som scenografi og et kikkhull inn til en privatsfære. Det er meget mulig at dette er Oberzans virkelige leilighet, noe som henger godt sammen med The Nature Theatre of Oklahomas tematisering av *livet* i kunsten som en del av *kunsten*.

Skuespilleren på scenen forholder seg aldri til sine prosjekterte selv. Teknikken med å få manuskriptet på øret fungerer her utmerket fordi det tillater skuespilleren og videoene å være nærmest helt synkrone både i tempo og replikker, men også i små «forglemmelser», utbrudd og tenkepauser. Skuespilleren som står i det tomme scenerommet får servert en detaljert, ultrarealistisk scenografi som han plasseres inn i, uten å konkret være i. Denne måten å forskyve romligheten på, skaper en slags tredimensjonalisering av teaterrommet. Skuespilleren blir en tydelig levende figur som har «hoppet ut» av videobildet som i en pop-up bok.

Rambo over Hamlet

Som tilskuer zapper man mellom *live*-opptreden og de tre forskjellige videoene. Denne

formen peker tematisk også mot en evig repeterende historie. Som vi kan ane av Oberzans engasjement, er det ikke første gang han forteller denne historien eller gjør dette lille showet. Monologen er ofte beskrevet som teatrets svar på filmens close-up. I denne forestillingen kan man si at dette i billedlig og konkret forstand virkelig er tilfellet.

Oberzans leilighet er, i likhet med ham selv, en genuin avbildning av en arbeidsløs kunstner. I slitte joggebukser går han rundt i sin bitte lille leilighet og arbeider utrettelig på et *litt* spesielt prosjekt. Videoene får på denne måten det samme amatøraktige preget, som videodagbøkene man finner på youtube.

Også Oberzans kroppsspråk og spesielle ordforråd understreker denne hjemmelagde stilen: «Rambo kind of; jumps back», «He thinks; that's totally stupid» og «like whaaa» vi er på Oberzans hjemmebane. I denne forestillingen er han både forteller, alle karakterene, kommentator og kritiker. Han elsker *First Blood*-boken, og kommenterer at mye går tapt i en adaptasjon. Spesielt i *denne* adaptasjonen kan man i sitt stille sinn tenke at *alt* faktisk går tapt, og forestillingen handler selvfølgelig om noe helt annet enn Rambo. For Oberzan er dette viktig å fortelle. Alle kreftene og all tiden som er brukt på å lese boken, lage videoene og innøve kampscener med seg selv, kan få en til å spørre seg om alt engasjement er godt engasjement? Samtidig som det igjen stiller spørsmålstegn ved hele teatrets funksjon, idet Oberzan mener at for ham er Rambo en mye mer interessant og viktig karakter enn Hamlet. Kulturen er altså viktigere enn kunsten, livet er viktigere enn kunsten.

Flooding with love for the Kid

I forestillingens avslutning beslutter Oberzan seg for at han vil lage en ekte og mye bedre *First Blood*-film enn den med Sylvester Stalone. Oberzan er jo skuespiller. Fordi denne beslutningen også er med på videoen i bakgrunnen lages det enda en forskyving i forestillingen. Zachary kommer altså i *denne* forestillingen/videoen fram til at han gjerne vil lage en *First*

Blood-film hvor han selv spiller alle rollene. Lyset slukkes og vi får se en trailer fra den nye filmen. En film med mye mer ketchupblod, kostymer og acting, og filmen er selvfølgelig for salg i sin fulle lengde etter showet.¹

Nature Theatre of Oklahoma følger opp sine teknikker og temaer fra *No Dice*, men viderefører dem, slik at de framstår mer subtile og interessante i denne meget løst adapterte populærklassikeren. Med utallige forskyvinger dytter de hele tiden temaene foran historien, kulturen foran kunsten, og livet inn i den.

NOTER

- 1 *Flooding with Love for The Kid*. Zachary Oberzan 2008

Barokk rom-invasjon

(New York): Feministisk space opera fra *The Wooster Group*, etter *Planet of the Vampires* og operaen *La Didone*.

AV JODY MCAULIFFE

The Wooster Group/Cavalli/Busenello/Bava: **LA DIDONE**. Regi: Elizabeth LeCompte. Musikk: Bruce Odland. St. Ann's Warehouse, New York,

Wooster Groups nyeste produksjon, *La Didone*, er en kurios hybrid: Regissør Elizabeth LeCompte har kombinert en kortversjon av Francesco Cavallis 1600-talls barokkopera *La Didone* med Mario Bavas klassiske science fiction-film *Terrore nello spazio* alias *Planet of the Vampires* fra 1965. Og

Dido og Aeneas i *La Didone* i regi av Elizabeth LeCompte. The Wooster Group, 2009. Foto: Paula Court

for å slå det fast med en gang: Den italienske mismatchen er svært fruktbar! Det er blitt en herlig feministisk space opera, komplett med romdrakter i sølv og neontutuer. The Wooster Group (grunnlagt i 1975 som en forgrening fra Richard Schechner's Performance Group) går til verks med en radikal estetikk som undersøker filmens, musikkens og teatrets dialektikk i alle sosiale, politiske og estetiske manifestasjoner. Det New York-baserte avantgardekollektivet kan sies å stamme fra 60-tallets Fluxus-bevegelse i måten de jobber på tvers av disipliner. LeCompte anerkjenner Cavalli og Bava som opphavsmenn til sin *La Didone*, men tar seg ellers relativt store friheter i tolkningen av foreleggene. Resultatet er et eksperimentelt high tech spillopperi, en anti-høykulturell oppvurdering og utforskning av banalitet.

Når det gjelder LeComptes fremgangsmåte og formvalg, så slekter hun på nettopp Cavalli (1602-1676). Begge veksler mellom og blander stilarter alt ettersom hva som til en hver tid passer. Begge utforsker illusjon og sannhet, overflate og dypere mening. LeCompte har det tydeligvis gøy når hun leker seg med teknikker fra både skrekkinnsjangeren og fra det barokke teater – burliske figurer, drømmesekvenser, skyggefenomen, galskap. Det underliggende temaet er svik og tap av selv.

Mest komisk

I *La Didone* skylles den trojanske helten Aeneas på land på Karthagos tunisiske strender etter en voldsom storm. Dido, dronning av

Karthago, tar imot ham og pleier ham. Hun er viden kjent for sin trofasthet til sin døde ektemann, og i begynnelsen forandrer tilstedeværelsen til den skipbrudne prinsen ingenting på dette. Men så dukker den rampete Amor opp og spenner sin legendariske bue (Amor blir hysterisk morsomt fremstilt av Ari Fliakos!). Dido forvandles – men til hva?! Hun er litt av et skue der hun rir på Aeneas, med oppknappt romdrakt og delikat sort undertøy synlig, som en brunstig kentaur, under en stormfull villsvinjakt. Det er erotisk og morsomt. Villsvinet de jager, Scott Shepherd iført en prektig stiv fallos, bare understreker dette. Vi blir vitne til en vill erotisk lek i en mørk hule når Dido og Aeneas omsider får utløp for sin forbudte lidenskap. Det minner om Dido som Kleopatras analogi: orientalsk forførserske, det eksotiske Andre kroppsliggjort. Når akten er fullbyrdet forlater Aeneas henne, og reiser videre til Italia for å møte sin skjebne. Han avføder Roma – Dido avføder ingenting. Hai-Ting Chinn som den hyperseksuelle og tragisk sexavhengige dronningen er uten tvil forestillingens mest uforglemmelige skikkelse. Hun ville nok aldri fått St. Augustin til å gråte, slik Vergils Dido i *Aeneiden* gjorde. Chinns sang, derimot, vil kunne få noen og enhver til å ofre sin dyd.

I Vergils epos tar ikke Dido sitt liv på grunn av savnet av sin døde ektemann, men på grunn av Aeneas. Dante plasserer henne derfor i infernos andre sirkel, blant troløse kvinner. I Cavallis *La Didone* blir Dido frelst fra sitt eget selvmord av Iarbas, en elskovssyk afrikansk nabokonge. Giovanni Francesco Busenello,

som skrev librettoen, forandret på både Vergils epos og faktiske historiske hendelser ved å la Dido ekte Iarbas. På Cavallis tid ville Iarbas ha blitt fremstilt av en kastratsanger; i New York fremfører Andrew Nolan ham med falsett. På tross av fistelstemmen og hans svært lite majestetiske hodepyrd ser Chinns Dido ut til å ville elske ham resten av sine dager når de ektes. Man unngår altså den tragiske slutten fordi man endelig klarer å kontrollere Didos nymfomani.

I *Emblems of Eloquence* (2004) viser Wendy Heller hvordan Didos vakling mellom kyskhed og promiskuitet, lidenskap og frigiditet blir representert musikalsk ved subtile manipulasjoner av vokalstil og toneleie. Men til forskjell fra Busenello og Cavalli fremstiller LeCompte en Dido og en Aeneas som faktisk *nyter* sin lidenskap. I motsetning til både Vergil og den gamle operaen er LeCompte kun interessert i en slik lidenskapens nytelse, og ikke konsekvensene.

Jeg tror jeg trygt kan si at Wooster Groups publikum ikke kjente godt til verken Vergils Dido eller den historiske Dido – sistnevnte tok selvmord for å *unngå* å gifte seg med Iarbas. Chinns Dido er futuristisk, cool, sexy, og sterk. Arien dominerer ikke; Dido *resiterer* sin sørgesang. Vekslingen mellom sinne og anger, først på grunn av hennes døde ektemann, så på grunn av Aeneas, gir Chinn rikelig med mulighet til å spille på et vidt musikalsk og emosjonelt register. Andrew Nolans Iarbas utfyller aldri sin plass ved siden av henne, blir

Chinns Dido er futuristisk, cool, sexy, og sterk.

aldri noen dominerende ektemann – men det er kanskje også meningen. Ved å sammenstille *La Didone* med *Terrore nello spazio* sørger man for at Cavallis blanding av tragedie og komedie desidert heller mest mot det komiske.

«Lavbudsjett»

Irrasjonell hysterisk adferd og rominvasjon går hånd i hånd i den nye operaen. I *Terrore nello spazio* mister skipets kaptein og mannskap kontrollen over sine følelser etter at de har landet på den fremmede planeten Aura. De blir sinte og aggressive og begynner å drepe hverandre. Det de ikke vet, er at det er fiendtligsinnet romvesen på Aura som står

bak deres merkelige oppførsel. Intensjonen er å ta over kroppene til menneskene når de har drept hverandre, og bruke dem til å forlate den døende planeten. Cavallis musikk inneholder allerede flere Dido-er, og med filmen får vi enda en: Kate Valks Sanya. Ved filmens slutt er hun blitt gjort til en zombie, bebodd av et romvesen. Hun er ikke lenger seg selv, den flinke, selvstendige soldatkvinnen, men en drone som står i ledtog med sin kaptein, Mark, som også er blitt zombie. Når Dido gifter seg med kastraten Iarbas mister hun både sin ærbarhet, sin lyriske karakter og sin makt. Hun blir en zombie, fjernet fra den stolte dronningen hun en gang var.

LeCompte har det tydeligvis gøy når hun leker seg med teknikker fra både skrekksjangeren og fra det barokke teater

Wooster Groups scene er overfylt med videoskjermer som vekselvis viser klipp fra den originale *Planet of the Vampires*, og så projesjoner av remaken på scenen. Skuespillerne gjensker originalens koreografi og klipping i det som til tider er en mildt sagt lattervekkende speiling av lavbudsjettstilen. I originalen, i de «storslåtte» actionsekvensene, sparte man penger ved å bruke spill til å reflektere miniatyrsett. Porsjoner av malingsflaten på spillene ble skrapet av slik at skuespillerne ble synlige og tilsynelatende beveget seg i det fantastiske terrenget. På scenen simulerer LeCompte dette grepet ved hjelp av skjermer hvor skuespillernes kroppsløse armer blir vist som del av filmens action. I åpningsscenen tar for eksempel gudinnen Juno i bruk en muskuløs arm fra en av skuespillerne. Der er utallige slike kreative triks, hvor skuespillerne synger og sangerne får roller i filmen, beveger seg fritt frem og tilbake mellom de to scenarioene. Aura og Karthago blir ett. Ari Fliakos (Mark), Scott Shepherd (Wes), og Kate Valk (Sanya) utmerker seg i flere roller.

Den vakre Chinn er forestillingens midtpunkt; kveldens festiviteter kretser omkring

hennes seksuelle oppvåkning. Hun synger Dido med letthet, med finesse og stor tone-rikdom. Hun føles som en feministisk heltinne: Hun får det som hun vil, uten å måtte gi slipp på sin integritet. Aeneas lever videre, uten at det ser ut til å smerte henne nevneverdig. Hun er frigjort, det er poenget! Dette til forskjell fra Sanya i *Planet of the Vampires*, som taper sin sjel til romvesenene. Eller er kanskje romvesenet som bebor Sanyas kropp en enda mer formidabel kvinne? Til slutt i forestillingen ser vi Manhattans skyline anno 1950 gjennom romskipets vinduer. Romvesenene, nå i menneskelig form, gjør seg klar til å invadere sitt nye hjem: den lille bakvendte planeten Tellus.

(Oversatt fra engelsk av Erlend Røyset)

Rasande effektivt

(Stockholm): På Dramatens Elverket iscensätts *Medea* som ett tillstånd med en stark drift ner mot mörkret. Medealand kallar Sara Stridsberg sin pjäs.

AV SVANTE AULIS LÖWENBORG

Sara Stridsberg: **MEDeALAND** Regi: Ingela Olsson. Scenografi & Ljus: Jens Sethzman. Kostym: Nina Sandström. Dramaten/Elverket i samarbeide med Teater Galeasen. Urpremiär 28 februari, spelades till 10 maj

Jag är inte rädd för okända. Jag är bara rädd för de jag älskar. En främling kan inte skada mig.» Medea i Sara Stridsbergs version är en starkt strålende mörk kraft som beger sig mot undergången som av nödtvång. Det är inte hennes öde som leder henne, det är kraften i hennes absoluta krav på livet och kärleken som inleder hennes nedstigning till det fruktansvärda. Allt medan hennes man Jason strävar uppåt, mot mera makt och härlighet.

Pjäsen är gjord med högst samtida referenser. En maktlös främmande kvinna kommer till ett land där hon inte längre blir önskvärd när mannen hon är gift med lämnar henne för en mer följsam kvinna, en kvinna som också befinner sig närmare makten i landet. Enligt lagen ska Medea lämna landet – men hon har ingenting att återvända till. Medan Euripides tillmäter Medea starka och magiskt verkande krafter är det mer en kvinnas framväxande raseri som utgör det fasaväckande här. Hon förför till och med kung Kreon (Donald Högberg) och låter sig bli sexuellt utnyttjad av honom gång på gång för att få stanna i landet. Hennes förmånska av sig själv gör henne ännu mer farlig.

Medeas mor (Nina Gunke) hänger barnkläder på tork i början av föreställningen, vilket redan det är olycksbådande. Det som händer i pjäsen tycks redan hänt. Mammans tvätt liknar gammalt arbetarspel, nästan en dödssynd av kliché när det gäller att visa hårt arbetande kvinnors verklighet. Det är bilden av en saknande moder som aldrig får återse sin dotter som utvandrat från hemlandet och som aldrig fått se sina barnbarn. Lite senare får vi reda på att modern är död. Kläderna på strecket blir på så sätt sorgens lämningar, det är kläderna som är kvar efter döda barn.

Det finns mycket som kunde behöva förklaras i Stridsbergs version av historien, varför maktförhållandena ser ut som de gör, varför det är omöjligt att återvända till hemlandet och vad som är den egentliga bakgrunden i historien. Jason, pojaktigt spelad av Shanti Roney, har i sig inte gjort något fel utan bara levt ut den moderna människans oansvariga frihet. Vreden som drabbar honom är total. Han är skyldig för att han har lagen och makten på sin sida medan kvinnan förblir rättslös. Det privata är verkligen politiskt. Stridsberg undgår ändå effektivt en social lösning av singellivets konsekvenser och tvåsamhetens problem genom att fokusera på Medeas egen upplevelse. Mycket av skeendet har en drömliknande karaktär. Kontrollen över livet glider henne ur händerna och varför hon agerar som hon gör förstår man känslomässigt, samtidigt som man ryggar tillbaka för kraften i hennes vedergällning. Genom att döda både Jasons nya kärlek, kungen och sina barn, rycker hon undan fötterna på den maktapparat som stigmatiserat henne. Samtidigt ger hon sig själv outplånliga sår. Det är inget feministiskt credo

Lena B. Eriksson som Medea i *Medealand* av Sara Stridsberg. Regi: Ingela Olsson. Dramaten/Teater Galeasen, 2009. Foto: Roger Stenberg



som får sitt utlopp även om hämnden nästan bara drabbar pojkar och män. Man frågar sig istället hur någon kan leva vidare efter sådana handlingar. Inte om det är rätt eller fel. Det är på ett sätt en ödestro omvandlad till energi som inte går att stoppa.

Elverkets sista

Sedan 2003 har Elverket under ledning av regissören och skådespelaren Stefan Larsson framfört modern dramatik och även fungerat som växthus för en ung generation svenska dramatiker. Peter Birro, Mattias Andersson, Lisa Langseth och Astrid Trotzig är bara några unga svenska dramatiker som här har vidareutvecklat sitt skrivande. Dessutom har flera utländska dramatiker introducerats, både i readings, gästspel och som egna produktioner. Under denna vår 2009 ges Elverkets två sista produktioner i scenens nuvarande form. Det är antika dramer i versioner av både Jon Fosse och Sara Stridsberg. *Medealand* hade urpremiär 28 februari och två månader senare, 27 mars, var det premiär på Fosses *Döden i Thebe* i regi och översättning av Annika Silkeberg. Ett tag spelades de parallellt. Hösten 2009 görs Elverket om till barn- och ungdomsscenen.

Eftersom en hel del av den yngre dramatiken nu redan spelas på teaterns andra scener så kanske man kan säga att behovet av en profilerad scen har försvunnit. Insatsen som Elverket gjort att förnya Dramatens repertoar har haft effekt. Till exempel spelades Sara Stridsbergs debutpjäs *Valerie Jean Solanas ska bli president i Amerika* inte på Elverket utan på den lilla Målarsalen härom året. Samtidigt finns ändå risk till en försvagning av viljan att ta hand om och utveckla dramatikerens vikti-

ga roll när de försvinner in i produktioner som inte har förankring i en profilerad verksamhet. Institutionens maskineri tar över och dramatikerens makt minskar. Jag tror att om en teater av Dramatens format ska kunna bibehålla sin bredd så behövs sådana verksamheter för att konstnärlig förnyelse ska äga rum.

Sara Stridsberg har under en längre tid varit knuten till Elverket som översättare, bland annat av Sarah Kanes *Blasted*. *Medealand* formades som idé av skådespelaren Noomi Rapace, som spelar huvudrollen. Hon ville i sin tur att kollegan Ingela Olsson skulle regissera. Och det är skådespelarnas föreställning rakt igenom. Scenografin av Jens Sethzman tillför inte särskilt mycket, den är en tom och betongtung grekisk rad med pelare som inte fungerar på en så liten scen.

Framför allt är det Noomi Rapaces och Shanti Roneys förtjänst att texten fungerar så väl. Medeas inre slitningar och tvivel, gestaltade bland annat genom mötena med Gudinnan – en person som uppträder som en Medeas alter ego, läkare och berättare – blir känslomässigt påfrestande att se. Här finns också en av Dramatens främsta kvaliteter som scen. Man bjuds på ett skådespeleri som tar andan ur en när det fungerar så bra som i denna föreställning, i symbios med en mycket bra teatertext.

Det enda problemet är just Gudinnan. Lena B. Eriksson gör rollens olika identiteter med stor säkerhet. Men pjäsens enda riktiga svaghet finns i den allvetande position som intas av en och samma skådespelare, som både uppmanar Medea att döda sina barn och ställer diagnos på hennes förvirring som psykiater. Är det en ond eller god kraft? Varför så många roller? En hjälpanne men också ondskefull gudinna, samtidigt publikens vägvisare. Liksom kören i det antika dramat agerar hon mellanhand. Det smakar mest budgetlösning – det blir billigare med färre skådespelare. Hon skulle också kunna vara Medeas mor, som endast är med i två scener. Stridsberg vill kanske för mycket med sin pjäs, och kanske en senare version rensar och delar upp rollerna mer, men här är det en irritation i en annars så välskriven text.

En av de starkaste scenerna är ändå scenen med Gudinnan i slutet. Hon räknar upp en mängd olika situationer som representerar Medearollen, där mödrar har mördat sina barn. Onda handlingar som går emot skapelsen: en mor ska ju vara ett hem och en trygghet. Det

är kvinnan som gasar ihjäl sig med sina barn, ger dem gift, kör sin bil mot en bergvägg utan säkerhetsbälten, lastar ryggsäckarna med sprängmedel och spränger alla till döds vid en vägspar. Avslutet är torrt, med ett protokoll från sjukhuset: «Kvinna tjugosju år av utländsk härkomst. Kommer till avdelningen efter att ha knivdödat sina båda söner. Saknar fast adress och sysselsättning. Har ingen kontakt med sina anhöriga. Hålls kvar på avdelningen för observation i väntan på rättgång och därefter utvisning till sitt hemland»

Kulturterapi på scenen

AV KJETIL RØED

PRE SANG REAL SONS OF LIBERTY 4

Forfattere (og alt annet): Lisa C.B. Lie og Stina Kajaso. Black Box Teater, 28. April 2009

Sons of Liberty's *Pre Sang Real: Sons Of Liberty 4* beveger seg rundt i kulturens søppeldyngje både i bokstavlig og overført betydning. Og her mener jeg ikke «søppeldyngje» som noe negativt: snarere som en praktisk betegnelse på alt som støtes ut fra den globale hverdagens varige brukssyklus og som vi ikke, i varig forstand, finner noen bruk for eller nytte av. Vi kan jo kalle det en form for erindringsforsøk, både i dramaturgisk og rekvisittmessig forstand. De to jentene som utgjør Sons of Liberty, Lisa C.B. Lie og svenske Stina Kajaso, bedriver en nesten psykoanalytisk opphenting av kulturens ubevisste tingnivå til scenens lyssatte bevissthetsnivå. Og selv om pasienten, den vestlige kultur, neppe blir frisk i løpet av forestillingen, er begynnelsen på ethvert problem, som kjent, å bli oppmerksom på det.

Mangel på sentralperspektiv

Dette er en forestilling som er vanskelig å orientere seg i om man forestiller seg, eller forventer seg, at man skal bli presentert for en sammenhengende fortelling eller en oversiktlig dramaturgi. Mengden av rekvisitter som ligger rundt på scenen, og som passerer

Lisa C.B. Lie og Stina Kajasoi Pre Sang Real, Black Box/ BIT Teatergarasjen, 2009. Foto: Thor Brødreskift



gjennom skuespillerne hender, eller påkles skuespillerne, er veritabel. Man må faktisk, på et punkt, oppgi å finne et narrativt sentralperspektiv og hengi seg til en mer demokratisk og selektiv oppmerksomhetsform. Man må bevisst velge ut elementer, vie oppmerksomheten til enkeltområder av scenebildet av gangen, for å kunne få utbytte av forestillingen. Likevel er det ingen tvil om at det hele er strengt regissert. Forestillingen beveger seg gjennom sekvenser, eller tablåer, som punktueres gjennom at lys skrues av og på, og presiseres tematisk gjennom gjentatt bruk av forskjellige kostymeelementer eller rekvisitter.

Når man oppgir sentralperspektivet er det naturlig å se på gjentagelsen og rytmen mellom forestillingens forskjellige deler som strukturerende og dramaturgiske fokaliseringspunkt eller organiserende scenefelt på scenen: hvordan enkeltdele distribueres gjennom scenerommet og hvilken funksjon de har i de forskjellige settingene de plasseres i er langt fra tilfeldig, selv om det, totalt sett, overgår tilskuerens individuelle forstand. Slik kan man følge parallelle historier konsentrert rundt enkeltelementer, så å si innta dettes perspektiv, snarere enn å feste erfaringen av forestillingen rundt skuespillerkroppene.

Verdens enkeltheter

En annen metode kunne være å betrakte den rene mengden av ting som motsvar til fornuftens systematiserende impuls; trangen til, eller forventningen om, en samlet fortelling, eller et samlet teaterrom – slik vil publikum

fremkalles som en vurderende instans, teaterrommets rasjonalitet, stykkets *raison d'être*. Verdens mangfold forventes vanligvis, kan vi tenke oss – nesten kantiansk – å bli syntetisert i en dramaturgi, en funksjon, eller et formål. Men dette byr på problemer her. Forskyver vi fokuset innenfor denne rammen kunne vi si at forestillingen påpeker tingenes singularitet, deres egenverdi, som forskjellig fra den subsumerende tilskuerfornuften, kravet om en fortelling. Forestillingen som opphoping av singulære ting og hendelser fremtrer etter hvert, i sitt lappeteppes av referanser og ting, som en meningsmessig forstoppelse. Dette svekker ikke forestillingen, men markerer overgangen til en situasjon hvor forholdet mellom begjær og begjærets gjenstand ser ut til å konvergere. Rommet mellom det man vil, det man vil eie, det man vil gjøre, den man vil være – og virkeligheten med dens uraliserte kaospreg – tenderer mot å tettes. Om vi forestiller oss at en skulptur, for å kunne tre frem, må ha rom rundt seg, vil skulpturformens motsvar til dette stykket og gjenintroduces til steinblokken den ble hugget ut av. Metaforen halter likevel en smule: mens skulpturen er monoman i sin materialopprinnelse er Sons of Liberty radikalt heterogene: deres forestilling har i utgangspunktet *alt* som sin opprinnelse, som sitt materiale.

Strukturerende sitater

Flere referanser kobles imidlertid inn i tilskuerens bevissthet. Mengden vil kunne fungere som en velsmurt oppkoblingsmekanisme for enhver. For meg var en av de mest i øyenfallen-

de elementene bruken av en scene fra *Matrix*. Ved et besøk i den virtuelle verdenen ser plutselig Neo en katt – to ganger. Ifølge hans kompanjonger er dette et tegn på at the Matrix er i ferd med å forandre seg, bli reprogrammert. Dette gjentas flere ganger i stykket: en lekekatt kastes over rommet akkompagnert av setningen «noe er i ferd med å forandre seg.» Det som forandrer seg her avhenger av hvilket perspektiv tilskueren velger seg, men at man utsettes for en type terapeutisk kulturanalyse er det lite tvil om. Oppkledd i psykoanalytisk drakt har Sons of Liberty mye å jobbe med, men vi trenger dem sårt.

Menneskets uutholdelige ensomhet

AV KELD HYLDIG

Henrik Ibsen: **HEDDA GABLER** Regissør: Victoria H. Meirik. Scenograf og kostymedesigner: Leiko Fuseya. Lysdesigner: Geir Hovland. Den Nationale Scene, Mars 2009.

Forestillingen åpner med et tablå hvor Hedda kledd i sort (samme kjole som i den avsluttende selvmordsscenen) ankommer som en reisende med koffert. Kofferten viser seg å være en kasse som inneholder en byste av faren, General Gabler. Denne plasserer hun lengst fremme på scenen, hvor den blir stående gjennom det meste av forestillingen, som en tydelig symbolsk henvisning for publikum: «Husk alltid på at jeg er General Gablers datter.» Deretter hører man Heddas stemme over høytaleranlegget: «1. akt». Senere annonseres 2. og 3. akt på samme måte. Gjennom denne åpningsscenen, som regissøren Viktoria Meirik har føyet til Ibsens tekst, antydes det at det er den døde Hedda som fremtrer for oss, og som gjennom et tilbakeblikk vil fortelle hva som skjedde med henne. Dette henspiller på Ibsens velkjente og utstrakte bruk av en retrospektiv teknikk i sine samtidsdramaer, samtidig som det på en subtil måte plasserer spillet i en annen kontekst

Marianne Nilsen (Hedda) i *Hedda Gabler*, regi: Victoria H. Meirik. Den Nationale Scene, 2009. Foto: Fredrik Arff



enn den konvensjonelle realismen, i en overrealistisk kontekst.

Monumental stilisert scenografi

Leiko Fuseyas scene har et monumentalt preg med store nakne veggflater i turkisblå farge. I den bakre delen av rommet er der 3-4 utskårne dører og en stor portal med en elektrisk drevet vertikalgående port. Denne portalen fungerte som hovedentré til huset, og danner samtidig når den er åpen et eget billedfelt i det samlede scenebildet.

Et annet dominerende element i scenerommet er en kjempestor portière i samme turkisblå farge som resten av scenerommet. Denne portieren blir ofte, især av Hedda, skjøvet frem og tilbake, eller hevet og senket, og skapte derved varierende visuelle perspektiver på forholdet mellom et bakre og mer eller mindre skjult rom bak portieren, og et fremre eksponert rom. Scenerommet, som jo skal forestille Hedda og Jørgen Tesmans nye hjem, var meget sparsomt møblert. Her stod bare Heddas gamle flygel (et piano ifølge teksten). Flygelet, som Hedda av og til forsøker å spille på, fungerte også som et møbel hvor personene legger diverse ting fra seg, blant annet klær, bøker, blomster etc. Det er også der Hedda brente Løvborgs forsvunne manuskript. Utover flygelet besto den eneste møblering i rommet av 4-5 enkle designerstoler fra 1950-årene.

Både den omtalte åpningsscenen og det monumentalt stiliserte turkisblå scenerommet vekker i begynnelsen av forestillingen (i

hvert fall hos meg) positive forventninger om stiliserte og ekspressive regigrep. Men når Jørgen Tesman, Tante Julie og etter hvert de andre personene entrer scenen og gir seg i kast med Ibsens tekst, etableres forestillingen på et mer trivielt realistisk plan. Og her forble spillet stort sett resten av forestillingen. Bare i enkelte glimt blir det ekspressive potensialet som ligger i scenerommet utnyttet.

Psykologisk realistisk spillestil

Nå er det psykologiske spillet ikke bare trivielt. Marianne Nielsen fremstiller Hedda gjennom et variert og til tider fasinerende psykologisk spill, som kretser omkring en grunnleggende eksistensiell ensomhet. Men hun har ikke noe språk til å kommunisere sine indre opplevelser. Det som i utgangspunktet kunne være godt ment fra hennes side forvrenses i kommunikasjonen med de andre til et vrengebilde. Gode intensjoner slår hos Hedda over i misunnelse, forakt og ondskap. Heller ikke musikken, som jo for mange kan fungere som uttrykksmedium for indre opplevelser, har Hedda makten å gjøre til sitt åndelige språk. Innimellom klimprer hun hjelpesløs på pianoet, men det kommer aldri noen ordentlig musikk ut av det. Thea Elvsted setter seg derimot i en scene til pianoet og spiller flytende et lite stykke av Bach. Dette reagerer Hedda umiddelbart på med å smekke lokket igjen over Theas fingre. Hedda misunner Thea. Thea har som hun selv sier fått en slags makt over Heddas gamle flamme, Eilert Løvborg. Hun har hjulpet ham til å få styr på livet sitt, og ikke minst har hun

vært en hjelper og inspirator i hans forfatter-skap. Dette forhold, eller denne «makt» over et annet menneske, og især over Eilert Løvborg, vekker en sterk misunnelse hos Hedda. Og denne misunnelse fremstilles i forestillingen som den utløsende og avgjørende faktor i en vendetta mot hennes medmennesker, hvor Hedda vikler seg inn i et intrikat spill om makt, kontroll og løgn, som utløser Eilert Løvborgs tragiske død og til slutt Heddas eget selvmord.

Slik får vi en variert psykologisk fremstilling av Hedda, som langt på vei bekrefter en tradisjonell oppfattelse av Hedda som en syk og pervertet sjel (som egentlig får som fortjent når hun til slutt tar sitt eget liv). Men Hedda har andre og flere dimensjoner enn det. Hun er mer enn et sykt menneske, hun representerer en dionysisk urkraft som ligger til grunn for menneskets individuelle drift til selvrealisering. Selvet, slik Ibsen viser det gjennom Hedda, har en drivkraft som kan være både elskende og grusom. Selvet kan være både sosialt og kjærlig, men også destruktivt og umenneskelig. Slik disse menneskelige urkrefte manifesterer seg i Hedda fremstår hun som noe mer og større enn et hverdagsmenneske, som en psykologisk realisme vil gjøre henne til. Hun blir til en mytologisk figur som representerer noe allmennmenneskelig: selve urkraften som ligger bak vår individualitet. Og jeg mener Hedda bør spilles eller iscenesettes på en måte som bringer dette universelt menneskelige til uttrykk. Det er det dessverre alt for lite av i denne forestillingen.

Hovedproblemet her er, slik jeg ser det, det psykologisk-realistiske ensemblespillet, som gir forestillingen et hverdagslig realistisk preg, uten det metafysiske kick som jeg

Bare i enkelte glimt blir det ekspressive potensialet utnyttet

mener en teaterforestilling bør gi publikum. Ensemblet består av en gruppe erfarne skuespillere som har spilt sammen i mange forestillinger på DNS. Heddas ektemann Jørgen Tesman spilles av Jon Ketil Johnsen, Tante Julie av Merethe Armand, Thea Elvsted av Ragnhild Gulbrandsen, Eilert Løvborg av Bjørn Willberg Andersen og Assessor Brack av Stig Amdam.

Som et helhetsmessig ensemble danner disse et realistisk miljø omkring Hedda. Kvinnene er for meg de sterkeste. Thea Elvsted fremstår som en sterk og målrettet kvinne, og fungerer som en tydelig antagonist eller motspiller til Hedda. Det er mer spenning og konfliktpotensial mellom Hedda og Thea enn mellom f.eks. Hedda og Assessor Brack. Forholdet mellom Hedda og ektemannen Jørgen Tesman er heller ikke spesielt spenningsfylt, men preget av småkrangling og ekteskapelige gnisninger. Hedda forakter ham knapt, hun bare kjeder seg sammen med denne likegyldige pedant av en filolog, som hun har vært så dum å gifte seg med. Forholdet mellom Hedda og Eilert Løvborg er naturlig nok den mann-kvinnere-lasjonen som er mest preget av lidenskap og spenning. Begge skuespillere (som har spilt elskere i flere forestillinger før) viste oss at Hedda og Eilert er sjelefrender, og at deres tragedie har utspring i en forhistorie hvor de ikke lyktes i å etablere en relasjon. Men også samspeillet mellom disse to forblir innenfor en psykologisk-realistisk kontekst uten eksponering av de mytologiske dimensjoner bak denne kjærlighetsrelasjonen.

Gledespesifikt teater

AV KJETIL RØED

Erik Gedeon: **EVIG UNG** Overs.: Marit Tusvik.
Omarbeidet av Klas Abrahamsson. Regi: Erik Gedeon. Scenografi/kostyme: Mia Runningen. Det Norske Teatret, 30. Mars 2009

Evig ung har høstet panegyriske kritikker og jeg har ingen problemer med å forstå hvorfor. Det vil si: Jeg liker ikke forestillingen noe særlig, det kan jeg like gjerne innrømme med en gang; jeg hadde faktisk store problemer med å sitte og se den ferdig. Men teater dreier seg jo om annet enn min personlige smak, og kritikk dreier seg jo, som kjent, om å snakke på vegne av alle. Selv om man aldri gjør det, snakker for alle altså, må man utvilsomt kunne tune inn på en kollektiv tone; hvordan stykket kan appellere til en mengde tilskuere og hvilke rammer appellen realiseres

Thomas Bye og Charlotte Frogner i *Evig ung*, regi: Erik Gedeon. Det Norske Teatret, 2009. Foto: Fin Serck-Hansen



i. Når det gjelder *Evig ung* er den kollektive appellen formidabel og altså lett å lokalisere. For å anvende meg av tilsvarende kulturelle teaterformer, fra litt forskjellige felt, er det her snakk om det jeg vil kalle *Spice Girls-effekten* og *Mamma Mia-syndromet*. Man tar for seg et materiale med velutprøvd allmenn interesse og nyanserer dette feltet med spesifikke sekvenser og kvaliteter som skruer appellen inn hos publikum på et mer individorientert nivå.

Mamma Mia-syndromet er sceneversjonen av den generelle trang en vår kultur har til å se, og å sette på scenen, i spotlighten, hverdagsmennesker som sangere og dansere. Ideen om at de mest ihuga Kari og Ola Nordmann bærer på skjulte talenter blir en form for sosialpornografisk eventyrfortelling: Askepott er ikke unik, hun er snarere hvem som helst. Likevel er hun fortsatt Askepott og kan vinne prinsen. Denne reality-omdannelsen av eventyrformen, hvor det strøs et slags utopisk slør over hverdagens tristesse, får optimale uttrykk i fenomener som *Mamma Mia* – og her tenker jeg like mye på filmen som teaterversjonen. De blir monumenter for hverdagsutopismen, aggregater for opprettholdelsen og segmenteringen av drømmerverdenen hvor alle kan tenkes å bli en stjerne eller en prins. Utgangspunktet er enkelt: kjærlighet, *boy meets girl*; eller, for de litt eldre: den store kjærligheten finner endelig sitt uttrykk («etter alle disse årene»). I tillegg:

vakre omgivelser og et persongalleri som er mer funksjoner, operative tannhjul, i en kitschversjon av romantisk kjærlighet, enn egentlige karakterer eller en nyanserende geografi. Og til sist: hele det romantiske forløpet ikles en musikaldrakt bestående av Abba-låter, dvs. popmelodier som alle på jordens overflate har hørt, og mange kan og dermed kan synge med på. Det festlige med *Mamma Mia* er at de

Evig ung fungerer omtrent som anti-depressiva

aller fleste anerkjenner hvor grunt og kitschy det hele er, men digger det allikevel. Man blir i godt humør, sies det. Man smiler og ler danser og synger med, osv. I et klipp på youtube forteller den rimelig intellektuelle filmkritikeren Mark Kermode om nettopp dette: han vet det er *crap*, men drømmer seg bort, heier på helten, og feller en tåre.

Greatest hits

Evig ung følger mye av det samme mønsteret: en gjeng pensjonister på gamlehjem livner til når sykepleieren forsvinner og trår til med *absolute hits* fra de siste 40 årene. Som med

Mamma Mia reverseres hverdagens antatte gråhet som et lystig dansenummer hvor selv de mest trøtte kropper spretter opp og synger en låt av Bee Gees eller Nirvana. Vi kan jo kalle dette et gledesspesifikt teater, fordi det har en åpenbar og klar funksjon som fylles til gangs – dette gjelder både *Mamma Mia* og *Evig Ung*. Begge er platte fortellinger om at ting ikke er så ille likevel, støttet opp av de mest kanoniserte sviskene fra moderne pophistorie. Poenget her er jo at det, pragmatisk sett, funker: alle er glade, smiler etc. (salen kokte da jeg så *Evig ung*). Saken er jo også den at denne type teater demonstrerer, og vet så inderlig godt, at man ikke skal lodde store dybder eller «diskutere viktige spørsmål», men surfe langs en overflate som ligger helt oppi dagen. *Evig ung* fungerer omtrent som anti-depressiva: det angriper tristheten og eliminerer den uten å bry seg om eller ta hensyn til verken årsak eller virkning. Det er det samme som dop, egentlig. En euforisk flukt. Selv om virkningen muligens, når det gjelder *Mamma Mia* og *Evig Ung*, er en mer varig og mer sunn adspredelsestilstand og gledeståke.

Bredt nedslagsfelt

Dette er jo greit nok, men bra teater er det uansett ikke. Noe av grunnen til det er også det jeg kalte *Spice girls*-effekten. Denne effekten oppnås gjennom å danne et persongalleri hvor man får et tversnitt av eksisterende mennesketyper: så bredt er nedslagsfeltet at de fleste vil finne noe, eller noen, å identifisere seg med. Dette grepet er funksjonelt, men oppleves, innenfor denne formen, som spekulativt. Man skal ikke bare være folkelige, men skreddersy det gledesspesifikke for hver enkelt tilskuer. For at en slik form skal kunne fungere bør det kunne være en viss form for friksjon, en liten porsjon motstand eller i hvert fall et interessedskapende element som trekker den mest glattpolerte overflate inn i noe mer spisselig. For denne anmelderen ble den kyniske kanten i denne tendensen tydelig når filosofen Wittgenstein blir brakt på bane. Skal virkelig de intellektuelle grinebitere, de mest innbitte hatere av *Mot i brystet*, også integreres i appellflaten? Tydeligvis. Det ble aldri noe ut av referansen, men å nevne filosofen er tilstrekkelig for å eksponere nok et element i denne universelle gledesspesifikasjonsmaskinen. Jeg ser at den fungerer, men liker det ikke.



Arne Lygges *Så blir det stilt* i regi av Torkild Sandsund. Det Norske Teatret, 2009. Foto: Kristin Lyseggen

En alvorlig lek

Så blir det stilt er på sitt beste en urovekkende forestilling.

AV ERLEND RØYSET

Arne Lygre: **SÅ BLIR DET STILT** Nynorsk
overs.: Gunnhild Øyehaug. Regi: Torkil Sandsund.
Scenografi: Dordi Strøm. Det Norske Teatret,
Prøvesalen, 4. mars

Scenerommet ligner en lounge: moderne, minimalistiske designermøbler, omgitt av hvite duse gardiner, med intim belysning. De tre stilig kledde mennene som pimper whisky på scenen kan være det man på engelsk kaller lounge lizards: unge dekadente nihilister på byen. I loungen forteller de hverandre historier for å få tiden til å gå. Ti enkeltstående scener, ti forskjellige fortellinger. De begynner alle likt: «Ein mann eit stykke unna to andre menn.» Så avdekkes handlingene ved at fortellerne spør hverandre spørsmål om hva som skjer, de forsøker seg fram, forhandler fram narrativ i et rollespill. Etter hvert, når en fortelling er passe etablert, går fortellerne inn i rollene de har fortalt fram. Så blir de fortellere igjen. Så fiksjonspersoner. Osv. I utgangspunktet synes historiefortellingen deres å være

spennende og pirrende. Men snart overskygges dette av et presserende ubehag, av sorg, frykt, desperasjon. Spenningen personene imellom er stor, og tankene og handlingene brutale. I første scene avhøres og tortureres en mann av to andre menn. En annen scene dreier seg om en homoerotisk utroskaps historie. Så er vi vitner til tre smågutters ikke så uskyldige krigslek: «Det er ein leik. Ein alvorleg leik, men leik like godt.»

Funny games

Som teater kan *Så blir det stilt* (opprinnelig bokmålstittel: *Så stillhet*) sammenlignes med Michael Hanekes *Funny games*-filmer (1997, 2007): En lykkelig ferierende familie får uventet besøk av to ukjente unge menn, som snart avslører at de er kommet for å drepe dem. De leker mind games med familien, dreper dem omsider, og oppsøker nye ofre. Det er en metafilm, seriemorderne snakker noen ganger rett til seeren gjennom kamera, og spoler like godt tilbake og begynner på nytt når de ikke er fornøyde. Ved filmens slutt har Haneke gjort publikum til bevisste medskyldige i en kynisk filmindustri.

I *Så blir det stilt* har de tre mennene på teaterscenen den samme kontrollen over handlingen som Hanekes voldsomme nihilister. Man trenger ikke å lese forfatter Arne Lygges kommentar til stykket i programheftet, om at det dreier om «ei undergangskjensle», for å ane at dette ikke blir en lystig affære. Og når mennene på scenen forteller historier for hverandre, forteller de dem naturligvis også til oss.

Slik blir vi deltagere i en broderlig samtale om et uoversiktlig dramatiske spill som strekker seg lengre enn teatersalens dørstokk; et drama vi møter hver dag, i hjemmet, på gaten, i media, i minnet. Rollene er utsatte og ansvarlige enkeltmennesker, voldsomme medmennesker i et dehumaniserende samfunn. Lygre & co. leker en alvorlig lek med ideen om teatret som en refleksjon av samfunnet.

Den etiske formen fordrer en iscenesettelse hvor virkeligheten på scenen er «funny», i forstanden rar, forskyvende. Det mest iøynefallende grepet som er gjort er de uklare fotografiene som projiseres på bakveggen, som vi skimter gjennom de hvite gardinene. De ser ut til å bli tydeligere og tydeligere utover i scene- ne. De fungerer som forsiktige kommentarer til hver scene – samtidig som scenene kan ses på som kommentarer til bildene. Tanken bak scenografien til Dordi Strøm ser ellers ut til å være «less is cool»: lavmælt, subtilt, tilbakeholdent, med skuespillerne i sentrum: «Bror» (Morten Espeland), «Ein» (Tobias Santelmann) og «Ein annan» (Håkon Mathias Vassvik). Skuespillerne matcher tonen i Lygres tekst godt – måten de skuler på hverandre med slibrige flir og skeptisk mine når de forteller og lytter, flakker med øynene når de tenker, og forsøker å gjøre sin kulsing i det skjulte. Regissør Torkil Sandsund bidrar med flere gode illustrasjoner. Et høydepunkt er når mennene passivt-aggressivt forklarer krigens dynamikk og logikk for hverandre ved å skyve whiskyglass og en oppskåret melon, som skal forestille hangarskip, fram og tilbake på bordet: Det blir et dirrende bilde for selve forestillingen.

«Ubehaget ved gjentakinger»

Bruken av de to fortellerperspektivene i *Så blir det stilt* er en videreutvikling av Lygres eksperimentering med tiden i hans tidligere skuespill. Der talte personene fra vekslende posisjoner i nåtid, fortid, fremtid, hypertid, ute av tiden, osv., uten at talen på noe punkt ble ført med uanfektet og objektiv tone. Utsagnsposisjonene blir slik gjort ustabile og utflytende. I *Så blir det stilt* er de tre mennene tydelig berørt av sine fortellinger, i en slik grad at det er vanskelig å si at det ene narrative nivået er overordnet det andre – på scenen virker overgangene å være forsøkt utydeliggjort. Den tematiske åpenheten som preger stykket kjenner man også igjen fra Lygres siste skuespill (han har uttalt at *Så blir det stilt* er å regne som siste del av

en triologi). Dramatikeren er kritisk, men aldri didaktisk, i sin kartlegging og utforskning av maktrelasjoner. De stakkato dialogene (som gjør seg godt i Gunnhild Øyehaug's nynorsk) er både analytiske og ekspresjonistiske. Det er naturlig å sammenligne med Harold Pinter – scenen på Det Norske Teatret ligner nettopp den man så på Nationaltheatret under oppsetningen av *Ashes to Ashes* for noen år tilbake siden. Dessuten Martin Crimp, som i *Attempts on Her Life* (1997) bruker en fortellerform som minner sterkt om *Så blir det stilt*.

En av Lygres spesialiteter har vært paralleller på handlingsplan, gjentakelser av tema og motiv, som holder uttrykket i bevegelse og skaper en slags progresjon. Dette ble særlig ekstremt og effektivt utført i *Skygge av en gutt* (2005). I *Så blir det stilt* oppnås effekten ved at enkeltscenene bindes sammen gjennom ubehagelige ekko. I en scene møter vi for eksempel tre sørgende brødre som i en klumsete seremoni kaster asken til sin døde far på havet (med kommentaren «Ideene om ein far./ Eg saknar den.»). Så en scene med tre «Nesten vaksne gutar» i samtale på fest, om deres redsel for døden. Så, i siste scene, tre gutter («Det er ikkje menn igjen») nær drukningsdøden. En flaske dukker opp to ganger: når noen statsledere dør et hangarskip, og når krigsleken til småguttene, på dekket av et skip, muligens ender med en knust flaske i taperens endetarm. Via gjentakelsene reflekteres realpolitiske konflikter over på dagliglivets situasjoner, og vice versa. Stykket er særlig sterkt når det tangerer aktuelle tema som terrorparanoia og bruk av tortur. Et annet nytt Lygre-stykke, *Dager under* (en tidlig versjon er utgitt som *Skade* i 2006), traff ubehagelig nær Fritzelsaken i Østerrike, før denne dukket opp i nyhetene.

Kanskje det er slikt jeg ønsker meg enda mer av i *Så blir det stilt*? I alle fall tar jeg meg i å ønske at forestillingen i større grad kom under huden, og ble sittende der. Det er imponerende hvor konsekvent Lygre skriver stykket igjennom, men den overladde dialogen som kommer tett i tett hele veien vil i lengden ha vanskeligheter med å holde på oppmerksomheten og mobilisere. Det kan også bli vel coolt og klisjépreget – det er for eksempel mest irriterende når det snakkes om «Det utilstrekkelege ved språk». Er det den rare stillheten fra skuespillets tittel jeg savner i forestillingen? *Så blir det stilt* er i hvert fall på sitt beste når det er urovekkende. Da er det teater på høyt nivå.

Ole Skjelbred, Andrea Bræin Hovig m. fl i *Flaggermusen*, regi: Runar Hodne. Nationaltheatret 2009. Foto: L-P Lorentz



Florlett og avansert

Runar Hodnes oppsetning av *Flaggermusen*, Strauss sin publikumsyndling, kunne lett blitt det reneste tøys. Men resultatet er helt fabelaktig.

AV KJETIL RØED

FLAGGERMUSEN Av Strauss/Haffner/ Genée..

Overs.: Vilhelm Dybwad. Bearbejdet av Runar Hodne. Tekstmedarbeider: Ole Johan Skjelbred.

Regi: Runar Hodne. Scenografi: Olav Myrtevedt.

Lys: Øyvind Wangensteen. Musiker/musikalsk ansvarlig: Per Christian Revholt. Nationaltheatret, Amfiscenen, 25. april, 2009

Johan Strauss' operette fra 1870-tallet er i utgangspunktet en florlett sak som spinner rundt sosietetslivets renkespill – her er det hevngjerrighet, hevn og (selvfølgelig) kjærlighet som står på menyen. Grunnelementet er uforandret: Dr. Falke (Ingar Helge Gimle) er blitt lurt av vennen von Eisenstein (Ole Johan Skjelbred). Falke ble, etter et fuktig lag, forlatt full og ikledd flaggermusdrakt i parken, og måtte, til alles spott og spe, vandre full hjem –



noe som resulterte i at han mistet både anseelse og familie. Hevnen er følgelig søt: baron von Eisenstein, som egentlig skal sone en fengselsstraff, lurar med på fest hos prins Orlofsky (Frøydis Armand). Dit drar også Eisensteins stuepike (Marian Saastad Ottesen), mens kona Rosalinde (Andrea Bræin Hovig) flirter med den tidligere elsker Alfred (Jan Gunnar Røise). Alfred og Eisenstein forveksles før alle, til slutt, havner på Orlofskys maskeradefest.

Discoestetikk

Det wienerske preget er byttet ut av en, mer eller mindre, samtidig estetikk, mens musikken er umiskjennelig Strauss sin: men også den fremføres i mer avslappede versjoner – med elgitar eller bossanova-rytmer. Scenen er strippet ned til noe som kan ligne et festlokale, med skinnende vegger – det mangler bare discokula i taket. Lysdesignen gjør det meste av jobben når det gjelder scenskifte: Øyvind Wangensteens lysdesign forandrer Olav Myrvedts scenografi på en enkel og funksjonell måte.

Hodnes teaterversjon av operetten fungerer bemerkelsesverdig bra. Det enkle hevn-motivet, og maskeradespillers omrokking på kjærlighetsrelasjonene, holder seg stramt på plass – ingen overspiller eller stikker seg ut med som tilfellet, for eksempel, var med Hodnes egen oppsetning av *Volpone* for et års tid siden, hvor Ole Johan Skjelbreds overdrevne punkterte versjonen av Jonsons stykke med plattheter. *Flaggermusen* er samspilt og knirkefritt koreografert, både når det gjelder helhetsbilde og detaljnivå. For eksempel er tjenestepikens forvandling fra kysk pike til nordisk femme fatale med 70-talls fall i håret og

pornogestikk, grundig og gjennomarbeidet til fingerspissene. Et skår i gleden er Frøydis Armand som Orlofsky som virker litt vel heseblesende og manisk. Det er tydelig at Armand ikke føler seg hjemme i rollen. Dette er ikke bra casting.

Emokonseptualisme

Hodne har tilføyd flere metaelementer her og det er disse som setter den sterkeste signaturen på oppsetningen. Alfred (Jan Gunnar Røise) deltar jo i selve stykket, men har også en kommentarfunksjon hvor stykket stanser og han reflekterer over hva som skjer på scenen. Mer historisk betraktet har han en Puck-rolle, hvor han både åpner og avslutter det hele, leter etter en moral, og leker seg paratekstuelt på scenekanten. Røise spiller dessuten en emo-kid, en lidende rockertype, som kaller seg emokonseptualist – noe som er spesielt festlig for meg, selvsagt, som fant på dette begrepet i en artikkel i Morgenbladet for et par år siden (men ordet har levd sitt eget liv etter det).

Det tydeligste metaelementet er nok likevel de stedene hvor stykket stanser opp helt og de forskjellige skuespillerne, out of character, fremsier teoretiske sekvenser fra Jacques Lacan, Georges Bataille og, så vidt jeg fikk med meg, Roland Barthes. I tillegg leses det, institusjonsironisk, fra begrunnelsesteksten til Hedda-prisen. Et slikt grep kunne lett blitt halsbrekkende latterlig og maniert, parodisk, «postmoderne.» Men det gjør det ikke. Grunnen til det er nok først og fremst at tekstene som er valgt faktisk understreker elementer ved stykket ellers, som i bruken av Ferdinand de Saussures velsiterte setning om forhold mellom signifikat og signifikant, tegn og betegnet. At det er et sprik i forholdet mellom tegn og betegnet er jo nærmest en floskel blitt, men i denne omgivelsen, hvor maskespill og omplasserte intensjoner er definerende, passer teksten fint inn. Men også at de fremføres så distinkt i marginen av scenebildet: stykket for øvrig, med alle dets deltagere, fryses, som om man trykker på pauseknappen, og fremsigeren opplyses enkelt og pregnant av en spotsirkel. At det i det hele tatt siteres avanserte filosofiske tekster på en scene, og kanskje i en så luftig tekst som denne, er interessant og sympatisk, uansett utfallet.

Hodne blander avanserte tekniske grep og refleksjoner med en enkel, nesten banal, fortelling. Det faller meget heldig ut.

Såpe på alvor

AV ELIN HØYLAND

Nelson Rodrigues: **BRUDEKJOLEN. EN**

ABSURD KOMEDIE Oversettelse og regi: Anne Regine Klovholt. Scenografi: Catherine Kahn, Gaute Gjøl Dahle. Black Box Teater, Oslo, 26. mars

Teatersalen er mørk og stille. Eg sitt med tomme seter på begge sider av meg, men eit hakk lenger bort til venstre fylles rekkene av eit uvanleg ungt publikum, sjølv for Black Box Teater å vera. Dei er tydeleg ei gruppe. Eg er aleine, og i eit øyeblikk prøver eg å hugse tilbake, nullstille meg, finne vegen inn i teateret slik den var når eg framleis trudde skiljene mellom livet i og utanfor teateret var klare og tydelege. Eller var det kanskje slik at skiljene riktignok var tydelegare, men samstundes heilt uvesentlege for måten livet mitt rørde seg på då? Er det slik det er no, ikkje før?

Intens lyd frå eit bilhorn, så hvinende bremser og glass som knuses.

Eg våkner av teateret som opner med lyden av dette bilkrasjet. Ei kvinne er påkjørt av ein bil, konstateres det i manus, men på scena er det no discosambatakker på lydanellegget. To fjørpynta skodespelarar vrikkar lett på hoftene, men nok til å antyde at her kan det dansast samba på mange plan. Det er to prostituerte som dansar, ifølge manus; dessutan skal ei kvinne i moderne drakt dukke opp snart. Skodespelar Marika Enstad spelar kvinna som virvlar seg inn mellom dei fjærkleddene, og som tydeleg svever i ei viss forvirring over kor ho er. Me er som publikum på veg inn i hennar tilstand, som kjem til å veksle mellom tre nivå: hallusinasjon, hukommelse og verkelegheit. Ho er tilsynelatande kvinna som er påkøyrt. Det farseaktige men mørke dramaet som skal utspele seg føregår i eit form for para-univers, i det mentalt og temporært surrealistisk strukturerte rommet mellom liv, komatilstand og dødsøyeblikk. Litt forvirrande!

Brasiliansk stjernerdramatkar

Duo en Klovholt (Anne Regine) & Kahn (Catherine) opner dørene til eit interessant, men relativt ukjent teaterunivers i norsk kontekst, med si oppsetjing av Nelson Rodrigues (1912-1980) sin absurde komedie *Brudekjolen*

frå 1943. Stykket, som beveger seg mellom det surrealistiske og det ekspresjonistiske, med frampeik til meir glamorøs brasilianske tv-såpeintrigar, blei brasilianaren og journalisten Rodrigues sitt gjennombrudd som dramatiker i heimlandet, kor han sidan har blitt hylla som nasjonalskald, men ikkje minst blitt oppfatta som i overkant spekulativ i sine kontroversielle skildringar av ein pervertert samtidskultur. Ein kultur han på si side deltok i som tv-personlegheit og politisk debattant. Hans avisspalte under tittelen *A Vida Como Ela É* (*Livet som det er*) blei og ein suksess som gjekk hand i hand med hans forfattartalent og popularitet som såpeopera- og filmskaper.

Absurd komedie er altså overskrifta førestillinga presenteres med i programmet, men både absurditeten og komedien i teksten får sitt liv i nær tilknytting til døden, og med ei samanveving av ulike verkelegheitsnivå som utvilsamt og har sine tragiske undertonar. Slik sett er det med andre ord duka for komedie av det gode slaget, for det er vel best at komedien gir til kjenne å stå i kontakt med eit livets alvor? Eit komisk alvor følgjer i alle fall hovudkarakteren Alaide (Enstad) i si mentale reise som blir til ei gradvis avsløring av dramaet som utspela seg og forårsaka hennar eigen død. Før me kjem så langt er det imidlertid ingen klarheit i kven som eigentleg er død, drept, morder – og ikkje minst, kva som er fiktivt og kva som er verkeleg. Den dramatiske strukturen i teksten tek utgangspunkt i ulukka kor Alaide er drept, ei hending som så knytter seg opp mot eit bryllaup, ein begravelse, ein brudgom, ein elsker og ikkje minst ei anna kvinne: den mystiske kvinna med slør som Alaides hallusinasjonar, minne og klipp frå verkelegheita prøver å mane fram med sin sanne identitet. I det den kjem for dagen, skjønar ein imidlertid kvifor Alaides minne har utelatt nettopp dette...

Gjennom den andre hovudkarakteren Madame Clessi (Mai Lise Rasmussen), som Alaide spør etter i første scene, blir ikkje fiksjonslaga mindre komplekse, trass i at ho er den som guidar Alaide vidare i sitt retrospektiv. Det heile fortunar seg som ei slags baklengs krimgåte kor den avdøde sjølv blir detektiven i kryssing mellom hennar eigen kapasitet og trang til historiekonstruksjon, og verkelegheita slik ho er representert i nyhendesendingar. Madame Clessi får eit like komplekst rollemønster, som verkeleg person, fiksjonalisert gjennom Alaide si lesning av hennar publiserte

Brudekjolen, regi: Regine Klovholt. Black Box, 2009.



dagbok, og framstillinga av hennar sagnomstuste liv og dødsulukke i media. Det opner seg lag på lag med mulige retningstilhøve mellom kva som er verkeleg og kva som er fiksjon, og kven som fortel til eller for kven. Individets liv og etterliv blir belyst som ein komplisert erfaringsvev kor nettopp *før* og *etter* ikkje kan skiljast frå kvarandre.

Det multimediale livs- og teaterrom

I tillegg til å male ut eit farseaktig kammerdrama kor to søstre elsker den same mannen i Alaides skjebnespel (han må kvitte seg med

Teater mellom komedie, farse og surrealistisk eksistensialisme

ei av dei ved hjelp av den andre), og Madame Clessis drama med sin 17 år gamle elsker og seinare myrder, som resultat av ei brutt, romantisk sjølvordspakt – eller ein piknikk, her er ingenting for sikkert – men altså; i tillegg til dette mordtunge farsegrunnlaget, er det den eksistensielle flyten mellom ulike livsrom som tilfører det styrke – både komisk og dramatisk sett.

Kahn og Klovholt si iscenesetjing har fått eit multimedialt preg som står i tråd med henvisningar i manus, kor scenene vekselvis fylles av filmklipp og scenisk dialog, men ikkje minst av «dubbing-scenar» kor både filmklipp og skodespelarar på scena blir til aktørar for eit dominerande lydspor. Dette er ofte effektive grep som raskt forflytter karakterar og publi-

kums merksemd i tid og rom, og ikkje minst ein stor del av komikkgrunnlaget. Det er i tillegg pøst på med popkulturelle referansar: dubbing-scenar frå *Tatt av vinden*, musikk frå filmklassikarar som *Psycho*, *Rosemary's Baby*, *American Beauty*, og filmklipp frå sekstialet (Rodriguesmateriale?), og tv-serien *Akutten*. Det er ein virvelvind som utfordrer publikum til å ikkje leite etter for mange svar før karakteren sjølv gjer det – for her er vegane verkeleg uransaklege, sjølv når klisjeane ser ut til å nærme seg med stormsteg. Spelet har fått ein noko anmasande karakter, som eg tenkjer har dels med eit spørsmål om stil og genre og gjere, og dels med eit spørsmål om ein kunne gjort dei konseptuelle grepa meir presise – inkludert det scenografiske og koreografiske arbeidet, som forøvrig kunne hatt nytte av eit større scenerom.

Klovholt og Kahn har òg tidlegare invitert til berøring mellom det norske og brasilianske med sin co-produksjon *Ibsen goes Brazil*, kor norske og brasilianske aktørar gjorde ei skarp og underhaldande bearbeiding av *Fruen fra havet*. Med *Brudekjolen* ligg noko av utfordringa å få spelestil, dramatkarunivers og publikumsforventningar til å verke saman. Det gjekk lang tid inn i førestillinga før eg følte eg hang med på noko meir enn ein litt støyande mellom-liv-død-haha-cabaret kor ingen i publikum lo. Men så kom gravferda, og eg blei med *six feet under*, til ein stad kor det komiske går hand i hand med vår eksistensielle sårbarhet.

(Forresten blei eg påkøyr av ein bil når eg var 16 år. Men det er ei anna historie, som eg hadde gløymd kunne ha noko med mitt forhold til å teateret å gjere.)

Sigrid Edvardsson og Halldis Ólafsdóttir i *Goboland*, Dansens hus, 2009. Foto: Marc Thiourin



Hvor er Goboland?

AV CAMILLA EEG-TVERBAKK

GOBOLAND Forestilling/konsept: Arne Berggren, Sigrid Edvardsson, Kai Johnsen, Olav Myrtned og Halldis Ólafsdóttir. Premiere Dansens Hus 30. April 2009

«Gobos are your best companion for creating ambience, promoting branding or simply create the perfect eye catcher at a show!»¹

Danserne Sigrid Edvardsson og Halldis Ólafsdóttir er ekte goboe slik de er beskrevet i sitatet over. To av Norges beste dansere har skapt en underfundig forestilling i samarbeid med forfatter Arne Berggren, som har ansvar for tekst, musikk og lydbilde, regissør Kai Johnsen, scenograf Olav Myrtned og lysdesigner Jean Vincent Kerebel. Alle er erfarne menn som her leverer solide og finstemte bidrag til helheten, men det er de to damene som skaper stemning, er blikkfang og promoterer varemerket «goboland» med ynde, humor og presisjon.

Forestillingen danses, eller beveges, av to kvinner i 40-årene. Begge har ofte vært å se i verk av Ingunn Bjørnsgaard, og i *Goboland* kan en spore denne arven både i form av det koreografiske bevegelsesmaterialet og i tematiske føringer. Samtidig er det høyst originalt, og dette synliggjør hvordan Bjørnsgaards koreografi har vært skapt i dialog med det materialet nettopp disse to danserne bærer i sine kroppar.

Det er en glede å se Edvardsson og Ólafsdóttir på egne premisser. Deres bevegelsespråk bærer med seg lag av kunnskap, erfaring og levd liv. Det er oss ikke ofte forunt å se modne dansere som disse eksponere seg på en scene. Samtidsdansen preges i stor grad av ungdommelige kroppar. Jeg opplever på mange måter at dette også er tema for forestillingen: Vennskap mellom kvinner med erfaring. Vi blir presentert for kvinner i sine minst flatterende men samtidig aller vakreste øyeblikk, som i scenen hvor de begge stiller i truse og BH og danser en barnslig dans med strømpebukser. Dette er høydepunktet hvor dansen og kroppene er lekne og frie, sterke og sårbare, unge og gamle på samme tid. Gjennom sitt bevegelsesmateriale bærer disse damene frem et ekstremt tilstedeværende uttrykk fullt av kompleksitet.

Det er et slags semiprivat rom vi blir tatt med inn i, en studie i hverdagens bevegelsespråk med sans for detaljer og subtile nyanser, formsatt for å fremheve komikken. De to kvinnene føler seg frem både i møte med oss i publikum, og med hverandre. Vi ler av de menneskelige følelsene de viser oss gjennom sine fysiske handlinger og holdninger. De sender skråblikk til oss og til hverandre, nølinger og forsiktige forsøk på å unnsnippe våre blikk. Humoren kontrasteres med en utstrakt bruk av stillhet som er uvanlig i en danseforestilling, men så er vel forestillingen heller ikke typisk dans. Den karakteriseres kanskje bedre som scenekunst i all sin tverrfaglighet, hvor bestemmelse av sjanger blir mindre interessant. Dette stille, og til tider nokså dunkelt belyste rommet, hvor en rekke absurde og morsomme opptrinn utfolder seg, er et mo-

dig valg som Edvardsson og Ólafsdóttir ikke har noe problem med å fylle. Stillheten har en interessant funksjon. Følelsen av tid oppheves, og spennet mellom komikk og tragedie kommer til syne, eller blir hørbart. Uten musikkens og lydbildets forførende effekt, blir vi som publikum i større grad tvunget til å forholde oss til det som konkret foregår på scenen. De to kvinnene blir selvfølgelig også mer eksponerte og sårbare på denne måten, og når musikken senere subtile føyes til bildet, oppstår en nærmest sakral dimensjon som gir nok et nivå til fortellingen(e).

Manglende konsept

Gjennom forestillingen beveger vi oss fra en hverdagssituasjon hvor de to venninnene deler en Freia-sjokolade, via absurde og nærmest private møter mellom de to iført strømpebukser. Senere er de igjen påkledd iført trange selskapskjoler og ser ut til å gjøre noen mislykkede forsøk på å innta rollen som den lekke, beherskede og sjarmerende damen i selskapslivet. De får dog aldri på seg de høyhelte skoene, kjolene kryper stadig opp rundt livet på dem, og sminken klarer de overhodet ikke å påføre hverandre uten at det likner på krigsmaling. Og så brytes stillheten, ikke av musikken, men av ordene. Etter 40 minutter kommer teksten på banen (Berggren?), uten noen form for begrunnelse eller dramaturgisk rettferdiggjøring. For å få tekst til å fungere i denne forestillingen, burde dette elementet være introdusert på et tidligere stadium som en integrert del av uttrykket. Slik det nå plutselig dukker opp, punkterer det den subtile stemningen som er bygget opp, ikke minst ved gjennomført bruk av stillhet. Gjennom forestillingen har publikum inngått en lesningskontrakt som så plutselig brytes uten at det tilføyer noen nye oppdagelser. Utøverne behersker ikke den samme nyanserikdommen i sin bruk av språk som de gjør i bevegelsene.

Goboland er forsiktig innoen en feministisk tematikk uten at det virker som om kunstnerne egentlig ønsker å problematisere nettopp dette. Likevel opplever jeg at de stiller spørsmålstegn ved hva vi forstår med feminin skjønnhet og alder. Det er som om de forsøker å bryte ut av objektiviseringen og ikonografien den vestlige kvinnekroppen ofte plasseres i, og i stedet forsøksvis søke en kropp som er bare kropp, på godt og vondt. Arbeidet er profesjonelt på alle nivå, og den får meg til å tenke på den span-

ske danseren, koreografen og scenekunstneren La Ribot. I hennes forestilling *Gustavia*, en duett med Mathilde Monnier, nærmer hun seg liknende temaer. *Goboland* burde ha tilsvarende potensial til å bli vist på europeiske scener. Forskjellen er kanskje at La Ribot har en høy grad av bevissthet om de temaer hennes arbeider reflekterer og problematiserer. Dette er et nivå jeg opplever mangler i *Goboland* og som gjør arbeidet fattigere og fører til et tap av brodden forestillingen potensielt kunne ha. I kunstsammenheng er det å være dyktig og sjarmerende så mye mer interessant når det er knyttet til et gjennomtenkt konsept. I dette tilfellet kunne det være spennende om en i større grad hadde turt å ta inn over seg dybden i både komedien og tragedien, og problematisert de sosiale sammenhengene hvor disse menneskelige dimensjonene utspiller seg.

NOTER

- 1 Sitatet er hentet fra følgende nettside: <http://www.goboland.com/aboutgobos.html>

Statisk flyt

AV SIDSEL PAPE

OF GODS AND DRIFTWOOD Koreografi: Kenneth Flak. Tekst: Tor Åge Bringsværd. Musikk: Yann Coppier. Dans: Thomas Falk, Esther Wrobel, Külli Roosna. Lysdesign/teknikk: Loes Schakenbos. Kostymer: Asalia Khadjé. Dramaturgi: Ghislaine van Schindel. Black Box Teater, 2008.

«Nobody knows where the mist came from. Nobody can tell who lit the first spark. All we know is: In the beginning there was fire and ice».

I begynnelsen var ikke ordet. I begynnelsen var ild og is. *Of Gods and Driftwood* er en danseforestilling som driver fram sterke bilder, gjennom musikk og bevegelse. Ordet er med, men det kommer i andre rekke og ut av lydbildet.

Loke som korsfestet. Foto: Amina Husberg



Barndomshelt

Flak ble forelsket i den norrøne mytologien på barneskolen. Tor Åge Bringsværd, som har skrevet mye med utgangspunkt i mytene, ble barndomshelten hans. Da Flak ville lage en forestilling basert på mytologien, tok han kontakt med Bringsværd. Sammen har de skrevet tekst og scenario for forestillingen *Of Gods and Driftwood*.

Ved forestillingens begynnelse høres fuglesang. Assosiasjoner går til Edens have, men i det er ikke særlig frodig på den svakt opplyste scenen. Kun fire stokker er reist i hvert hjørne. En dyp grunntone av digitalisert digeridoo legger seg som dis over det nakne landskapet. Etter hvert trenger en mørk mannsrøst gjennom musikken. Han spør seg om det er begynnelsen eller slutten eller begge deler.

Slik setter Flak den sykliske dramaturgien til *Of Gods and Driftwood* og reiser uredde de store spørsmålene. Han holder seg tillitsfull og trofast til sitt norrøne tema gjennom hele forestillingen: Nifelheims is møter Mispelheims ild. Verdenene er personifisert gjennom gudene Odin og Tor i *Of Gods and Driftwood*. Halvguden Loke, det uforutsigbare og destruktive prinsipp, er det tredje og mest ustøe benet i forestillingen.

Tre dansere skiftes om å være forgrunn og bakgrunn for hverandre, i bevegelse og stillstand. De danser soli, duetter og møtes i trioer. Flak har valgt utøvere med allsidig bakgrunn fra Israel, Litauen og Tyskland. Bevegelsesspråket er preget av kampsport og kontaktimprovisasjon med trekk av ny-sirkus.

Imponerende salto og spagat benyttes gjentatte ganger, uten at det blir show off.

Forfriskende

Thomas Falk alias Odin, åpner *Of Gods and Driftwood* med en sterk solo i dunkelt blått lys. Vi befinner oss i en kjølig verden der guden over alle guder tar rommet. Falk danser fram den gudommelig skikkelsen preget av moderne release-teknikk. Han er dessverre ikke alltid like stø på foten. Likevel er det ingen tvil om at vi har å gjøre med Odin, en myndig og mandig skapende skapning som legger grunnlaget for det som skal skje.

Lyset skifter til oransje og Tor kommer på banen. Hun setter oss inn i tordengudens verden med sine selsomme spasmer, snøftende og dirrende av styrke. Det er mye humor i skikkelsen, men kanskje for få tilskuere til at folk tør å le denne kvelden på Black Box' store scene. Esther Wrobel viser bokstavelig muskler med et neandertaleruttrykk i trynet. Det er forfriskende å se nye fjes og føtter på scenen.

Loke personifiseres av den tredje danseren, Külli Roosna. Hennes karakter er ikke like tydelig, men det kan være tiltenkt av koreografen, slik luringen Loke trikser og tuller. Loke overtar Odins skapende styrke og spiller hans rolle, mens han er fanget i hennes spill. Hun manipulerer både Tor og Odin inn i former og fasonger som de tydelig misliker, men ikke kan motsette seg. «Turnjenta» fra Litauen alias Loke, løfter dem begge latterlig lett og bærer dem rundt på scenen.

Om enn noe umotivert, trekker Loke de

reiste stokkene resolutt opp fra sine hjørner og lar Tor og Odin sloss med dem. Stokkekampen er symbolsterk og gir assosiasjoner til strenge regimer. Lokes dekonstruksjon blir fatal. Mot stykkets slutt ender hun opp korsfestet av stokkene som engang holdt deres verden sammen. Hun fanges i sin egen felle. Tankene går til Golgata og derfra til den norrøne Jesusfiguren Balder.

Rollebytte

Utøverne går mellom og tar etter andre og hverandres roller og egenskaper. Loke har trekk av Odin og Tor lurer Loke i sin egen felle. Fuglesangen kommer igjen og vi er tilbake ved begynnelsen eller slutten eller kanskje begge deler?

Is this the end? Is this the beginning? Maybe it is both. The way it usually is. At the same time? Maybe nothing can begin – because nothing can end. Maybe the world is coming to an end – and maybe you are just creating it. So what do I do? You are god. You do what you usually do.

Som koreograf har Flak en uvanlig og særegens sans for tid og rytme. Han sveiver opp scene etter scene, særlig ved hjelp av musikken til den franske komponisten Yann Coppiet. De bygger høyt med bilder og lyd inntil alt brytes brått og starter på nytt. De gjentatte bruddene kan til tider virke noe umotivert.

Danserne bruker den samme uforutsigbare start og stopp. De skifter stadig retning, noe som gir assosiasjoner til kvikke fuglebevegelser og setter meg tilbake til Eden. Noen ganger virker bruddene forstyrrende, men oftest på en måte som vekker tilskueren. Det får i alle fall meg til å undres og titte nøyere etter hva jeg ser i *Of Gods and Driftwood*. Den forunderlige statiske flyten som forestillingen formidler, ser ut til å være Flaks særmerke som koreograf.

Flaks siste ord til tilskuerne er en påminnelse om at menneskene er spikket av drivved som Odin lekte med. «Ikke glem at gud skapte oss mens han lekte!» gjentas til lyset ebber ut. Da guden ble trett av leken, kastet han de halvferdige pinnemennene fra seg. Ingen er derfor feilfrie. Alle driver vi stadig til havs og vaskes på land igjen og igjen. Det er altså liten grunn til å ha særlig høye tanker om seg selv. Under den gjentatte påminnelsen, lyses tilskuerne opp bakfra. Slik merker vi at menneskene også inngår i forestillingen, i fortellingen og i den store sammenhengen.

Erlend Sandems *Sur grus*, i regi av Eirik Nilssen Foto: Marit-Anna Evanger



Påtatt og lite konstruktiv

AV ERLEND RØYSET

Erlend Sandem: **SUR GRUS** Nynorsk overs.: Agnes Ravatn. Regi: Eirik Nilssen Brøyn. Scenografi: Helge Hoff Monsen. Det Norske Teatret, Prøvesalen, 28. mars

På scenen i *Sur grus* møter vi parene Mads & Siri og Gisle & Grethe. Innledningsvis skal Mads reise fra Siri og til Thailand for å få litt space. Samtidig kommer Gisle hjem til Grethe etter en ferietur i det samme Thailand. Gisle avslører snart at han har hatt sex med en mindreårig jente under oppholdet. Vi forstår at det ikke er i opprulling mot denne avsløringen at spenningen i stykket er ment å ligge, men i selve speilingen av parene: Bakgrunnen for at den andre mannen, Mads, er på reisefot er Siris skjebnesvangre spontanabort. Muligens reiser han utenlands fordi han og Siri vurderer å bli Plan-faddere? Vi blir vitne til et komplisert siamesisk forhold med en mystisk forskyvning i tid.

Også til stede på scenen er en sirkusdirektørlignende person som presenterer seg for publikum som «kveldens vert». Det er selve Tiden, personifisert, og han har det ikke greit. Han vet hva som kommer til å skje og har skjedd, avbryter og kommuniserer med de andre rollefigurene, og klager over at deres latter-

lige hjelpeløse handlinger er som vanntortur for ham. (I manus har han det sigende navnet Tom.) Han følger oss gjennom historien: lagvis, i veksling mellom dialoger og monologer, med hopp frem og tilbake, inn og ut av forskjellige tidsnivåer og -typer.

Grethe vil tilgi Gisle. I tråd med stykkets forvirrede logikk er det Mads og Siri som Tom plutselig dreper til slutt, for «Av og til øydelegg eg alt.»

En forvirret etikk

Tidlig i stykket utfordrer Tom publikum til å tygge på spørsmålet «Kva tid går kva gale?» Hva kunne Gisle og Grethe ha gjort annerledes, hva bør Mads og Siri gjøre? Hva gjør de, hva gjorde de? Tom understreker at det handler om etikk: «Tygg på sidemannen om de vil.» Forresten så kan vi også «tygge på dette bildet her: For kva er dette, kva er dette her? Hmm?» Forvirrende? «Snakkar ikkje om Thailand som i Thailand.» Regissør Eirik N. Brøyn hjelper til i programheftet: Stykket er «vel eit forsøk på å beskrive ein kjærleik som ingen heilt klarer å ta vare på.» I nære relasjoner er vi utsatte og tilbøyelige til å begå urett mot hverandre.

Når jeg får se scenen ved begynnelsen av forestillingen aner jeg en såkalt «finstemt» scenografi: Reisekofferter i glass (de fylles etter hvert med et modellfly, en Plan-logo, et foster) og skuespillerne plassert symmetrisk på to lange benker, med store, dørlignende glassvegger imellom. Rullebaner skjult bak benkene transporterer aktørene frem og tilbake, glidende.

I programheftet følger regissør Brøyn opp med flere finstemte ord: «Dei lange benkene er både kjølege og mjuke. Det er ein stad og ein ikkje-stad. I dette finst ein intimitet og ein distanse som speglar teksten.» *Stønn*.

Lånt form, gammelt innhold

Stønn, fordi Brøyns famlende, føleriske kommentarer ikke gjør forestillingen noen tjenester (ok, det kan ha vært en redaktør inne i bildet også), snarere forsterker de inntrykket av at iscenesetterne strever like mye som meg med å få grep på hva kvalitetene ved skuespillet er. Dramatiker Erlend Sandem skal ha honnør for å eksperimentere, idet han kombinerer sin tidlige sosialrealisme med noe mer drømmespillaktig. Men det oppleves som en lånt form han ikke mestrer.

Jeg har sans for måten Sandem uten blygsel dunderer inn i problemsituasjoner som norsk teater allerede kjenner så altfor godt. For eksempel i debutstykket *Ned til Sol*, hvor karakteren Dag ymtet om at problemet hjemme er ødipalt: det gjør han «bare for å være kvalm». I *Sur grus* blir vi pinlig berørt av at personene bare sier ting om kjærligheten som vi har hørt og selv sagt før. Tom snakker uten ironi om trær i skogen som faller, og lirer av seg velbrukte og usmakelige groviser, for eksempel den om å pule gravide damer for å bli sugd av fosteret. Det er de nære spenningene i det råtnete og bespyelige status quo som Sandem formidler. Men det virkningsfulle ved dette forsvinner helt i *Sur grus*. Håndverket blir for sint loddent og uferdig. Uttrykket drar en vei som ikke leder noen vei, men mest av alt virker påtatt. Til sammen blir det sørgelig platt og forutsigbart. Når Tom sprader rundt på scenen og gremmer seg over tilværelsens patetiske kasteballer, så føles det provoserende først og fremst fordi det er så lite konstruktivt:

«[TOM:] Svart. Kvitt. Grått... Grå tåke. Grus. Sur grus, legg på svøm, et aske, eg vil berre at vi skal legge oss ned no, ete luft, rifte opp alt kjøtet vi har, alt kjøtet som passar på at knehasane våre når vi ber til ein Gud... Når vi ber... Når vi ber... Eg vil at de skal legge dykk – stå opp... Bli ferdige med meg. Bli ferdige med meg. Bli ferdige med... EG HAR SPRUNGE JÆVLA FRÅ DYKK!!! One shot...»

Skuespillerne har fått en utakknemlig oppgave når de skal gestalte de lite interessante

rollene på en såpass kjedelig scene. Under omstendighetene klarer de seg ok. En ellers grei Per Schaanning som den forstyrrede Tom har en tendens til å snakke vel fort. Kaia «Rachel Corrie» Varjord som Siri er muligens et hakk hvassere enn sine skuespillerkollegaer. I monologscenene ser man tilløp til noe bedre: Mens den ene parten i et par henvender seg til publikum, bruker hun eller han sin partner som menneskelig rekvisitt som det dyttes og bøyes på. Det understreker fint den såre og klumsete måten personene omgås på.

Samnorsken lever ellers i beste velgående ved Det Norske Teatret. Man har satt merkelappen «Ny norsk» på et stykke som er omsatt fra bokmål, og som ifølge Internett er minst to år gammelt...

Tankevekkende tilbakeblikk

AV SUZANNE BORDEMANN

BACK TO THE USSR Manus: Shock & Art.

Urpremiere mars 2004, Kasakhstan. Gjestespill Teaterhuset Avant Garden, 2008

Art&Shock presenterer en fysisk og intens form for teater. Intensiteten skyldes ikke i første rekke et gripende budskap, formidlet av og representert ved skuespillere i forskjellige roller. Intensiteten oppstår snarere som resultat av skuespillets fysiske kraft. Det er verken snakk om store ord eller store gester. Noen ganger forvandles de små gestene til noe mer enn et formidlingsredskap for å fortelle om fortiden. Man kan kanskje si at fremstillingen av hverdagslige situasjoner og hvordan disse oppleves vokser ut over ren representasjon ved at historien glimtvis «manifesterer seg» i skuespillernes fysiske tilstedeværelse på scenen (et «postdramatisk» kjennetegn, ifølge Hans-Thies Lehmann).

Forestillingen begynner med at tre unge kvinner sitter på en benk og forteller om at de har vokst opp, gått på skole og jobbet i Sovjetunionen. Etter kort tid avbrytes de tre av den sovjetiske nasjonalsangen som spilles høyt i bakgrunnen, og Vassilyeva (Yelena Taimatova), Ivanova (Jelena Nabokova) og



Back to the USSR av og med Arts& Shock Theatre fra Kasakhstan. Gjestespill Teaterhuset Avant Garden.

Petrova (Veronika Nassalskaja) stiller seg nærmest instinktivt opp ved flagget og salutterer.

Denne prologen fører oss rett inn i tematikken i dette knapt halvannen time lange og t.d. svært komiske tilbakeblikket på sovjettiden. Sovjetunionens glanstid rulles opp i form av 20 bilder, delvis tablåer – presentert i et pantomimisk og engasjert spill av tre glimrende kvinnelige skuespillere fra Almaty i Kasakhstan. Hvert av bildene i den ikke kronologiske forestillingen illustrerer hvordan det kan ha vært å vokse opp i Sovjetunionen. Fremstillingen tar utgangspunkt i hverdagslige hendelser og ritualer og får frem de komiske sidene ved dem. Det er mye latter i salen, samtidig som man berøres av de små gestenes alvor og sårhet – situasjoner de fleste kan kjenne igjen fra sin egen oppvekst. De tre kvinnelige skuespillerne fremstår like troverdige både som barnehagebarn sittende på hver sin potte og som pubertale ungdommer.

Stykkets første bilde fører oss til skolen. Året er 1972 og Lenins 102. bursdag markeres med et ball. Tre jenter salutterer til nasjonalsangen. Skoleparade og gallakonsert presenteres som ideologiske brikker i barnenes sosialiseringsspross. Indoktrineringen anskueliggjøres ved at jentene leker revolusjonen fra 1917 og «skytter» borgerskapet og revolusjonens fiender.

Dedikert foreldregenerasjonen

Back in the USSR er skrevet av gruppen Art& Shock selv. De er Kasakhstans første frigruppe (etablert i 2002 i Almaty i Kasakhstan av Galina Pyanova). Interessant nok har gruppe

pen tilegnet stykket sin foreldregenerasjon: «We devote this performance to our parents». Scenene eller bildene skifter mellom nåtid og fortid, og de presenteres retrospektivt i 2 akter. Første akt består av 13 bilder, 2. akt av 7 bilder. Rammefortellingen foregår i nåtiden og fremstiller en østtysk journalist som ser på video- og fotomateriale fra «den gangen». Omtrent annet hvert bilde fører oss til et TV-arkiv hvor journalisten ser på filmmateriale fra forskjellige stadier i de tre jentenes barndom og ungdom. Scenene i TV-arkivet fremstår som et halvhjertet og ikke helt troverdig forsøk på å binde de enkelte bildene sammen – bilder som har nok kraft og humor til å stå for seg selv, uten rammefortelling. Bildene som presenteres utvikler seg til et humoristisk og kritisk tilbakeblikk på 1970 og 80-årene i Sovjetunionen.

Jeg fornemmer en viss didaktisk pretensjon når jeg leser et stensilert manus som deles ut til publikum. Stensilen er på syv sider og kontekstualiserer og forklarer symbolbruken og dialogene på scenen (som ofte er vanskelig å få med seg og forstå), samt opplyser om navn og hendelser fra Sovjettiden. Vi kan for eksempel lese at en scene hvor lyset går i TV-arkivet henspiller på Vladimir Iljitsj Lenin: Elektrifiseringen av Sovjetunionen var Lenins verk, og elektrisk lys ble derfor kalt «Iljitsjes lamper». Eller at det skjedde en del illevarslede hendelser under generalsekretæren Leonid Iljitsj Bresjnev's begravelse (statsleder fra 1966-1982). Da Bresjnev's kiste skulle senkes, falt den ned i graven. Dette ble i befolkningen tolket som tegn på at hans etterfølger også skulle dø kort tid etter. Og ganske riktig døde Bresjnev's to etterfølgere, Andropov og Tsjernenko, mindre enn et år senere.

De fleste scenene foregår på skolen. For å bli medlem av pionerene må Ivanova sverge troskap til Sovjetunionen og kommunistpartiet. Etter å ha avlagt troskapseden får hun et rødt slips som symbol for sin integritet – et ritual som gjør at hun fylles med en følelse av stolthet og ære. Kjærligheten til Lenin vokser i takt med jentenes modningsprosess: Et annet bilde viser hvordan Petrova, som nå har blitt ungdom, kysser den ene Lenin-bysten etter den andre og drømmer om å utføre en heroisk gjerning i Lenins og revolusjonens navn. Vi ser bilder av sovjetstjerner som Gromyko og Gagarin og forstår at Vassilyeva nyter visse privilegier, fordi hun er datter av en høytstående sovjetpolitiker. På hjemmebesøk hos sin skole-

Songs of the Dragon flying to heaven, av Young Jean Lee, med Becky Yamamotos m.fl. Foto: Carl Skutsch



kamerat er de to venninnene overrasket over at det finnes all slags mat- og husholdningsvarer som det ellers er umulig å få tak i. Det viser seg at også BHen var en luksusartikkel i Sovjetunionen. Jentene bytter klær i skolens gymsal, og til sine to venninners overraskelse har Vassilyeva BH på seg! I Sovjettiden fantes det, forklarer stensilen, et mye brukt ordtak: «Vi har ikke sex i vårt land». Kameratskapet stod øverst i kommunistideologien. Stensilens forklaringer stopper ikke her: «Sex is the natural human need in exchange of energy, physiological liquid and childbearing.»

Nostalgi?

Bakerst på scenen henger det et stort kart over Sovjetunionen. Leninbysten og det røde flagget er også på plass. Det snakkes russisk og gebrokkent engelsk, men det talte ordet står ikke i sentrum i forestillingen. Scenespråket er ikke i første rekke det som sies, men i større grad skuespillernes mimikk og gester. Det gis (heldigvis) ingen verbale forklaringer på scenen, noe som forhindrer forestillingen fra å bli en realistisk og litt skolemessig/belærende rekonstruksjon av sovjettidens konformiseringspraksiser.

I andre akt har jentene blitt ungdommer. Det er disko på skolen, smugtitting på gutter, smugrøyking og hemmelig drikking. Det var, forklares det i stensilen, forbudt å bruke sminke og trange klær. Det var også forbudt å kysse hverandre på skolene i Sovjetunionen.

Et av de siste bildene viser at det har ikke gått like bra for alle de tre jentene etter Sovjet-

unionens oppløsning. Ikke alle har klart å hankses med kapitalismen: En er død – det antydes at hun har blitt kastet ut av en bil, kanskje jobbet hun som prostituert – en annen har blitt suksessrik forretningskvinne og den tredje har blitt nonne.

I denne antydningen til en kapitalismekritikk gjemmer det seg kanskje en smule nostalgi i forhold til en ikke-kapitalistisk fortid som stykket ellers ironiserer over ved å fokusere på konformiserende og ideologiserende hverdagspraksiser i Sovjetunionens pedagogiske institusjoner som barnehage og skole.

Dyrker gråsonene

AV MELANIE FIELDSETH

SONGS OF THE DRAGONS FLYING TO

HEAVEN Tekst og regi: Young Jean Lee. Studio Bergen, 22. november

Young Jean Lee lever opp til sitt rykte som en fryktløs regissør og dramatiker. Men som hun viser i *Songs of the Dragons Flying to Heaven* er hun opptatt av tvetydighet og tvil, framfor entydig polemikk. Lee er en glimrende scenekunstner som får oss som tilskuere simultant til å nyte og betvile alt vi ser, hører, føler og tenker. Dette er ingen politisk pamflett eller moraliserende foredrag i iscenesatt form. Snarere er det et nådeløst,

politisk ukorrekt og hylende morsomt spørsmål om betydningen av tradisjon, identitet og minoritetskultur i vår tid.

Ubequem tvetydighet gjennomsyrrer forestillingen. Lees overordnede grep er å undergrave alt, og det funker. Hun skåner ingen; ikke seg selv, ikke sine karakterer, ikke sitt publikum. Ingen standpunkt får stå sannferdig og uberørt. Slik iscenesetter Lee spenningen mellom tradisjon og samtidskultur.

Forestillingen begynner på kontemplativt vis. Vi inviteres til å dvele ved veggmalier med asiatiske motiv og papirlamper som henger fra taket, før vi ledes videre til salen. Foran oss er en enkel scene med vegger og himling i treverk. En nøytral og stilsikker scene som vekker assosiasjoner til asiatisk kultur. Den meditative stemningen brytes brått og brutalt av lyden av slag. Lydopptaket viser seg å tilhøre en video av en kvinne som blir slått gjentatte ganger. Men hun er ikke et voldsoffer; kvinnen er Young Jean Lee selv, og hun velger å utsette seg for slagene.

Selvpinning er stykkets utgangspunkt. Lee sier hun tvinger seg selv til å skrive det stykket hun har minst lyst til å skrive. Vi ser spor av dette mantraet i hele forestillingen. *Songs of the Dragons...* bunner vel så mye i Lees egen koreanske bakgrunn og oppveksten i USA, som i en mer allmenn dissekering av oppfatninger om identitet og etnisk opprinnelse. Becky Yamamotos rappkjeftede hovedkarakter framstår tidvis som et talerør for dramatikerne, og sår tvil og usikkerhet om Lees hensikter og formeninger. Dette er helt i tråd med forestillingens overordnede tvetydighet, men det understreker også hvilket jerngrep Lee har på oppsetningen. Den har et snev av manipulasjon som Lee fordekker i humor og med sin uforskammede og frekke tilnærming til tematikken.

Autentisiteteskritikk

Hun denger løst på stereotypiske oppfatninger av etnisk identitet og underminerer dem gjennom kontrasterende virkemidler med tekst, rollespill, sang og dans brukt til ironisk og underholdende effekt. Etnisk opprinnelse og tradisjonelle verdier møter moderne og selvsentrerte levesett. Ære, ærbødighet og tilhørighet figurerer sterkt, i konkurranse med individets ønsker og oppfatninger om samfunnets rådende normer. De groveste og djerreste replikkene, like deler seksuell beset-

Aleksandra Ørbeck-Nielsen i Becketts Molloy, Litteraturhuset i Oslo, 2009.



telse og kvinneundertrykkelse, kommer fra tilsynelatende bluferdige koreanske piker i tradisjonelle drakter. Stykkets hovedperson, «Korean-American», uttaler seg naivt og uskyldig med et avvæpnende smil om munnen i nedsettende monologer om etniske grupper og minoriteter. Midt i dette lystige spillet forviller et særdeles selvopptatt hvitt par seg på scenen. I en ordkrig mellom konkurrerende ego spiller de ut sitt samlivsdrama. Med tidstypiske, beherskede toner veksler de mellom å rive hverandre i filler, uttrykke en hengivenhet som grenser til det selvutslettende, og søke en høyere mening med livet ved å oppsøke noe autentisk. For eksempel den alltid «autentiske» minoritetskulturen, som Lee avslører som et meningsløst sekkebegrep. Sammenstillingen mellom parets selvsentrerte bagateller og bekjennelsene til «Korean-American», og de koreanske pikene, innvikler forestillingen ytterligere.

Young Jean Lee har en ubestridelig teft for å skrive teatertekst som vokser i virkning på scenen. Slagkraftige replikker forsterkes av et utmerket kompani som pløyer gjennom en rekke spillestrategier og selvbilder på vei mot forestillingens slutt punkt. Men det finnes ingen endepunkt eller løsning. I grunn er alle karakterene så godt som rensket for identitet og handlekraft. Uten individualitet og personlig overbevisning fremstår de som flater for sine egne, hverandres og våre projiseringer.

Talentfullt modellert Molloy

ESPEN RØSBAK

ET KVELDSMØTE: PERFORMANCE MED

BECKETTS MOLLOY med: Aleksandra Ørbeck-Nielsen. Mentor: Gudlaug Hovig. Litteraturhuset, 10. jan. 2009

I andre etasje på Litteraturhuset ble det i januar leid et rom til en performance basert på Samuel Becketts underlige romanmonolog, en gammel manns dødssang: *Molloy*.

Et flatt amfi med fire rader er stilt i halvsirkel rundt en scene hvor det står en stol med en ung kvinne i. Hun har på påfallende uforsiktig vis fått grå teatersminke smurt utover ansiktet, og er kledd en one-piece pyjamas påtenkt menn rundt de åtti. Rundt jenta ligger papirbiter strødd på den improviserte scenen, som er uforsiktig markert med teip. Om ikke dette førsteinntrykket var nok til å bli en smule skeptisk, så hjelper det på at billettselgeren utenfor lokalet presenterer seg som artistens mor.

Dertil kommer det at artisten selv heter Aleksandra Ørbeck-Nielsen, er 18 år gammel, og nylig ble omtalt av Dagbladet som «den fremste norske modellen i den internasjonale motebransjen akkurat nå». Jeg bebreider ikke

den som la til side denne omtalen og oppsøkte google etter forrige setning. For hva er nå dette? En vakker, purung modell som har fått det for seg å gestalte en av Becketts livstrøtte menn? Ungdommelig overmot? For mye oppmuntring i oppveksten? Borgerlig salongvirksomhet?

Et talent

Fordommene mine ble gjort til skamme, for Ørbeck-Nilssen er nemlig i besittelse av et unikt talent. Først og fremst er hun en imponerende forteller, og framfører en komplisert tekst med en letthet og selvsagthet som er uvant når det er snakk om Beckett. Formidlere av hans tekster kan fort bli påvirket av en forhåndsetablert forventning om å frammane en såkalt ikke-formidlingsbar, absurd livserfaring. Ørbeck-Nilssens tekstformidling ignorerer intellektuelt slag, og tar Beckett ned på jorden der han hører hjemme.

For det andre har hun en stram scenisk tilstedeværelse. Mimikken er behersket og sterk, med noen få unntak hvor glimt av en amatørskuespillers overfølsomhet tvinger seg over den velforbereidede overflaten. Dette tilgir man likevel raskt fordi den spede kroppen hennes etablerer en stødig illusjon av alderdom og ensomhet. Med lut rygg og en lett knekk i beina, omformer Ørbeck-Nilssen sin trening i rigid kroppsbeherskelse på catwalken til overbevisende fysiologisk karaktertegnning.

Poenget?

Selv om Ørbeck-Nilssen er dyktig, står og faller en forestilling som dette på om man klarer å gjøre noe ut av ingrediensene. Utgangspunktet er lovende. Koblingen ensom, gamle mann og ung, kvinnelig modell har i seg selv – varsomt behandlet – et scenisk potensial som rettferdiggjør en dramatisering av romanen. Viktige deler av enetalen i *Molloy* er knyttet til kroppen, og Ørbeck-Nilssen velger ut avsnitt som vektlegger dette motivet. Dermed har hun et grunnlag for å skape noe ut av kontrasten mellom sin egen kropp og en gammel manns kropp, men også vise fram kontinuiteten og det allmenne i menneskets svakhet og forfall.

I begynnelsen av forestillingen er all antydning om en bevisst holdning til dette potensialet skjøvet under en stram gjøglermaske. Da er Aleksandra kun Molloy, og man tenker: Visst er hun talentfull, men nå må poenget komme snart. Og akkurat i det metningspunktet for grå



teatersminke og barnlig rollespill er nådd, skyter artisten ut hoften og slikker seg fort på underleppen.

Deretter drar hun i en dans til musikk av Anthony and the Johnsons. Imponerende uttrykksfull er ikke dansen i seg selv, men den avslører skuespillerinnen selv på en helt nødvendig måte. Etter dette intermezzoet har Molloy-karakteren blitt mer kompleks og interessant. Ørbeck-Nilssen myker opp rollespillet med en identitet og kropp som ligner hennes egen.

Et konkret uttrykk for avmaskeringen, er at gammelmannssminken etter hvert slites bort. Mot slutten av forestillingen gjøres effekten eksplisitt da rollefiguren forsøker å drukne seg i et vannfat. Dette er – nesten naturligvis – en ganske overspent scene, men som sådan bringer den inn et element av ungdommelig desperasjon, som er en god match til Becketts resignerte, tørre og knasende fandenivoldske forfallsskildringer.

Kleber ikke

Disse ansatsene til tross, konseptet forblir på skissestadiet, og forestillingen kleber ikke lenge til bevisstheten. Kanskje er det en skisse til noe veldig godt, men Aleksandra Ørbeck-Nilssen og hennes mentor Gudlaug Hovig går ikke langt nok i leken med det kjønns- og aldersoverskridende potensialet i Becketts tekst. Til slutt henger det igjen for mye av det blott imponerende, og for lite av et inntrykk av et nyskapende arbeid med tekstgrunnlaget. Er det muligens Hovig som har vært for betatt av skuespilleren hun har jobbet sammen med, og oppmuntret det talentfulle mer enn det komplekse og vanskelige?

Med dette mener jeg egentlig bare at jeg har veldig lyst til å se Aleksandra Ørbeck-Nilssen på en scene igjen. Hun har mot og teft nok til å kunne imponere på en enda mer gjennomarbeidet og tankevekkende måte en gang i framtiden.

Mytisk drama

Abbatoir Fermes tegner opp et allegorisk fiksjonsrom med dype historiske og kulturelle røtter.

AV KJETIL RØED

Abbatoir Ferme: **TOURNIQUET** Regi: Stef Lernous. Skuespillere: Ragna Aurich, Joost Vandecasteele og Chiel van Berkel. Musikk: KRENG. Black Box, 15. november, 2008

Tourniquet setter umiddelbart en dystre, og truende, grunnstemning. Før vi vet hva som skjer, hva som kommer til å skje, hører vi en gnurende, raslende og rusten lyd med tiltagende styrke og intensitet – alt i stummende mørke. Allerede før vi vet noe henettes vi altså i en angstskapende og potensiell hjelpeløs posisjon. Som tilskuer frarøves vi muligheten til å distansere oss fra det som foregår på scenen; øynene kan lukkes, lyden kan ikke sees, men vedvarer, hardt, og intensiteten er så skarp at man, selv med fingrene i ørene, ikke slipper unna.

Omplassering av fantasi

Denne utgangsposisjonen er avgjørende for forestillingen og hvordan vi ser den. Uansett om den forankrer oss i fryktfølelsen, overlates jo også tilskueren til sin egen fantasi, til sine egne drømmerier og assosiasjoner. Omplasseringen av fantasi fra scene til ens egne fantasmer: lyden får ikke feste i noe betryggende bilde som kan opprette, og

holde fast, distansen mellom teatersituasjonen grunnbestanddel: scenen, fiksjonen der, og oss, tilskuerne som, formoder man, befinner seg utenfor fiksjonsrommet. Man overlates til sin egen tanke, hvor lyden finner feste, før den skrus inn i fiksjonen: kvernelyden virvler også, foruten emosjoner, opp assosiasjoner som kleber ved stemningen som skapes. For min del er det *Unheimliches* – det ukjentes – inntreden i scenerommet som preger opplevelsen.

Ubehaget og assosiasjonen

Jeg tenker, mens jeg sitter der i mørket, på den lille tingesten som knirker, ruller, inn på scenen mot slutten i David Lynchs dystre *Eraserhead*, uidentifiserbar, men tilsynelatende halvt organisk – en plante? – men også muligens et slags redskap eller kjøretøy – jeg ender alltid opp med å oppfatte den som en trallegnende innretning med et David Croneberg-aktig uttrykk. Jeg tenker også på knirkingen fra Kafkas maskiner, mekanismer som sklir ut av menneskelig formålsrasjonalitet og gjenstandsproduksjon, tannhjul som griper i hverandre, tilvirker ukjente gjenstander og tilstander og hele tiden truer oss med muligheten for et stort ubehag, uten at dette kan plasseres nærmere oss enn som en uviss fremtid: torturmaskinen vi finner i novellen *I straffekolonien* eller det forunderlige vesenet Odradek i *En husfar*.

Men så tennes lyset og vi puster, i hvert fall foreløpig, lettet ut. Vi ser et barokt arrangement med to menn og en kvinne, alle nakne. Scenen fremstår med bruntoner, Rembrandt-style, og med skarp og romdefinerende sidebelysning som i et Caravaggio-maleri. Kvinnen befinner seg i et badekar, en tykkfallen mann skyver frenetisk en kvernliggende innretning, en slags tredemølle, som, skjønner vi, laget lyden vi hørte før lyset kom på. I bakgrunnen: en mann til.

Allegorisk drama

Dramaet som utspiller seg har ingen klart definert handling, men lar seg beskrive som en serie av symbolske, eller allegoriske, sekvenser. Alt som skjer foregår rundt kvernen på scenegulvet, som stadig skifter funksjon: det er både plog, kvern, bord, kors og en sekundær scene, hevet opp fra den første. Jeg skal ikke gjennomgå de forskjellige tablåene her, de er altfor komplekse til det, men

de fleste av dem gjennomløper forskjellige typer maktspill mellom kvinne og mann, herre og trell, epifani og profanering, rettroende og hedning, overskridende ekstase og tvangsmessig rituale.

Forestillingen innbyr til allegorisk spekulasjon. Tittelen *Tourniquet* henviser til enhver type bånd, tau eller, strammingsredskap, som man «skrur» rundt en kroppsdel for å forhindre at man blør i hjel. Denne figuren henviser, kan man tenke seg, til en akutt tilstand som gjennomgår og utøver et press på dramaets forskjellige deler, en tilstand som uttrykkes gjennom et rigorøst, nesten høytidelig, alvor, som ikke brytes opp for avslutningsscenen (som jeg kommer tilbake til). At stykket selv kan oppfattes som et redskap for å forhindre at blodet strømmer er en naturlig, om enn en smule tendensiøs, lese måte: slik sett er stykket i ytterligere grad allegorisk siden det danner et generelt bilde av kunsten, i dette tilfellet teateret, som et redskap hvis funksjon er å gi menneskelig begjær, som indirekte beskrives som kaotisk og voldelig, en form. Slik, formidlet gjennom kunsten, serveres livet kontrollert og i en fysisk konfigurasjon som gjør oss i stand til å reflektere over det og opprette punkter som vi kan navigere i forhold til.

Mange kulturhistoriske referanser

Tourniquet tegner også opp et teatralt rom, det er fristende å kalle det en bevegelig skulptur eller installasjon, med sjelden historisk fylde: det refereres stadig til kulturelt tankegods. Alt foregår imidlertid i et slags mytifierende modus, det trekkes gjennom en allegorisk trakt, og fremstår som ladet opp, som noe som befinner seg mellom religiøst symbol og fetisj. Det barokke maleriet er allerede nevnt, men Kristus lidelseshistorie er en annen, predikantvirksomhet, Grand Guignol, alkymi og heksejakt er andre. Mer konkret finnes så forskjellige referanser som Marlene Dietrich i Josef von Sternbergs film *Den blå engel*, myten om Sisyfos, Dantes *Divina Commedia*, Hieronymus Bosch sine malerier, Artauds teater og Wes Cravens horrorfilm *Nightmare on Elm street*. Man kunne fortsette å tilbakeføre dramaets forskjellige bestanddeler til en rekke kilder, og slik sett kan *Tourniquet* beskrives som en kulturhistorisk montasje, men like mye – muligens mer – lar det seg ikke avkode: det fremstår

snarere i et mytisk-historisk slør som minner om noe man kjenner, men som ikke lar seg fullstendig gjenkalles. I en viss forstand preges hele forestillingen av en type halvveis kjenthet eller, som jeg beskrev den innledende knirkingen som innledningsvis, som Unheimlich. Denne dypt historiske, og noe urovekkende, auraen er kanskje dramaets sterkeste egenskap i fremsettingen av sine allegorier. Man føler seg ført inn i en mytisk tid, en blanding av en fiksjonalisert skrekke-definert verden, en dunkel middelalder eller barokkens forsøk på å oppheve materien i ideen.

Om å våkne og drømme

Tourniquet gjør inntrykk og er utvilsomt en ytterst sjelden opplevelse for flere enn meg. Jeg skulle gjerne sett det igjen. Det eneste jeg har å innvende, bortsett fra den noe banale bruken av hakekorset, er hvordan avslutningen toner ned stykkets foregående symboltyngde og fiksjonelle tetthet: Mot slutten pøses det på med ritualer, som stadig blir mer dramatiske, men med ett – og dette er poenget – fylles scenen med sterkt lys og deltagerne opptre som om de våkner. Forvirret, nærmest beskjemet, ser de seg rundt og kvinnen runder av det hele med et skjevt smil som, potensielt sett, underminerer styrken i det foregående. Enkeltgestens potensielt enorme funksjon poengteres, noe som er interessant i seg selv, men gestikken inngår dessverre som et destruktivt snarere enn presiserende element i denne sammenhengen. «Oppvåkningen» er underlig og egentlig uforståelig. Ikke bare er det å våkne fra en drøm en litterær og filmatisk klisje, en dramatisk lettvinthet, men motivasjonen for en tilbakevending til den «virkelige verden» graver ned den opparbeidede mytiske stemningen i et kort øyeblikk av forsert, og slik jeg oppfatter det: fingert, virkelighet. Hvorfor bruke så mye tid på å arbeide frem en ahistorisk symbolvirkelighet når man kan vende tilbake fra den gjennom et, dramatisk sett, prosaisk og banalt øyeblikk? Jeg skulle gjerne blitt gravd lenger ned i myten, men her hentes jeg, lettvin, tilbake til en slags samtid, eller nåtid, som aldri har vært til stede i dramaet tidligere. Når det er sagt: uansett om de på scenen rister av seg søvnen, tror jeg de fleste blant publikum fortsetter å drømme. Heldigvis.

Kunstneres etiske ansvar

Morten Traaviks *Miss Landmine*-prosjekt er problematisk, og muligens uetisk, hevder kunstner Tonje Gjevjon i dette debattinnlegget.

For noen uker siden hadde jeg en drøm. Jeg gikk inn feil dør og havnet på en slags strippeklubb. En nykonseptualistisk strippeklubb. De som strippet kledde ikke av seg klærne, men fortalte om livet sitt og viste frem følelsene sine. Alle stripperne bar på voldsomme livshistorier. Tilskuerne var personer som trengte andres ulykke for å bli inspirert, berørt eller provosert. De lo og gråt om hverandre og fikk beveget på følelsene sine hver gang en stripper fortalte ulykkelige historier fra eget liv. Intensiteten i salen steg når intime betroelser ble blottlagt.

Fattige mineskadde kvinner fra Angola uten armer eller ben var de mest populære stripperne. Det kritthvite publikummet fikk en salig smerte i mellomgulvet når det ble presentert for kvinnes drømmer og yndlingsfarge. Det gikk et stønn gjennom tilskuerne da de ble oppfordret til å kaste ferske tårer på den lemlestedes kvinnen de ønsket at skulle vinne en protese.

Kvinnene fra Angola ble avløst av en lokal mannlig stripper som leste opp fra boken sin med fordreid stemme: «Faen, faens fittekukjævel – det er så faenihelvetekukkkfiteballe alt sammen – jeg orker ikke tenke på det engang.»

Til slutt kom en dritings kvinnelig stripper opp på scenen og kastet opp inni sin egen kjole. Etter stripteaseinnslagene entret et panel bestående av stripteasevitere og artpimps scenen.

«Härligt, härligt, men farligt farligt, ganska vanligt men ooooförsvarligt.»

Hvite menn som får fattige mineskadde kvinner fra den tredje verden til å konkurrere



Tonje Gjevjon. Foto: Privat.

om en protese er provoserende kunst som vi blir urolig av, var panelets konklusjon.

Fagutvalget for scenekunst innvilget *Miss Landmine Angola*-prosjektet støtte. Det overordnede Rådet i Norsk Kulturråd overprøvde fagutvalgets innstilling og avsto støtte til prosjektet. Fagutvalget, og kunstneren Morten Traavik med flere protes-

terte og innklaget avgjørelsen. Klagen ble tatt til etterretning, og til slutt ble prosjektet innvilget støtte likevel.

Nytt kulturråd

Å overprøve negativt de faglige vurderingene fagutvalgene i Norsk kulturråd foretar seg blir meningsløst. Er man et faglig utvalg så må man tilkjenne seg tillit i forhold til faglige vurderinger. Det overprøvende Rådet besto av blant annet en tidligere ukebladredaktør oppnevnt av Stortinget, en nasjonalbibliotekar, oppnevnt av Kulturdepartementet, og andre folk uten relevant kunstfaglig spesialkompetanse. Dette minner oss om at Norge er et land der folk flest skal tilfredstilles gjennom å bli tilkjenne gitt maktposisjoner på fagfelt de ikke kan noe som helst om. At kulturminister Trond Giske har foreslått at det bare skal sitte kunstnere i Rådet og at disse skal oppnevnes av Kulturdepartementet er, slik jeg ser det, et svært positivt grep som får stor betydning.

Gjennom dette forslaget anerkjenner Kulturdepartementet og kulturminister Trond Giske den kunstfaglige kompetansen kunstnere innehar. Og ikke nok med det, Giske viser sin tillit til kunstnernes kompetanse gjennom å gi kunstnere posisjon og påvirkningskraft over eget fagfelt.

Dette er et tydeligere signal fra den rødgrønne regjeringen om at det å være kunstner er et yrke og at det er kunstnere som skal være premissleverandører innenfor kunstfeltet. Dette er vel streng tatt et så stort løft at ingen har maktet å ta det innover seg ennå.

Slik jeg ser det, er det naturlig at utnevningen av Kulturrådet ligger under Kulturdepartementet, som faktisk er det departementet som har overordnet ansvar i forhold til kulturfeltet. Det medfører dessuten langt større ansvar og gjennomskinnelighet at utnevningen samles på ett sted. Dette medfører at det vil bli enklere å følge med på hvem som oppnevner til Rådet, noe som igjen kan redusere faren for kameraderi og inhabilitet.

Kanskje kan det diskuteres om Rådet også bør fungere som et etisk råd, som på grunnlag av etiske vurderinger skal kunne gripe inn og eventuelt avvise innstillinger fra fagutvalgene?

I all hovedsak vil et etisk råd være vesentlig for å kontinuerlig kunne følge og diskutere etiske problemstillinger innenfor kunstfeltet.

Å være kunstner er et yrke der man har som hovedoppgave å utvikle, produsere og plassere kunst i det offentlige rom og på aktuelle visningsarenaer. Kunstnere og deres kunst inngår i en sammenheng med andre mennesker. Denne konteksten medfører at kunstnere er nødt til å forholde seg til etiske problemstillinger. Kunstnere bør være underlagt en yrkesetikk. Å involvere og benytte seg av andre mennesker som lever under ekstreme økonomiske og politiske forhold slik Traavik her har gjort, er problematisk og muligens uetisk. Det etiske perspektivet bør i alle fall diskuteres.

Kunstnere kan ikke være fritatt etisk ansvar. Vi skal ikke kunne utnytte andres skjebner i kunstens navn eller tjeneste. Når det gjelder Traaviks *Miss Landmine Angola*-prosjekt er det akkurat her skoen trykker. En prinsipiell debatt er kanskje på sin plass?

Tonje Gjevjon, billed- og performance-kunstner. gjevjon@online.no (Se også Morten Traavik: «Ballonger for Burma», i Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift 1/2009. Red. anm.).

Ryktebørs på trykk

Regissør Hans Henriksen og dramaturg Cecilia Ølveczky om Finn Iunkers anmeldelse av *Før solnedgang* på Det Norske Teatret i nummer 1/2009.



Hans Henriksen



Cecilia Ølveczky. Foto: Finn Serck-Hanssen/DNT

Det er ikke ofte vi ønsker å svare på en kritikk. I dette tilfelle ser vi oss nødt til å gjøre det. Vi er dessuten usikre på om artikkelen egentlig er en kritikk. Det er nemlig vanskelig å forstå hva objektet for artikkelen «Hauptman på Det Norske Teatret» er. Tittelen antyder at forfatteren ønsker å ta for seg de store linjer. Men hvilke linjer? Er det Gerhard Hauptmans historie på dette teatret? Er det teatrets behandling av Hauptman? Er det forestillingen *Før Solnedgang*? Er det Det Norske Teatret *som sådan* som er objekt for artikkelen? Er objektet for denne artikkelen forfatterne, oversetterne og forlagene kår på Det Norske Teatret? Eller er det kunstens kår på Det Norske Teatret? Vi lurar på om det i det hele tatt finnes noe objekt i teksten. Kanskje har den kun et subjekt: Finn Iunker.

At Finn Iunker ikke likte forestillingen *Før solnedgang* er uproblematisk. Det er hans soleklare rett som kritiker å være skarp. Det er ikke grunnen til at vi skriver dette svaret. Grunnen er at Iunkers artikkel har så mange usakligheter, omtrentligheter, insinuasjoner og usammenhengende resonnementer at den ikke kan bli stående uimotsagt. Det er som om Iunker vil noe

annet med teksten enn å anmelde forestillingen: Det er tydelig viktig for forfatteren å fremstille teater, dramaturg og regissør som ignorante amatører som skjodesløst skalter og valter med sine kunstnere. Denne hensikten er ikke eksplisitt formulert, men ligger som en tydelig grunntone i teksten. Den overkjøringen av disse som Iunker mener har funnet sted i arbeidet med *Før solnedgang*, kjenner verken oversetter, forlegger eller teater seg igjen i.

Oppgang og nedgang

Etter en lang og omstendelig gjennomgang av Hauptmans forfatterskap og referanser generelt, gir Iunker seg i kast med en utlegning og lesning av *Før solnedgang* spesielt. Her begynner han opptakten til det som skal bli en bevisførsel for Det Norske Teatrets totale mangel på forståelse for det meste. Han benytter blant annet svært mye plass på å bevise at teaterledelsen er så dum, at de har trodd det skulle spille det gode stykket *Før soloppgang*, men i stedet i ren uvitenhet endte opp med det dårlige *Før solnedgang*. Dette fordi titlene likner hverandre!

Hva slags skolegang forestiller Iunker at teatersjef, dramaturg og regissør har hatt? Han forutsetter jo nærmest at vi er analfabeter.

Dette blir spesielt sært når Iunker selv gjør denne forvekslingsfeilen. I sin utlegning om innholdet i *Før solnedgang* skriver han at det er *Vor Sonnenaufgang* han snakker om. Altså *Før soloppgang*. Tydelig vanskelig å holde tungen rett i munnen, selv for Finn Iunker, som her tar på seg rollen som dannet petimeter med sans for viktige detaljer. Det kan virke som om Gerhard

Hauptman vil spille ham et puss her. For heller ikke Hauptman kommer unna Iunkers drepende penn. Når det gjelder hans utlegning av stykket levner Iunker heller ikke nobelprisvinneren stor heder når han sier at «... Kjøpmann Clausens dommedagslyst er sterkt tematisert gjennom hele stykket, men Hauptman evner ikke å tegne noe levende portrett av ham...» Slik søker Iunker å bevise at stykket er uvesentlig for vår tid.

Bare merkelig at så mange europeiske teatre i dag spiller det.

Etter å ha slaktet forfatteren og teateret, går Iunker videre løs på bearbeidelsen av stykket. Her bruker han en samtale med den svenske forleggeren og hedersmannen Christer Englund som sannhetsvitne. Denne sier at han er sikker på at teatret vil ta godt vare på forfatterens intensjon, og at dette skal gjøres i samråd med forlaget. Det er vi glade for at han sier, men dette gjør ikke særlig inntrykk på Iunker. Han insinuerer derimot at teatret ikke har fylt sine forpliktelser overfor en forfatter som ikke blir «fri» for i 2016. Dette må være grunnen til at Iunker velger å rope opp om Hauptmans rettigheter. Iunker forstår øyensynlig det å følge forfatterens intensjon kun som bokstavtro lydighet ord for ord. Det Iunker unnlater å skrive, er at forlaget leste og godkjente bearbeidelsen som de betegnet som «dristig og god». Dette er opplysninger som åpenbart ikke passer inn i Iunkers konsept.

Iunker skalter og valter på denne måten med kilder uten noen form for etterrettelighet. Det vises til noen løse muntlige samtaler som skal danne grunnlaget for en skarp og intelligent «bevisførsel». Dette er lemfeldigheit satt i system. Det holder ikke i et seriøst tidsskrift.

Finn 3 feil

Iunker kritiserer videre oversetteren for å være bokmålsnær, for ikke evne å finne riktige tituleringer, og for å mangle konsekvens. Han finner riktignok kun 3 «feil», som han bygger slagkraftige argumenter rundt. Oversetterens misère tilskrives igjen teatrets dårlige påvirkning. Under annen innflytelse er mannen for menneske å regne. For eksempel når han oversetter Hölderlin.

Vi antar at Iunker kjenner til Det Norske Teatrets språkpolitikk. Teksten og bruken av dialekter som klangbunn ble også denne gangen gjennomgått av teatrets språkekspert. Hvis Iunker ikke er glad for Det Norske Teatrets språkpolitikk, er vi interessert i å høre mer om det. Men det er vel en debatt og en problemstilling som ikke har så mye med denne artikkelen å gjøre?

Det endelige bevis for teatrets skjodesløshet er at Iunker har fått utdelt et eksemplar uten riktig forside. Han sitter med et manuskript der oversetteren ikke framkommer. Iunker tar seg ikke bryet med å sjekke med teatret om det eksemplaret han har fått er det offisielle, eller om han var så uheldig å ha fått tilsendt et galt et. Neida, dette er nok et bevis på at teatret ikke tar vare på sine medarbeidere og ikke krediterer dem for deres arbeid slik seg hør og bør. Hvis Iunker sjekker med arkivet, vil han finne det offisielle manuset. Der er oversetteren kreditert på forsiden. Hvis Iunker i tillegg tar seg tid til å sjekke faktaboksen

kollektiv kunstart. En kunstart der man sammen leter seg fram til et uttrykk som danner grunnlaget for formen på *forestillingens* «tekst». Det virker som Iunker har en egen forståelse av disse prosessene, og hva en teatral «tekst» er. Både når det gjelder forholdet mellom originaltekst og oversettelse, originaltekst og bearbeidelse, scenografi og iscenesettelse. Her finnes interessante faglige problemstillinger. Blant andre, har Walter Benjamin og Vsevolod Meyerholdt skrevet ting om disse forholdene som er relevante. Det ville være interessant å diskutere dette også, men det var vel heller ikke Iunkers anliggende?

Ryktebørs

Til slutt må det sies at det er første gang teatret opplever å bli kritisert for å være originale i sitt repertoarvalg. Vanligvis anklages vi for å være uoriginale og for å legge oss på en skandinavisk main stream. Denne gangen får vi gjennomgå fordi vi våger å spille noe så obskurt at forfatteren ikke er spilt i Skandinavia siden 1975. En

Han forutsetter jo nærmest at vi er analfabeter

i starten på sin egen artikkel, vil han også finne ut at heller ikke Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift evner kreditere de som krediteres skal. Vi er redd denne feilen har samme årsak som feilen Iunker kritiserer Det Norske Teatret for: En banal uvesentlig forglemmelse, som ikke er verdt noen slags form for kommentar.

En ribbet naturalistisk blackbox

Scenografen Serge Von Arx regnes blant de levende, selv om han blomstrer i sølen på Det Norske Teatret i regissørens uintelligente regi. Bare merkelig at Iunker evner å sette pris på scenografens rene løsning i en ribbet black box, og samtidig beklager seg over at regissøren gir faen i naturalismen. Som Iunker prisverdig har lagt merke til, er ikke scenografen naturalistisk. Følgelig er heller ikke andre valg tatt ut ifra et naturalistisk grep. For øvrig virker det som om Iunker trenger et lite kurs om samarbeid mellom kunstnerne i en teaterforestilling. Det er noe med premisset for hele artikkelen hans som ikke forstår teater som en

sær motforestilling som vi skal legge oss på minne!

Hvis vi ikke skal tro at Iunker er helt forvirret i sin inkonsekvens, kan ikke dette leses som noe annet enn fortsettelsen på en foreldet polarisering mellom institusjon og de frie kunstnerne. Der institusjonen er djevelen og de frie kunstnerne kunstens underkuede riddere. Vi opplever denne polariseringen som utdatert, og føler at denne formen for smålig og respektløs meningsutveksling ikke har veldig mye for seg.

Her bygges i bunn og grunn en sterkt kritisk og raljerende artikkel opp rundt svært lite: noen korte samtaler med en forlegger, tre «feil» hos oversetter, og et oversendt uferdig manus til artikkelforfatteren. Resten lener seg mot den pussige antakelsen at teater, dramaturg og regissør har 1 ½ hjernecelle på deling.

Vi kan ikke forstå at Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift er tjent med å være en ryktebørs på trykk...

Hans Henriksen og Cecilia Olweckzy

Amadou, Christine. Dr. Art i Idé-historie. Skjønnlitterær oversetter. christine.amadou@uio.no

Arntzen, Knut Ove. Førsteamanuensis i teatervitenskap, UiB. Publiserte internasjonalt, deltatt på en rekke konferanser og workshops i postmoderne teater og kunstutvikling. Siste utgivelse: *Det marginale teater*, Alvheim og Eide Akademiske Forlag, 2007. knut.arntzen@ikk.uib.no

Bjørneboe, Therese. Cand. Philol, UiO. Tidl. kulturredaktør, nå teaterkritiker i Klassekampen. Redaktør Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift. Bidragsyter i div. tidsskrift, og bl.a. boka *Norges litterære kanon* (Cappelen Damm, 2008), tbjorneboe@gmail.com

Bordemann, Suzanne. Universitetslektor og forsker ved Institutt for moderne fremmedspråk, NTNU. Har skrevet avhandlingen *Meine Arbeiten haben die Kritiker immer polarisiert, einige lieben sie, andere hassen sie. Jon Fosses frühe Dramen in norwegischen und deutschsprachigen Rezensionen, Autorenporträts, Interviews und Meldungen.* (NTNU 2008) suzanne.bordemann@hf.ntnu.no

Bræin, Ingvild. Litteraturansvarlig i Bergens Tidende. Mellomfag i teatervitenskap og mastergrad i nordisk fra UiB. Ingvild.Bræin@bt.no

Christoffersen, Erik Exe. Lektor ved Institutt for Æstetiske Fag, Afdeling for Dramaturgi, Aarhus Universitet og redaktør for Peripeti – tidsskrift for dramaturgiske studier (se www.peripeti.dk). Seneste utgivelse er Teaterhandlinger, Klim 2007, om generknivninger i moderne teater.

Eeg-Tverbakk, Camilla. Utdannet skuespiller ved Ecole Jacques Lecoq, MA Performance Studies fra New York University og MA teatervitenskap fra UiO. Har vært aktiv som dramaturg og kunstformidler. 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.no

Enckell, Johanna. Dramatiker og dramaturg, forfatter av bl.a. boka *Skårvor av Artaud, en essä om fransk teater efter Befrielsen*, 2003. jencell@kolumbus.fi

Evans, Michael. Dramaturg ved Rogaland Teater. Hans bok *Innføring i dramaturgi: Teater film og fjernsyn* er nylig kommet i annet opplag på Cappelen Akademiske Forlag. Hans oversettelser av Astrid Saalbachs dramatik har vært satt opp i London, Guelph (Canada) og Chicago.

Fieldseth, Melanie. Cand. Philol Teatervitenskap, UiB. Dansekritiker Bergens tidende. Medl. av Danseutvalget i Norsk kulturråd. Tidl. medredaktør 3t. Jobbet frilans, særlig med spørsmål om dans og faglig formidling. msfieldseth@gmail.com

Hedelius, Anna. Filosofie kandidataxamen i litteratur- og musikkvitenskap fra Uppsala universitet, pågående masterstudier i teatervitenskap ved Stockholms universitet. Skribent og teaterkritiker i Kulturmyheter/ Sveriges Television samt Nummer. se, Nordisk Tidsskrift, Teatertidningen med flere, redaktør for tidsskriftet Tonsättaren. anna@hedelius.net

Herstad, Monica Emilie. Frilans koreograf, med ensemblet herStay. Utdannet ved balletthøgskoler i Oslo og Paris, og har danset i flere produksjoner blant annet av japanske Min Tanaka. *Past is simulation - The ladies of the sea vs Nora, and other stories of the society* (2006) turnerer nå verden rundt. Aktuell med EWIG (fra 2008) i Norge høsten 2009. info@herstay.net

Hodne, Runar. Regissør, med i Torshovgruppen, Nationaltheatret t.o.m. våren 2009.

Holdhus, Mathilde. Frilans dramaturg. Skriver masteroppgave ved avdeling for Dramaturgi ved Aarhus Universitet.

Hyldig, Keld. Førsteamanuensis ved Universitetet i Bergen, institutt for kulturstudier og kunsthistorie, seksjon for teatervitenskap. Disputerte med avhandlingen *Realisme, symbol og psykologi. Norsk Ibsen-tradisjon belyst gjennom udvalgte forestillinger på Nationaltheatret 1899 – 1940*. keld.hyldig@ikk.uib.no

Høyland, Elin. Kritiker, forfatter og kunstnerisk produsent i et utvidet scenekunsthelt. Cand.mag. med Hist./Eng./Medievit., mellomfag Teatervitenskap. Sentral i oppstart og utvikling av Podium scene- og prosjektrom (2003 –). Medforfatter av boka *Scenekunst Nå*, Spartacus 2007 ehoyland@gmail.com

Irmer, Thomas. Underviser ved Freie Universität Berlin. Produsert bl.a. *Der Bühnenrepublik*, fjernsynsfilm og bokutgave, 2003. Skribent i bl.a. Theater Heute. trirmer@aol.com

Larsen, Wenche. Kritiker og lektor i norsk, engelsk og tysk. Har publisert *Skuespillet om kvinnekroppen. Bildets og kroppens betydning i Cecilie Løveids dramatik* (2005) og en rekke artikler om nordisk dramatik og poesi.

Lehmann, Niels. Instituttleder ved Afdeling for dramaturgi ved Aarhus universitet, bidragsyter i bl.a. *Drude von der Fehr m. fl. (red.): Norsk Samtidsdramatik*, Det Norske Samlaget, 2004, og Gunnar Foss (red.): *I skriftas lys og teatersalens mørke. En antologi om Ibsen og Fosse*, Høyskoleforlaget, Kristiansand, 2005.

Lindberg, Elin. Skuespiller, litteratur- og teaterkritiker. MA i allmenn litteraturvitenskap fra UiO, med masteroppgave om Øyvind Rimbereids dikt *Solaris* korrigert. elin.lindberg@getmail.no

Liven, Torunn. Skribent og kritiker. Arbeider med en master i kunsthistorie på CULCOM-stipend ved UiO. torunn_liven@hotmail.com

Löwenborg, Svante Aulis. Studier i litteratur- og teatervitenskap, Göteborg og København. Grunnlag Cinnober Teater i Göteborg i 1996, med profilen å oppføre uspilt, moderne dramatik. Regi på stykker av bl.a. Thomas Bernhard, Jon Fosse, Albert Ostermaier, Dea Loher. Aktuell med: *Sa, med Hans röst*, dramainstallasjon på Festspelen i Bergen/Oioi-festivalen, av Jon Fosse, *Og aldri skal vi skiljast*, Cinnober 2009. lowenborg@cinnoberteater.com

Madsen, Ole Jacob. Utdannet filosof og psykolog. Jobber som ph.d.-stipendiat ved Senter for vitenskapsteori ved Universitetet i Bergen. Ole.Madsen@svt.uib.no

McAuliffe, Jody. Professor ved Duke University, USA. Redaktør av Plays, Movies and Critics. Siste bokutgivelse: *My Lovely Suicides* (roman, 2007). mca@duke.edu

Oberender, Thomas. Dramatiker og dramaturg. Kunstnerisk leder ved teaterprogrammet Festspillene i Salzburg.

Oppedal, Torbjørn. Student i teatervitenskap, Universitetet i Oslo. Teaterkritiker i Morgenbladet. torbjoop@gmail.com

Pape, Sidsel. Danseviter, dramaturg og anmelder. Lektor ved Universitetet i Tromsø, danseanmelder i Dagsavisen. sidsel.pape@uit.no

Rafis, Vincent. Skuespiller, regissør, dramaturg og skribent. Utgitt boken *Mémoire et Voix des Morts dans le Théâtre de Jon Fosse*, 2009.

Remlov, Tom. Teater- og filmmann, administrerende direktør og ny toppsjef i Den Norske Opera & Ballett. Tidligere teatersjef ved Den Nationale Scene, direktør for Norsk Film AS, filmprodusent og leder for produsentutdanningen ved Den norske filmskolen. Som teatersjef, bl. a. ansvarlig for Jon Fosses debut som dramatiker.

Richter, Falk. Dramatiker av bl.a. *Gott ist ein DJ* (1998) *Electronic City*, *Unter Eis* (gjestespill Samtidsfestivalen i Oslo, 2008), aktuell med *Trust*, Schaubühne, Berlin, høsten 2009. Oversatt til over 25 språk. Regissør av bl.a. Jon Fosse i Zürich, Festspillene i Bergen og Nationaltheatret, Oslo. www.falkrichter.com

Røed, Kjetil. Skribent, blant annet innen kunst, film og litteratur i publikasjoner som Billedkunst, Morgenbladet, kunstkritikk.no og Klassekampen, samt internasjonale magasiner som artforum.com, Frieze og Contemporary. Styremedlem i Norsk Kritikerlag. Jobber med å fullføre en samling essays om kritikk og estetisk kvalitet. kjetilroed@gmail.com

Røsbak, Espen. Master i allmenn litteraturvitenskap. Masteroppgave om bruken av anførselstegn i *Dagboken* av Witold Gombrowicz. Skribent og lærer. espen.rosbak@gmail.com

Røyset, Erlend. Litteraturviter, redaksjonsassistent i Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift. erlendroyset@gmail.com

Teigen, Lene Therese. Forfatter, regissør og dramaturg. Cand.philol, teatervitenskap UiB. Siste utgivelse: *Livsmaskinen, Arkeologene og Square* på Transit Forlag 2008. www.houseof-stories.no

Vestvik, Silje. Journalist i bl.a. Bergens Tidende, medarbeider i presse- og informasjonsavdelingen, Festspillene i Bergen, 2009. silje.vestvik@hotmail.com

Zern, Leif. Teaterkritiker i Dagens Nyheter, forfatter av bøker om Shakespeare og Ingmar Bergman og Jon Fosse. *Det lysende mørket*, Det norske Samlaget, 2005.



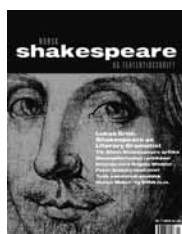
Nr. 1/1998



Nr. 1/2000



Nr. 1/2002



Nr. 1/2004



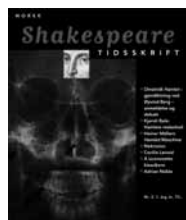
Nr. 2/2005



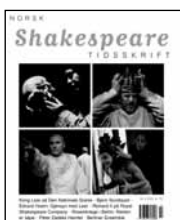
Nr. 3-4/2006



Nr. 1/2008



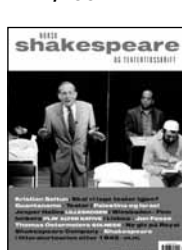
Nr. 2/1998



Nr. 2/2000



Nr. 2/2002



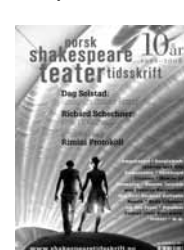
Nr. 2/2004



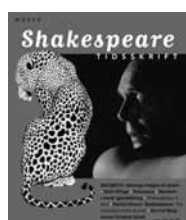
Nr. 3-4/2005



Nr. 1/2007



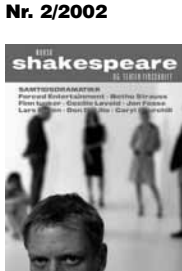
Nr. 2/2008



Nr. 1/1999



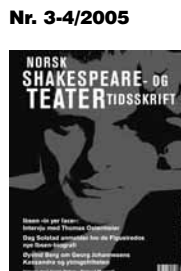
Nr. 1/2001



Nr. 1/2003



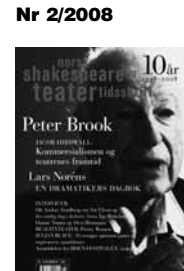
Nr. 3/2004



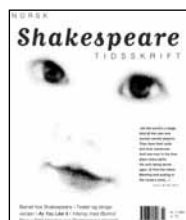
Nr. 1/2006



Nr. 2-3/2007



Nr. 3-4/2008



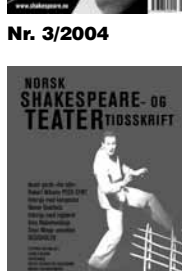
Nr. 2/1999



Nr. 2/2001



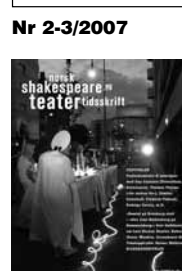
Nr. 2/2003



Nr. 1/2005



Nr. 2/2006



Nr. 4/2007



Nr. 1/2009

Tegn abonnement, kr. 300,- for 4 numre, og få gratis adgang til 10 års arkiv på nett: 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			

Send slippen til Therese Bjørneboe, Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift, Litteraturhuset, Wergelandsveien 29, 0167 Oslo, eller send e-post til post@shakespearetidsskrift.no. Eller bestill på www.shakespearetidsskrift.no



NATIONAL
THEATRET

PÅ BUNNEN

av Maxim Gorkij

»SAMTIDS
FESTIVALEN
27.AUGUST – 20.SEPTEMBER

.09

Oversatt av Geir Kjetsaa. **Med** Nils Ole Oftebro, Per Christian Ellefsen, Anneke von der Lippe, Tone Mostraum, Per Egil Aske, Christian Rubeck, Per Frisch, Ågot Sendstad, Heidi Goldmann, Liv Bernhoft Osa, Kai Remlov, Frank Jørstad, Øystein Røger, Nicolai Cleve Broch, Anders Mordal, Jan Hårstad. **Regi / scenografi:** Oskaras Korsunovas.

Billetter: 815 00 811
www.nationaltheatret.no



DnBNOR

Foto: Gisle Bjørnby