



# norsk shakespeare og teater tidsskrift

**Teater i Afghanistan:**  
Reisebrev frå Kabul

**Teatersensasjon:**  
Kristian Smeds *Ukjent soldat*

Camilla Eeg-Tverbakk: Hva er forskjellen på performance i billedkunst og scenekunst?  
+ Avtroppende teatersjefer: Hva fikk de til? Hva var deres visjoner? Nils Johnson (HT) og Morten Borgersen (DNS) + Drude von der Fehr om Hans-Thies Lehmanns *Postdramatisk teater* + Intervju med Frank Vercruyssen, tg STAN m.m.

nr. 1/2008 kr. 95,-  
[www.shakespeare.no](http://www.shakespeare.no)



# Folk og røvere



Therese  
Bjørneboe  
redaktør

I fjor høst tiltrådte Bjarne Hjeltnes som ny sjef på Den Nationale Scene i Bergen med en programerklæring om å satse bredt og folkelig. Det har ført med seg en del negativ omtale. Men «folkelig» kan bety så mye forskjellig at ordet må presiseres. Repertoaret til Hjeltnes gir inntrykk av at det han mener er underholdningsteater. Det overraskende ved valget av stykker som *Les Misérables*, *Farlige forbindelser* og *Kunst* (som årets festspillbidrag fra DNS), er likevel at det gir et signal om at Den Nationale Scene ligger noen år etter teatre for øvrig – at det rett og slett er provinsielt. Og det er vel ikke slik et teater med en så stolt tradisjon ønsker å framstå for omverdenen?

Men Hjeltnes har forhåpentlig annerledes. Han er bare én av en rekke nye teatersjefer som vil prege teatrenes repertoar og profil i de kommende årene, og som det naturlig nok knytter seg både uro og forventninger til. Her har vi likevel valgt å sette fokus på avtroppende sjefer. Og det er flere grunner til det, blant annet at en sjef trenger innkjøringstid, og at prosesser er viktigere enn programerklæringer. Vi har ønsket å belyse egenart og historikk, hvilket prosjekt de har hatt, og hvilke konflikter som har preget deres sjefsperiode. Først ut er Morten Borgersen (DNS) og Nils

Johnsen (HT), som intervjues i dette nummeret. Hvor vi også bringer anmeldelser av en rekke teaterhistorier, blant annet Arnljot Strømme Svendsens nye og forhåpentlig debattvekkende bok om Den Nationale Scene.

\*

Ansatte ved DNS har gjennom flere år deltatt i et samarbeids- og utviklingsprosjekt med Kabul Nandari i den afghanske hovedstaden. Prosjektet har som mål at det tidligere nasjonalteatret, som ble bombet i 1992, skal gjenreises. Men samarbeidet omfatter også kunstnerisk utveksling. For tiden befinner det seg tre afghanske skuespillere på DNS, og siden august i fjor har Torkil Sandsund (regissør), Petter Width Kristiansen (skuespiller) og Einar Bjarkø (tekniker) jobbet ved teatret i Kabul, etter kortere opphold tidligere. Terje Lindberg har deltatt som regissør.

I vinter har de skrevet for tidsskriftet, og vi har mailet tett mens de har jobbet på spreng for å realisere en oppsetning av Claus Beck-Nielsens (1963 – 2001) skuespill *Parlamentet*. Stykket handler om en arkitekt som vil bygge et parlament for å innføre et demokrati i et land hvor begge deler er fremmedord. Underveis møter han motstand hos arbeiderne, som har andre oppfatninger av hvordan parlamentet bør være. Stykket kan altså forstås en liknelse. For den oppstandne «Nielsens» vedkommende inngår stykket i et større kunst- eller «demokratiprojekt». Fra premieren i København til en reise i Irak hvor han hadde demokratiet med i en stresskoffert! I et intervju med Nielsen i Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift 2/2006, sa han at han opererer i en uavgjort sone mellom kunst og politikk: «for oss har det vært nødvendig å bryte ut av teaterinstitusjonen for å søke å

inngå i verden () Og i denne sammenhengen vil møtet og dialogen mellom enkeltmennesker alltid være det viktigste».

I samarbeidet i Kabul har dialog vært en forutsetning for å realisere forestillingen(e), og mangel på reell kommunikasjon et problem. Man hadde stor tvil på om forestillingen kom til å slippe gjennom på generalprøven – som er nåløyet, hvor Kulturministeriet tar den endelige avgjørelsen. Men dette forteller Torkil Sandsund mer om i artikkelen «Parlamentet, eller: The White Man's Burden» (side 15).

I midten av mars oppdaget undertegnede en reportasje i Morgenbladet som lot til å fortelle omtrent samme historie, og var signert «Nielsen». Den hadde til og med (nesten) samme overskrift: Hvit manns byrde. Og oppslaget var illustrert av et stort fotografi av Nielsen foran en stridsvogn i Kabul, med det hvite demokratiflaget sitt. Jeg kjente det igjen som det bildet han, dvs. Das Beckwerk, hadde sendt meg på e-post for at jeg skulle trykke det sammen med Sandsunds artikkel!

Det førte til en opphisset telefonsamtale, før det ble oppklart at Sandsund og de andre var like lite innforstått med Nielsens artikkel som meg. Likheter lå bare på overflaten, enten fordi Nielsen hadde fått lese Sandsunds artikkel, eller stoffet (anekdotene) hadde tilflytt ham fra nordmennene tidligere. Forskjellen besto i den ironiske tonen artikkelen var skrevet i, og at den – i følge nordmennene – vrimlet av faktafeil. Leser man artiklene mot hverandre kan man få inntrykk av at Nielsen er god på mytedannelser.

I Sandsunds artikkel står det at den nye teatersjefen på Nandari, Quadr Faruq likner på Don Corleone (altså på Marlon Brando), og at han spiller en av de større

rollene i *Drageløperen*. Nielsen presenterer Quadr Faruq som – «verdensberømt» for en nesten usynlig birolle i *Drageløperen*, en afghansk Corleone, som sent på formiddagen ankommer teateret og flankert av to støvete bodyguards avlegger et kort besøk i prøvesalen, men ellers tilbringer det meste av sin tid på kontoret, hvor hans personlige tjener serverer ham te (...).

I følge Sandsund har ikke teatersjefen engang en sekretær. Han er en respektert skuespiller, og tidligere sjef på teatret, til det ble bombet i 92. Nielsen var bare to uker i Kabul og han kan ha misforstått, men det han skriver kan sette prosjektet i et uheldig lys. Jf. «den norske diktatoren» (om regissøren), skildringen av nattlige utsvevelser, som kan se ut til å referere til nordmennene, og den absurde («orientalistiske») framstillingen av afghanerne.

Claus Beck-Nielsen er kjent for å arbeide i en gråson mellom virkelighet og fiksjon, og det er ikke uvanlig i kunsten. Og i den sammenheng kan man tilføye at det *heller ikke* er noe nytt i at grensen utviskes av mediene, eller at det samme forholdet belyses kritisk av kunstnere, og slik har jeg også hatt inntrykk av at det har vært med Beck-Nielsens «scenesetelser». Men det er en forskjell på om man som kunstner spiller et spill som involverer mediene og dem selv – eller om de trekker inn tredjepersoner. Og kaller det en «reportasje».

Man kan få inntrykk av at Nielsen vil ta avstand fra oppsetningen. Og dessuten gir han inntrykk av å mene at det er galt at de i det hele tatt befinner seg der: «Uansett vår gode vilje, våre ønsker om å gi dem frihet, demokrati og teaterlamper, er vår tilstedeværelse i Afghanistan og på teateret i bunn og grunn en ydmykelse.»

Jeg skulle likt å få dette utdypet. For det er jo et kritisk punkt, siden både Norge og Danmark har soldater i Afghanistan. Artikkelen hans hadde stått seg på at han gadd å diskutere bistand som ydmykelse; gjerne gjennom samtaler med afghanere, i stedet for å mystifisere. Dessuten kunne han jo orientert leserne om at den mulige, ironiske parallellen mellom den norske regissøren («diktatoren») og Arkitekten, ikke var hans egen oppdagelse (se Sandsunds artikkel).

Den største konflikten i forbindelse med oppsetningen skal for øvrig ha gått ut på at Nielsen ønsket å opptre på scenen selv, på slutten av *Parlamentet*, og som ledd i «de-

mokrativandringen» med det hvite flagget. Men afghanerne kunne ikke akseptere at en mann fra Vesten skulle opptre som en slags «redningsmann». Nielsen nevner ikke dette, men lar det skinne igjennom at det endte opp som en harmløs forestilling. Den var ikke for kontroversiell for ministeriet.

\*

Er det riktig av nordmenn å yte kulturell bistand til et land hvor Norge er i krig? Til sammenlikning kan det nevnes at den norske PEN-klubben har startet et senter i Kabul, og at arbeidet for ytringsfrihet også involverer kulturell bistand, og distribusjon og oversettelser. Prosjektet på DNS er heller ikke statlig, men frivillig.

Torkil Sandsund har beskrevet Kabul som en by mellom ytterpunktene: med en ekstremt streng oppfatning av Islam på den ene siden – og en flom av kommersielt søppel på den andre siden. Utenlandsk såpe på tv, og porno på mobiltelefonene. Kulturliv i vår forstand av ordet er nesten ikke-eksisterende.

Det er en sterk tradisjon for resitasjon av poesi i Afghanistan, men for å bygge opp igjen kulturlivet og utdanningstilbudene er de avhengige av hjelp fra ikke stat-



Hvit manns byrde, reportasje: Nielsen (Hentet fra Morgenbladets nettutgave, 14. mars d.å.)

lige organisasjoner, og fra utlandet. En av teatergruppene i Kabul blir i dag støttet av franske Théâtre du Soleil. Slik sett kan situasjonen i Kabul minne om andre steder i den muslimske verden, hvor moderniseringen delvis har stanset, eller det ikke fins statlige midler, men sterk vilje til å skape teater. Som et alternativ til både fundamentalisme og såpe på tv, drives det idealistisk teaterarbeid i Palestina, Egypt, Libanon – og mange andre steder.

Det fins ingen islamsk tradisjon for teater, men teatret blomstrer i dagens Istanbul. Og mangfoldet fins i den muslimske verden. I Afghanistan og mange andre steder er det tradisjon for å spille Brecht, men på festivalen Petter Width Kristiansen skriver om var det et høyt antall afghanske stykker. Og paradoksalt nok – siden Islam har et billedforbud eller representasjonsforbud – eksisterer det i dag til og med *islamister* som spiller teater for å få budskapet ut – i følge et intervju jeg nylig leste med en tyrkisk, kvinnelig regissør. Folkelig teater? Allah vet.

Therese Bjørneboe

# TEATER OG KRIG: UKJENT SOLDAT: Århundrets finske oppsetning? Side 4



Studenter fra Kabul universitet på teaterfestival. Foto: Einar Bjørke

UKJENT SOLDAT i regi av Kristian Smeds, Helsinki.

**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

**Berg, Ine Therese.** MA i Teatervitenskap. Driver produksjons- og formidlingselskapet Living Arts. Medforfatter av *Scenekunst NÅ*, Spartacus forlag, sept 2007. Frilans dramaturg, underviser i teaterhistorie. inetberg@yahoo.no

**Bjørneboe, Therese.** Cand. Philol, UiO. Tidl. kulturredaktør Klassekampen. Nå teaterkritiker i Klassekampen, frilanser, medl. av Scenekunstutvalget i Norsk kulturråd. Redaktør *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*. tidsskrift@shakespeare.no

**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), arbeider med en publikasjon om Baktruppen. Ansatt som Kunstnerisk Leder, Skuespill ved Akademi for Scenekunst / Høgskolen i Østfold. camilla.eeg@tele2.no

**Fehr, Drude von der.** Professor i allmenn litteraturhistorie, UiO. Utgitt boken *Tendenser i norsk dramatik* sammen med Jorunn Hareide, 2004. De to har også opprettet Forum for samtidsdramatik, et tiltak beregnet på utveksling av kompetanse mellom akademiske miljø som arbeider med samtidsdramatik og det praktiske teatermiljøet. d.v.d.fehr@ilos.uio.no

**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.

**Hyldig, Keld.** Førsteamanuensis ved Universitetet i Bergen, institutt for kulturstudier og kunsthistorie, seksjon for teatervitenskap. Disputerte med avhandlingen *Realise*, symbol og psykologi. Norsk Ibsen-traditon belyst gjennom utvalgte forestillinger på Nationaltheatret 1899 – 1940. keld.hyldig@ikk.uib.no

**Iunker, Finn.** Forfatter og dramatiker. Cand. philol. fra UiB (litteraturvitenskap, filosofi og logikk). Sist utgitt: *Det skjendige drapet i Skippergata* (skuespill, 2007).

**Johnsen, Kai.** Er bl.a. sceneinstruktør og for tiden knyttet til Det Norske Teatret som fast konsulent. kai.johnsen@detnorsketatret.no

**Kjellin, Gösta.** Universitetslærer i litteraturvitenskap. Teater- og litteraturkritiker, dramaturg. Spesiale: Tysk og skandinavisk teater. gosta.kjellin@helsinki.fi

**Larsen, IdaLou.** Journalist og teaterkritiker. Tidligere kulturredaktør i *Ny Tid* og *Nationen* og redaktør for scenekunst. no. Driver nå egen blogg. www.idalou.no. idalou.larsen@gmail.com

**Leinslie, Elisabeth.** Master i teatervitenskap, UiO. Fagkonsulent ved Danse- og teatersentrums «Dokumentasjon av det frie sceniske feltet». Frilans skribent og pedagog. Teater- og dansekritiker i *Dagsavisen*. Med forf. av *Scenekunst NÅ*, Spartacus, 2007. elisabethleinslie@gmail.com

**Lindberg, Terje.** Cand philol i drama, film, teater, NTNU. Dramaturg i NRK Drama. Tidl. Dramaturg Den Nationale Scene i Bergen. Regi på *Not, not, not, not enough Oxygen*, Kabul Nandori 2007. terje.lindberg@nrk.no

**Lindkvist, Ellisiv.** Cand. Mag., tre års forfatterstudier. Dramatiker, forfatter, kulturredaktør i *Fett* (www.fett.no). Debuterer med kortestene *Alt jeg skriver er sant*, Damm, 2007. Oppførelse: *Jeg er ikke slik* på Det Norske Teatret, Dramatikkfestivalen/Den Nationale Scene, høsten 2007. Har bloggen www.ellisivlindkvist.blogspot.no. ellisiv@online.no

**Liven, Torunn.** Frilansskribent. Studerer for tiden kunsthistorie ved Humboldt-universitetet i Berlin.

**Löwenborg, Svante Aulis.** Studier i litteratur- og teatervitenskap, Göteborg og København. Grunnlag Cinnober teater i Göteborg i 1996, med profilen å oppføre uspill, moderne dramatik. lowenborg@cinnoberteater.com

**McAuliffe, Jody.** Professor ved Duke University, USA. Redaktør av *Plays, Movies, and Critics*. Siste utgivelse: *My Lovely Suicides*. mca@duke.edu

**Moi, Ruben.** Doktorgrad i irsk og engelsk litteratur, UiB. Har publisert en rekke artikler i engelske og nordiske fag- og populærvitenskapelige tidsskrift. Ruben.moi@hum.uit.no

**Pettersen, Anette Therese.** Master i Teatervitenskap, UiO. Frilansskribent, som også jobber med produksjon og formidling av scenekunst i Living Arts. anepettersen@gmail.com

**Remlov, Tom.** Teatersjef ved Den Nationale Scene (1986 – 1996), direktør for Norsk Film (1996 – 2001). Tidl. Leder av filmproducentutdanningen ved Den norske filmskolen. Ny direktør ved Den Norske Opera. tom.remlov@online.no

**Robberstad, Bjarne.** Ansatt på Tronsmo bokhandel, skribent og dramatiker. Bjarne.r@smartcall.no

**Sandsund, Torkil.** Regilinja på KhiO, 2005. Teatervitenskap grunnfag, UiB. Kurator/producent Podium, Art Recept CCAA Kabul, Siste produksjon: *Parlamentet*, Kabul Nandori. torkil@sandsund.no

**Width Kristiansen, Petter.** Skuespillerlinja teaterhøgskolen, 1999. Ansatt ved Teater Ibsen 1999 – 2001, Den Nationale Scene, siden 2001. Har også arbeidet ved Bådteatret i København, Torshov og Rogaland teater. Vært med i «prosjektgruppen» siden 2002. Petter.wk@gmail.com

**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 spesielt Aschehoug, Oktober, Nationaltheatret, Det Norske Teatret, Hålogaland Teater og Den Nationale Scene, Norske Dramatikeres Forbund og Norsk Oversetterforening som har tegnet støtteabonnement på Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift. Tidsskriftet er medlem av Norsk tidsskriftforbund. Redaktør: Therese Bjørneboe. Adr.: Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift, c/o Litteraturhuset, Wergelandsvæien 29, 0167 Oslo. Tlf.: 22 44 96 28 / 971 96 772. e-post: tidsskrift@shakespeare.no. Layout: Nina Lykke. Trykk: Prinfo Unique, Larvik. Opplag: 1700. Papir: Dito. Omslagsfoto: PEACE, Kabul Nandori 2007. Foto: Einar Bjørke

TEORI:

## Hans-Thies Lehmann: POSTDRAMATISCHES THEATER

Side 29



### TEATER OG KRIG: TEATERFESTIVAL I KABUL Side 8



Foto: Stefan Vanfleteren

### TG STAN: Frank Vercruyssen Side 8



Foto: Kristine Jakobsen

### Jokke: VERDILØSE MENN Side 22

# Innhold

## Teater og krig

<i>Ukjent soldat</i> satt opp av Kristian Smeds, anmeldt av Knut Ove Arntzen.....	4
Teater i Kabul .....	7
Afghanistans 4. nasjonale teaterfestival, av Petter Width Kristiansen .....	8
<i>Not enough Oxygen</i> , en teateroppsetning i Kabul, av Terje Lindberg .....	12
Claus Beck-Nielsens <i>Parlamentet</i> i Kabul, av Torkil Sandsund.....	15

## Forestillinger

Teater Radeau: <i>Racercar</i> , av Finn Iunker .....	20
Jokkes <i>Verdløse Menn</i> , Torshov, av Bjarne Robberstad .....	22

## Teori

Om performancekunst, seminarinnlegg av Camilla Eeg-Tverbakk .....	24
Hans-Thies Lehmanns <i>Postdramatisches Theater</i> , av Drude von der Fehr ....	29

## Sjefsskifter

Intervju med Nils Johnson, Hålogaland teater, av Ruben Moi .....	32
Intervju med Morten Borgersen, Den Nationale Scene, av Anette Th. Pettersen .....	37

## Bergen prosjektteater

«In Yer Face» ved Bergens Prosjektteater, av Keld Hyldig .....	41
Sigarevs <i>Guds ku</i> , anmeldt av Knut Ove Arntzen.....	44

## tg STAN

Intervju med Frank Vercruyssen, tg STAN, av Anette Th. Pettersen .....	45
<i>The Monkey Trial</i> , anmeldt av Elisabeth Leinslie .....	48

## Bokanmeldelser

<i>Teater i 25 år. Den Nationale Scene</i> av Knut Ove Arntzen .....	50
<i>Nord-Norges teaterhistorie I</i> , av Knut Ove Arntzen .....	53
<i>Nord-Norges Teaterhistorie, II</i> , av Kai Johnsen .....	55
4 teaterhistorier anmeldt av Tom Remlov .....	58
<i>Det Marginale teater</i> , av Svante Aulis Lövenborg .....	61
Norge, dramet og kønet, av Gösta Kjellin.....	64

## Teateranmeldelser

Festival Transamerique, Montreal, av Elisabeth Leinslie .....	68
Claude Régy setter opp Arne Lygre, av Therese Bjørneboe.....	70
Sebastian Hartmanns <i>Leonce and Lena</i> av Finn Iunker .....	70
<i>Hamlet</i> , Det kongelige Skuespilhus, av Therese Bjørneboe .....	71
<i>The Homecoming</i> , New York, av Jody McAuliffe .....	74
Maeterlincks <i>Den blå fugl</i> , Helsinki, av Gösta Kjellin .....	75
Gombrowicz' <i>Yvonne</i> , av Torunn Liven .....	77
<i>Mitt navn er Rachel Corrie</i> , av Anette Th. Pettersen .....	79
<i>Kaldt produkt</i> , Torshovteatret, av Elisabeth Leinslie .....	80
<i>Ønskekonsert</i> , av Anette Th. Pettersen .....	82
<i>Kom og se -</i> , av Ine Therese Berg .....	84
Enda Walsh' <i>The New Electric Ballroom</i> , av Anette Th Pettersen .....	86
<i>Bakkantinnene</i> , av Anette Th. Pettersen.....	87
<i>Døden i Teben</i> , av Therese Bjørneboe .....	88
<i>Sjalusi</i> , DNS, av Melanie Fieldseth.....	90
<i>Orkesteret</i> , av Anette Th. Pettersen.....	91
<i>Gokk</i> , Sof-teater, av Anette Th. Pettersen .....	92
Hedmark teater 20 år, av IdaLou Larsen .....	94
Arild Nyquist-kabaret, av Ellisiv Lindkvist .....	96

# teater og k



OKÄND SOLDAT etter Väinö Linnas roman,  
regi: Kristian Smeds. Finska Nationalteatern/  
Kansallisteatteri, Helsingfors 2007.

# Teatret som spillemaskin

(Helsingfors): Kristian Smeds setter opp OKÄND SOLDAT som et stormløp mot den finske selvforståelsen i globaliseringens tid.

AV KNUT OVE ARNTZEN

**OKÄND SOLDAT/TUNTEMATON SOTILAS**  
etter Väinö Linnas roman. Regi: Kristian Smeds.  
Scenografi: Kati Lukka. Finska Nationalteatern,  
Helsingfors. première 28/11 2007

Det hender at man blir overrasket over det man får se på teater. Nedenfor kommer beretningen om en slik overraskelse. Jeg var egentlig i Finland for å se et diplomarbeide fra Teaterhögskolan på Kiasma konstsentrums teater, *Riitta*, basert på Alexandre Dumas d.y. *Kameliadamen* og Heiner Müllers *Quartett*. Den spilte ikke den dagen jeg trodde, men istedenfor fikk jeg sett Kristian Smeds oppsetning etter den kjente romanen av Väinö Linna, *Okänd soldat*, på Finska Nationalteatern (Kansallisteatteri) i

Helsingfors. Jeg skaffet en finlandssvensk oversettelse av romanen, for å få en bedre forståelse og en repetisjon av et materiale som det må være årevis siden jeg sist var i berøring med. Det er en slags punktroman i ekspresjonistisk stil utgitt i 1954, og handler om finske soldater i vinterkrigen mot Sovjetunionen.

*Okänd soldat* handler om de enkelte soldatene og deres forflytninger i et krigslandskap. De spiller ut sine personlige egenskaper og identitet fra de lokale samfunn i Finland de kommer fra, noe som kommer til uttrykk i en dialektbruk som også er overført til den finlandssvenske versjonen. Holdningen i romanen er å vise krigens meningsløshet, så vel som at den er detaljert

i beskrivelsen av stridsmessige forflytninger og krigens logistikk.

Kristian Smeds er utdannet fra regilinen på Teaterhögskolan i Helsingfors, under tiden med Joukka Turka som rektor. Smeds har ansvaret for regi og bearbeidelse av *Okänd soldat*, og det som kjennetegner hans arbeid er spiritualitet, begeistring og emosjonalitet, og fortelling i form av sterk fysisk attraksjon. Han vil undersøke teatret som spirituelt og åndelig praksis, slik et norsk publikum vil kjenne til gjennom gjestespillene til Houkka Bros. Denne performancegruppen bruker intim atmosfære som bakgrunn for stille kontemplasjon, gjennom fortellinger om hellige menn, slik som forestillingen om Frans av Assisi under tittelen *Birds, flowers and children*, som ble vist på BIT Teatergarasjens Meteor-festival i fjor høst.

Fra tidligere av er Smeds kjent fra arbeidet ved Teatteri Takomo, som hadde tilhold i en gammel pumpestasjon i Helsingfors, og oppsetninger av bl.a. *Brand* (1997) og *Onkel Vanja* (1998). Smeds har også vært teatersjef i Kajani, et godt stykke nord i Finland, hvor *Crying from the wilderness* om Lars Levi Læstadius ble en internasjonal suksessforestilling, og han har arbeidet med Von Krahli-teatteri i Tallinn, Estland. Han har også nettopp gjort en interessant *Hamlet*-oppsetning i Vilnius.

### Krig i postmoderne drakt

Kristian Smeds oppsetning etter Väinö Linnas *Okänd soldat/Tuntematos Sotilas* er storslått og teatral, showaktig og maskinell på samme tid. Den følger ikke romanen lineært, men anvender temaet krig satt inn i en postmoderne sammenheng. Den gjengir noen av scenene fra romanen, og bruker disse på en ironisk måte, sammen med popkulturelle klisjeer. Forestillingen er det reneste stormløpet mot den finske selvforståelsen, som forskyver kritikken fra det nasjonale til en kritikk av Finland i globaliseringens og mobiltelefonselskapet Nokias tid.

I oppsetningen skjer en holdningsmessig forskyvning ved hjelp av postmoderne ironi, slik som når soldatene blir beordret til å dukke ned i et svømmebasseng som finnes på scenen, og det deretter er soldatene som beordrer offiserene. Det slår ut i det komiske mer enn i det heltedmodige, og stiller spørsmål ved hierarkiet i krigssituasjonen, og gjenspeiler dermed også hierarkiets

fall i postmoderne filosofi, og ikke minst i teaterarbeidet; hvor midler blir likestilt og arbeidsprosessene mer oppløste når det gjelder ansvarsfordeling. Mye av fokus ligger også på å dekonstruere eller oppløse klisjeer og symboler, slik som når Tove Jansons Mumimamma blir slengt på søppelhaugen. Det ironiseres over de finske soldatenes heltomot, ettersom motstanderne, de sovjetiske soldatene, er gjort til vaskemaskiner. Oppsetningen iscenesetter i vid forstand globaliseringen, og går løs på det popkulturelle før den viser det spirituelle som et alternativ.

Tilfeldighetene ville det slik at jeg så denne forestillingen i forlengelsen av Sebastian Hartmanns adaptasjon av *Markens grøde* på



## Århundrets finske oppsetning?

Nationaltheatret i Oslo, og det fantes flere paralleller mellom de to oppsettingene. Begge bruker barokkteatret som en teatermaskin, og går langt i interaktive strategier overfor publikum. Smeds brukte dessuten en del video som *close circuit*, det vil si at skuespillerne filmer seg selv og blir forstørret opp på store videoskjermer live. For meg var dette en helt presis opplevelse av hva jeg vil kalle for forholdet mellom kunstteater og teatermaskin. Det teatret som legger vekt på å være originalt og autentisk, mot det teatret som aktivt og interaktivt spiller på publikums vilje til å være med på notene, til å gi respons og «hvinskrike» over alle effektene. Det barokke teater er formet ut i fra en lang tradisjon med illusjonsteater, og det innebærer en teaterarkitektur med rituelle aspekter, gjennom omfattende dekorasjoner og stukkkatur. Bruken av barokkteatret som en spillemaskin, en maskin som

krever at en bryter ut av scenerommet og tar salongen i bruk som spillested, trekker publikum inn som en del av forestillingen. Teatermaskinen henviser også til den klassiske komediedramaturgiens og det veldreide dramas effektive fremdrift gjennom effektive sortier og entreer.

Dette er likevel ikke effektteater, men det gir en total utnyttelse av alle muligheter som ligger i det jeg har kalt for *det fysiske attraksjonsfeltet*; det som trekker publikum med ut i fra bruk av ekstreme fysiske virkemidler iblandet melodramatisk lek og ny teknologi. Likheten mellom Nationaltheatrets *Markens grøde* og *Okänd soldat*, lå nettopp i hvordan den barokke scenen ble brukt som spillemaskin, med sterke lydkulisser og lysprosjeksjoner utover i publikumssalongen.

Hovedstadsbladets kritiker Elisabeth Nordgren skrev under overskriften «Okänd soldat blir terrorism» (28.11.2007): «Först är det krig, ställningskrig och åter krig, dunder och brak, bom, bom, bäng och lju-sexplosioner då Väinö Linnas okända soldater kämpar vid fronten». Deretter beskriver hun ikonene som blir vist som projiserte bilder, slik som Mumimamma.

Skal jeg komme med en konklusjon på denne teateropplevelsen, må det være at den viser til andre løsninger på verdens problemer enn krig og politisk korrekte handlemåter, som innlevelse, dypere innsikt og emosjonell reaksjon, og i retning av å motivere til å beskytte miljøet, opptre menneskelig og handle økologisk. Dette er temaer som også går igjen i den nye finske performancekunsten. Det er en postmodernisme som ikke bare er en virtuell lek med overflaten, men som tar publikum under overflaten av globale problemstillinger og stiller vårt engasjement til vegg. Jeg tror det er en av de beste og mest aktuelle teaterproduksjonene jeg har sett på svært lenge, og kanskje en av de beste jeg har sett noen gang. Min kollega Erik Söderblom fra Teaterhögskolan gikk så langt som til å snakke om den som århundrets finske oppsetning.

# Teaterbilder fra Kabul

**Skuespiller Petter With Kristiansen, dramaturg Terje Lindberg og regissør Torkil Sandsund skriver om teaterarbeid i Kabul på de følgende sidene. Tekniker Einar Bjarkø har fotografert. Teatrene i dagens Afghanistan lever på et eksistensminimum, eller mindre. Og å spille teater kan være risikofyllt. Hva kan nordmennene bidra med? Trer de sine egne ideer ned over hodene på afghanerne? Hvem lærer av hvem?**



Kabul Nandari fotografert fra scenen. Foto: Einar Bjarkø

## Om prosjektet

AV PETTER WIDTH KRISTIANSEN OG RHINE SKAANES

Kabul Nandari, eller Kabul Teater som det også kalles, var Nasjonalteatret i Afghanistan. Teaterhuset ble bygget av russerne på slutten av femtitallet. Det var et moderne teaterhus med dreiescene, snorloft, restaurant og bokhandel. Det ble brukt som konsertsted, kino og teater. Kabul Nandari var et viktig omdreiningpunkt i kulturlivet i Kabul frem til det ble bombet i 1992. Mange av skuespillerne og regissørene som var ansatt her under den russiske okkupasjonen fikk sin teaterutdannelse i Moskva og St. Petersburg. De har spilt mye Brecht og har god kjennskap til klassisk dramatik. De yngre skuespillerne som arbeider ved teatret nå, har lite eller ingen utdannelse.

I 2002 inntok de tidligere skuespillerne og teknikerne ruinene av Afghanistans Nasjonalteater, Kabul Nandari og satte opp en forestilling. Ruinen var stappfull av pu-

blikum og det ble gjort et opptak som ble vist på Dagsrevyen i Norge. Scenetekniker ved DNS, Harry Slengesol så det, og tok initiativet til en veldedighetsforestilling på Den Nationale Scene i Bergen til inntekt for Teatret i Kabul. Afghanerne ville fortsette samarbeidet, og siden den gang har det vært flere utvekslinger mellom DNS og Kabul Nandari.

«Prosjektgruppen ved DNS for samarbeid med Kabul Teater» ble opprettet i 2002 og første tur til Kabul var i 2003. Samarbeidet er drevet frem gjennom frivillig og ulønnet innsats fra den tverrfaglige prosjektgruppen, og finansiert gjennom tombola, bøssebæring, kafévirksomhet, foredragsrekker, forestillinger og matineer – i tillegg til at vi har fått støtte fra UD, Bergen Kommune og Kavli fond. Prosjektleder i Bergen er Rhine Skaanes.

I 2007 ble det inngått et Fredskorps-samarbeid med Kabul Nandari for å kunne arbeide sammen over litt lengre tid, tidligere har oppholdene i Bergen og Kabul vært på en måned eller kortere. Skuespillerne Areeb Karimi, Shafiq Yousofi og Hares Parwana er for tiden ved DNS hvor de blant annet har vært med i oppsetningen *Ildfuglen*, i regi av Victoria Bakke. Einar Bjarkø, tekniker, Torkil Sandsund, regissør, og Petter Width Kristiansen, skuespiller, arbeider for tiden ved Kabul Nandari. Kabul Nandari var et moderne teater med moderne organisasjonsstruktur. De ønsker å arbeide etter denne modellen igjen, men foreløpig er institusjonen relativt løst organisert. Fredskorps-samarbeidet startet i august 2007, og deltagerne reiser hjem i juni 2008.



# «Good Message to the People»

(Kabul): Teaterpublikummet i Kabul er traumatisert. Dette tar man hensyn til. Forestillingene må være korte og lettfattelige, det må gjøres med humor og det må ende godt. Rapport fra Afghanistans 4. nasjonale teaterfestival.

AV PETTER WIDTH  
KRISTIANSEN OG  
EINAR BJARKØ  
(FOTO)



Det første som skjedde da vi kom til Kabul Nandari, i begynnelsen av august 2007, var at vi ble kommandert opp på kontoret til teatersjef Gulmakai Shah Ghiazee. Hun gjorde det obligatoriske hilseritualet unna på uvanlig kort tid og kom til saken: «Om en måned er det teaterfestival her i Kabul. Vi har ikke noe å vise. Dere må lage en forestilling. Jeg stiller ingen krav til innhold, bortsett fra ett; det må være den beste forestillingen på hele festivalen».

Det ble ikke den beste forestillingen på festivalen; den ble kritisert for å være uafghansk, selv om våre intensjoner hadde vært å forsøke å finne ut av den afghanske fortellertradisjonen. Den fant vi med andre ord ikke ut av.

### Forestillingenes ytre dramaturgi

Det som fascinerte meg mest ved festivalen var den ytre dramaturgien. Strømmen gikk minst én gang under hver forestilling, men det hindret ikke skuespillerne fra å fortsette å spille, forestillingen skiftet bare karakter fra teater til hørespill. Når vi hadde «electric city» var det ofte mer lys rettet mot publikum enn det var lys på scenen. RTA, en av de nasjonale TV-kanalene, filmet forestillingene og det var viktig å få fine publikumspanoreringer. Enkelte ganger ble vi så sterkt blendet, at vi måtte ta på oss solbriller for å kunne se det som skjedde på scenen. Kameramennene tok seg gjerne en femminutters røykepause på scenekanten mens skuespillerne kjempet seg gjennom forestillingene. Sceneteppet på RTA hadde det med å gå opp og ned som det selv ville; jeg tror det er det eneste elektriske scenetrekket i Kabul. Ved flere anledninger så vi bare føttene til skuespillerne, andre ganger var de synlige fra halsen og ned, eller ikke i det hele tatt. Skuespillerne fortsatte å spille selv om den fjerde veggen hadde materialisert seg i form av et blått fløyelstepp. Publikums mobiltelefoner var innstilt på kraftig og ringte i ett sett. Under forestillingene på universitetet, var det mye trafikk av publikum over scenen, det var raskere å bruke toalettene på bakscenen enn å gå hele veien ut på gangen hvor det også var toaletter. Publikum hadde ingen respekt for det som skjedde på scenen, med mindre det var veldig bra, da stormet de scenen og kastet skuespillerne og teknikerne i været, regissøren ble båret rundt på scenen, blomsteroppsatsene ble revet i filler, man satte på tradisjonell afghansk musikk og

alle begynte å danse en ekstatisk sirkeldans. Hvis forestillingen ikke fenga, tok man opp kokeapparatene og brukte tida til å få i seg litt næring. Disse omstendighetene gjorde at forestillingene fikk et slags slektskap, og at festivalen i seg selv ble en eneste lang, vakker og kaotisk forestilling.

### Ikke nypolitisk, men politisk teater

Ved første øyekast virket mange av forestillingene ved 4th. Afghan National Theatre Festival naive og søte. Formen var ofte pantomime og dramaturgien var som regel enkel; Det gode mot det onde. De intellektuelle ville lese; de slemme kom og byttet ut pennen med en kalasjnikov, men til slutt klarte de gode å overvinne det onde og man tok opp boka igjen.

I en av forestillingene som ble vist på universitet hadde en av skuespillerne en så svak stemme at publikum ikke kunne høre hva han sa. En av teknikerne syntes at folk burde få med seg denne teksten fordi det var viktige ting som ble sagt. Da tok han opp en mikrofon og fotfulgte skuespilleren resten av forestillingen. I Norge kunne dette vært et spennende regigrep, i Afghanistan gjør man det fordi man må få ut budskapet. De er ikke så nøye på hvordan det blir gjort, bare det *blir* gjort.

En ung skuespiller fra Kandahar fortalte meg hvilken fantastisk frihetsfølelse det var å kunne stå på scenen i Kabul og spille teater. Det var den fjerde gangen han deltok på teaterfestivalen. I Kandahar er det ingen scener for musikk og teater. Man øver i hemmelige lokaler og spiller forestillingene sine én gang i året, i Kabul, på teaterfestivalen. Selv om han er en fritenker, er han nødt til å ha det obligatoriske, knyttnevelange skjegget og han må gå i taliban-vennlige klær, som vil si svart *shalvar-e-kamiz*, vid bukse og skjorte, for ikke å vekke oppsikt i det taliban-influerte Sør-Afghanistan. Jeg vet ikke hva han heter, de andre festivaldeltagerne kalte ham bare «Al Qaida».

Mange av forestillingene var undervisningsteater, og kunne kanskje minne om det politiske teatret i Norge på syttitallet. Men den politiske virkeligheten i dagens Afghanistan er en ganske annen. Hvis du spiller teater i Afghanistan, kan det være med livet som innsats.

### Kvinnenes plass

«Det onde øyet» har en sentral plass i afghansk muslimsk tro. Hvis du får mye opp-

merksomhet, blir «Det onde øyet» kasta på deg og onde demoner tar bolig i kroppen din. De fleste bilene i Kabul har røde flagg montert i radioantennen eller på speilene. De nye pakistanske villaene har montert et stort flagg i toppen av huset. Disse flaggene fungerer som «lynledere» mot «det onde øyet». Man skal se på flagget og ikke på det nye huset. Man sender ikke ut «det onde øyet» med vilje, det bare skjer. Hvis du ser på noe eller noen med litt misunnelse eller begjær; så sender du et «ondt øye». Som skuespiller er man meget eksponert for «det onde øyet», som kvinnelig skuespiller er man virkelig eksponert, menn i salen kan komme til å bli inspirert til å tenke skitne tanker.

Asna Turpikai var skuespiller på Kabul Nandari allerede på sekstitallet. Da faren hennes hørte at hun skulle bli skuespiller truet han med å drepe henne. En kvinnelig skuespillerkollega av Asna ble knivstukket etter en forestilling fordi hun var kvinne og stod på en scene. Dette var på sekstitallet. Undertrykkningen av kvinner er altså ikke bare et Taliban-fenomen; den har en lang historie i Afghanistan og er snarere en del av tradisjonen enn religionen. I 2004 ble skuespillere og teknikere fra Nasjonalteatret angrepet av Taliban-sympatisører da de spilte en forestilling i Jallalabad. Da de kom til byen fikk de beskjed om at de ikke fikk spille hvis det var kvinner på scenen. De trosset advarselen og det endte med at Asna Turpikai fikk slått skulderen ut av ledd og at det meste av det tekniske utstyret ble knust. Dette er en del av teatervirkeligheten i Kabul og denne virkeligheten fører til en utstrakt grad av selvsensur. Jeg har møtt mange unge kvinner som sier at de har lyst til å bli skuespillere, men de får ikke lov av familiene sine, det er forbundet med for stor risiko. Familiene til disse unge kvinnene er ikke nødvendigvis så redd for at jentene deres skal bli slått ned, men de er redde for sitt gode navn og rykte og skuespilleryrket har et dårlig rykte i Afghanistan, som de også har i mange andre land. Det går rykter om at de er fritenkere og at noen av dem drikker alkohol.

### De hellige kvinnene fra Herat

Selv om det ikke er mange skuespillerinner i Afghanistan finnes det selvfølgelig unntak. Vi var vitne til en fantastisk forestilling i Babur Garden med seks kvinner, en liten jente og kvinnelig regissør. En mann, som

satt på ved siden av meg, hvisket meg i øret: «Gud må ha skapt disse kvinnene en dag han var på ferie, han tok seg god tid, de er guddommelig vakre.» Jeg satt i min universelle plaststol og kunne nikke bekreftende. De hadde tatt utgangspunkt i et gammelt kvad fra før-islamisk tid, og laget en forestilling om kvinnenes historie i Afghanistan, fra Gud skapte kvinnen og opp til i dag. Mot slutten av forestillingen kom det ut en liten jente på syv år og stilte seg midt på scenen mens de andre kvinnene kretset rundt omkring henne i hvite stoffer. Hun messet fram en tekst om jentenes situasjon i dagens Afghanistan. Det var forferdelig å se den lille jenta på syv år skrike ut sin vrede, hun hadde en skremmende innsikt. Barna i Afghanistan er gamle, de har sett alt, to ganger. Forestillingen var gjennomkoreografert og hadde en ritual-realistisk fortellerform. Realistisk, fordi den undertrykkningen de formidlet etter all sannsynlighet var selvopplevd.

---

## Publikum hadde ingen respekt for det som skjedde på scenen, med mindre det var veldig bra: Da stormet de den og kastet skuespillerne og teknikerne i været

---

Dette er noe av det vakreste jeg har sett på en scene noen gang, skuespillerne hadde en intens tilstedeværelse og jeg ble fullstendig paralyisert.

Det som skilte den fra de andre forestillingene på festivalen var at jeg fikk inntrykk av at denne forestillingen var mindre påvirket av referanser de hadde fått fra utlandet eller fjernsynet. Jeg fikk en følelse av at dette uttrykket hadde oppstått her, i dette landet, blant disse kvinnene. Forestillingen hadde noe genuint over seg som jeg aldri før har sett på en scene.

### Sjanger

De ville dyrene har forlatt Afghanistan på grunn av alle urolighetene de siste tjuefem årene. De har flyktet over grensen til Turkmenistan, Tadsjikistan, Iran, Usbekistan, Kina og Pakistan. Intelligentiseringen, kunstnerne, rørleggerne, teaterpublikummet, og elektrikerne har også forlatt landet. Noen har kommet tilbake, men det

er ikke mange. De som bor i Kabul nå er stort sett analfabeter fra landet som har flyktet til byen fordi landsbyen deres har blitt bombet av NATO-styrkene. Før den russiske invasjonen bodde det 400 000 mennesker i Kabul, nå bor det over 4 millioner i hovedstaden. Teaterpublikummet i Kabul er traumatisert. Dette tar man hensyn til når man lager forestillinger. De må være korte og

lettfattelige, det må gjøres med humor og det må ende godt. Under Taliban så man indiske filmer på VHS, selv om det var strengt forbudt. Man så ikke på amerikanske filmer, det var for mye vold. Temaene kan godt være alvorlige og dypt tragiske, men det må gjøres med humor, og det må ha en happy ending som i en indisk Bollywood-film. Dette har ført til at noen av forestillingene har blitt en slags afghansk variant av *Oluf* og KLM-teater. På RTA så vi en fornøylig forestilling om selvmordsbombing, den ble spilt på en sitcom-aktig måte og det endte godt. Denne forestillingen gikk rett hjem hos det afghanske publikummet.

Man har ikke noe særlig fokus på scenografi i det afghanske teatret. Estetikken var et traseteater som du vil ha problemer med å finne makent til i Europa. Scenografiene var laget av «rekved», de var ferdig patinert, hvis de i det hele tatt hadde scenografi da. Fokuset deres var å få ut «Good message to the people». De er ikke interessert i vestlig dramatik. Det må handle om dagens Afghanistan.

En teatergruppe fra Mazar-e-Sharif viste en forestilling på universitetet. På scenen går det 12 menn og mimer at de er bønder eller folk som leser i bøker, akkompagnert av tradisjonell afghansk musikk. På bakveggen har de malt et bilde som viser et kart over Afghanistan. De går rundt og mimegraver i jorda i et kvarter. Så kommer det en mann ut i et fargerikt djevelkostyme. Han snur bildet med kartet, på den andre siden er det et kart over Afghanistan hvor alle

Hyllest av instruktøren etter premieren. Forestillingen Den kaukasiske krittningen med teatergruppen Aftab.



De hellige kvinnene fra Herat. Forestilling i Babur Garden.



provinsene er splittet opp. Mennene legger fra seg de innbilte jordbruksredskapene og bøkene og begynner å slåss i en lang, uorganisert og kaotisk koreografi. Dette holder de på med helt til «The Mother of Nation», som ble spilt av Asna Turpikai, kommer ned gjennom publikumsamfiet og mimer til en voice over-tekst som handler om at de er brødre, at de må legge ned våpnene og dyrke jorda i stedet for å fylle den med blod. Dette fører til at mennene slutter å slåss og gir hverandre klemmer i stedet.

## De afghanske teaterarbeiderne jobber ikke med teater for å få trynet sitt i avisa, de gjør det for å bygge opp landet igjen

«The Mother of Nation» snur bildet sånn at landet blir forent igjen, mens djevelen løper skrikende ut i salen og setter seg blant publikum. «The Mother of Nation» er en karakter i det afghanske teatret som dukket opp i mange av forestillingene. Hun er jorda, den afghanske jorda. Hun representerer det gode og hun vil ha slutt på stridighetene. Hun vil ha fred.

Kabul Nandari, som vi arbeider ved, fremførte en pantmimeforestilling som het *Peace*. Spillestilen kunne minne om tysk skrekkfilm fra 1930-tallet. Den handlet om

en ond narkobaron som prøvde å få en bonde og en lærd til å begynne å dyrke opium. Den slemme whiskydrinkende narkobaronen tar dem til fange, men mot slutten av forestillingen gjør de opprør, sliter seg ut av lenkene og dreper narkobaronen som på dette tidspunktet hadde drukket seg full og var et lett bytte. Dette var «Good message to the people». Men Generaldirektøren i Kulturministeriet mente derimot at det var «Bad message to the people» at narkobaronen var afghansk. Neste gang de spilte forestillingen måtte narkobaronen ha langt hår, slik at folk skjønte at han kom fra utlandet. Teatret hadde bare én parykk, dette var en svart afro-parykk. Neste gang Kabul Nandari spilte forestillingen var narkobaronen fra Afrika. Nydelig.

De afghanerne som har utdannelse, og de som har teatererfaring fra tiden før borgerkrigene, skammer seg nok litt over den naive formen; men jeg vil si at det er her de har sitt særpreg og det er denne de bør utvikle videre og være stolte av.

### Holdning over underholdning

Afghanerne er et stolt folk. Skuespillerne og regissørene er intet unntak. Etter hver forestilling stod alle skuespillerne og regissøren fremme på scenen og presenterte seg. De informerte om hvor mye teater- og film

erfaring de hadde, og om hvorfor teater var viktig for dem, og de brøt ofte ut i improvisert diktresitasjon til publikums elleville jubel. De afghanske teaterarbeiderne jobber ikke med teater for å få trynet sitt i avisa, de gjør det for å bygge opp landet igjen.

Volksbühne har vært opptatt av å diskutere Tysklands nye identitet etter sammenslåingen mellom Øst og Vest, nå er afghanerne opptatt av å finne tilbake til både langtidsmindet og korttidshukommelsen. De bruker teatret til å finne en ny identitet. De har startet på en prosess som kommer til å ta noen år. Den danske forfatteren Carsten Jensen hevder at vi befinner oss i de første årene av en ny hundreårskrig. Med dette mener han frihetskampen til Al Qaida og USA's krig mot terror. Om noen hundre år vil kanskje den nye Shakespeare, som sikkert vil være persisk, skrive den store skuespillsyklusen *Valmuekrigen*. Verkene heter kanskje *Osama den tredje*, *Mullah Omar den fjerde* for ikke å snakke om det store kjærlighetsdramaet, *ISI og CIA*. ISI er den pakistanske etterretningstjenesten.

Dette har vært en annerledes festivalopplevelse. Limousinene, champagnen og østersen har uteblitt, i stedet har jeg fått mye te og søtsaker, men viktigst av alt: Jeg har sett mye bra teater og det gir meg håp å se disse afghanske teaterarbeiderne som virkelig vil forandre krigermentaliteten og skape forsoning.



«Good message to the people»: Forestillingen *Peace* ved Kabul Nandari, 2007.



Fra forestillingen *Mothers Cry* med Kabul Nandari, under Afghanistans 4. Nasjonale teaterfestival, 2007.



Fra Caryl Churchills NOT ENOUGH  
OXYGEN, i regi av Terje Lindberg,  
Kabul høsten 2007.

# Not, not, not, not, not enough oxygen

(Kabul): Krigen i Afghanistan er ikke bare en krig mellom territorier. Det er også en krig om verdier. Den utkjempes daglig i avisene, på tv, og på landets scener.

AV TERJE  
LINDBERG  
OG EINAR  
BJARKØ  
(FOTO)



KRIGEN I AFGHANISTAN foregår i fjellene, i gatene, og i menneskene. En av frontene er teatret. Denne beretningen har to hovedpersoner. Den ene er Suraya Mushgan. Hun er skuespiller ved Kabul Nendari. Den andre er Rashid Saljuki. Han er sensor fra Kulturdepartementet. Til sist møtes de i prøvesalen. Der testes rommet for uttrykksfrihet.

Dette er en reiseskildring. Det er en ankomst og en avreise. Det er rammen for denne beretningen. Siden 2002 har skuespillere og teknikere ved Den Nationale Scene bidratt til arbeidet med å gjenoppbygge nasjonalteatret i Kabul. Ideen er enkel: Peer to peer. Noen drar til Kabul. Andre drar til Bergen.

Jeg fikk en tur-retur billett av Rhine [Skaanes, *red. ann.*] i oktober i fjor. Oppdraget var å lage en forestilling. Jeg plukket med meg Caryl Churchills *Not, not, not, not, not enough oxygen*. Først og fremst fordi teksten er kort. Jeg hadde også håp om at den kunne si noe viktig. Hva visste vel jeg? Jeg så en produksjon av stykket ved Royal Court Theatre samme dag som Bagdad ble invadert. Etterpå entret Caryl Churchill scenen, og sammen med andre diskuterte hun om det er anstendig å spille teater mens landet er i krig. Ja, tja, nei. Det finnes ingen logiske rammer for en slik problemstilling. Afghanistan er i krig. Det er et teater der. Jeg drar.

Aller først litt reiseinformasjon. For å komme til Kabul tar du fly til Dubai og lander på «the worlds fastest growing airport». Så skifter du terminal fra 1 til 2. I terminal 2 sjekker du inn til ankomststedene Islamabad, Khartoum, Bagdad eller Kabul. Selve bygningen likner litt på Alta Lufthavn. Passasjerene er annerledes. Det er en blanding av overleste handelsmenn, staute afrikanske kvinner, ansatte fra Blackwater på vei til Bagdad, og en malplassert regissør.

– How long are you going to stay in Bagdad?

– Don't know, sir.

– Because of the situation?

– Yes, sir. That's right, sir.

JEG ANKOMMER KABUL en fredag i ramadan. Det er fridag i fasten i verdens fjerde fattigste land. Det betyr at 4,2 millioner mennesker er ute i gatene for å skaffe seg mat. På teatret er det stille. Jeg hilser på Gulmakai Shah. Hun var teatersjef

da. Det er hun ikke lenger. Hun var den eneste kvinnelige lederen av en kulturinstitusjon i Afghanistan. Kulturministeren Abdul Karim Khuram klarte ikke å fjerne henne med det første. Hun hadde for gode kontakter i kretsen rundt president Hamid Karzai. Khuram er tidligere medlem av Hezb-e-islami Gulbuddin. Det er et parti ledet av «krigsherren» Gulbuddin Hekmatyar. Han er ansvarlig for at 60 000 mennesker ble drept under borgerkrigen. Delvis med raketter. Delvis ved å sulte i hjel bydeler i Kabul. Hekmatyar påstås nå å samarbeide med Taliban. Khuram øver på sin side et enormt påtrykk mot ytringsfriheten i Afghanistan. Journalister blir drept, arrestert eller banket opp. Kulturlivet holdes innenfor rammene av «islam». Det er et flytende og uforutsigbart begrep.

Gulmakai Shah tar i mot meg på kontoret. På kontorpulten er et lite innrammet kart over Afghanistan. Glasset er knust. På den andre siden står det en isbjørn i porseleen. Malplassert gave fra noen som ville henne vel i full fart, kanskje. Bak henne er det en innrammet montasje av bilder fra hennes skuespillerkarriere.

– Look! That's me. In miniskirt. It was the sixties you know

– What do you hope for the future?

– This!

Så legger hun hånden ømt mot montasjen. Det er alt. Få tilbake det som var. Det som er tatt fra henne. Jeg forteller henne om stykket: Det handler om en mann og en kvinne som har stengt seg inne i en leilighet i London. Utenfor er smogen kvelende og selvmordsbombere truer alle. De har en drøm og det er å flytte ut i en hytte i skogen. Mannens sønn er tv-stjerne. Denne dagen kommer han på besøk. De vet at han er rik. Kanskje kan han hjelpe dem. Det viser seg at sønnen har gitt bort alle pengene og at dette er et farvel. Mannen og kvinnen sitter igjen med hverandre. Der finner de håpet.

– In each other.

– This is a good message for the afghan people. Please meet Suraya Mushgan.

Gulmakai er intens og sterk. Suraya er stillfaren og kjederøykende. Begge er de i 60-årene og har opplevd det de omtaler som «en kald og ubarmhjertig hånd som har dratt dem hundre år tilbake i tid». Tretti år med krig. Kabul var et sted der de gikk i teatret. Som alle andre steder. Der de gikk på konserter. Som ett hvert annet sted.

Kabul var et sted der de hadde alt. Suraya hvisker når hun snakker:

– I have been housewife in periods.

Så ler hun inntil hun tenner en ny sigarett og blir stille. Suraya var en gang en feiret artist i Afghanistan. Hun underholdt på nattklubber og ble spilt på radio. Så kommer borgerkrigen. Hun blir enke med fire barn. Alt går så fryktelig galt. Teatret blir torturkammer. Likene blir skyflet under scenen. Så kommer talibantiden. Vilkaarlige henrettelser eller juling av Sedelighetsministeriet. Musikk blir forbudt. Teater blir forbudt. Suraya Mushgan blir forbudt.

EN GANG VAR KABUL Nendari verdens fjerde største teater. Bygningen ligger fremdeles i ruiner inntil noen vil bygge det opp igjen. I følge amerikanske ingeniører vil det koste om lag 14 millioner kroner. Teatret jobber nå i en tidligere skole uten strøm og vann. Gul er i stadige forhandlinger med kulturministeren om spillested.

– Well Mr. Khuram says that we shall play at Ariana Cinema, but we have to pay. I don't have this money, and the minister will not give it to me.

Kulturministeren krever leie for en scene som han eier av et teater han eier for en forestilling han bestiller. Teatret skal spille og det skal betale en avgift for det. Hvor skal pengene komme fra? Selvsagt fra utlendingene. En dag knakker det på ruta idet vi kjører rundt i Kabuls gater. En kvinne i burka roper til sjåføren: «Sleng ut utlendingen så vi får ranet ham!»

Det er ramadan i verdens fjerde fattigste land. Prøvene er korte og uforutsigbare. Skuespillerne starter dagen om natten for å finne ved og vann. Folk er sultne og trøtte og kanskje her eller der. En dag tenker jeg at denne scenen skal jeg jobbe med uansett. Drevet av en galskap som heter protestantisk arbeidsetikk finner jeg den manglende skuespilleren og forsøker å vifte ham til prøve. Jeg blir satt ned på en stol. Skuespillerne samles i stillhet. Gulmakai forklarer hastig:

– Taliban killed her uncle last night. His head was cut off.

Det synges frem en bønn til gud. Klagende og stille. Jeg får tak i en flik av lidelsen deres og begynner å skjelve uten kontroll. Med ett setter Gulmakai alle i arbeid. Som en Potemkins kulisse blir alle satt i arbeid. Skuespillere spiller. Regissører regisserer. Kontorister blir i tomme protokoller, og vaktmestre virvler opp støv

med kostene sine. Teatersjefen sjefer. Generaldirektøren for kulturdepartementet er på vei for inspeksjon. Sensoren kommer på vegne av Khuram. Einar Bjarkø leder prøvene på *Oksigen*, som produksjonen nå heter. Denne dagen instruerer han skuespillerne i scenekamp. Ellers bygger Einar opp teatret teknisk. I scenen han arbeider med har det gått opp for faren at sønnen har gitt bort alle pengene. Han duellerer sønnen med den ene delen av en bordantenne. Sønnen forsvarer seg med den andre. Generalinspektør Rashid Saljuki er en av «the good guys», ifølge Gulmakai. Bestefaren hans var en av grunnleggerne av afghansk teater. Gulmakai har store forventninger til ham. Trakasseringen fra kulturministeren vil kanskje slutte. Kanskje Saljuki er en beskytter. Han ser på prøven inntil han sier:

– This is not according to Islamic values.

gode nyheter. Annenhver dag kommer hun med dårlige. Summen av disse er at teatret ikke får noe spillested. Så kommer den frigjørende beslutningen: «Vi spiller her!». Det er løsenordet. Med ett våkner teatret til liv. Gulmakai jobber med pantomimen *Peace* og kollasjen *Mothers cry*. Ti sider teatertekst av Caryl Churchill har blitt til en 45 minutters svart komedie. Så kommer sensoren til en støvete gymsal som har forvandlet seg til et mørke med lys og farger. Utenfor durer aggregatet med dyrkjøpt diesel. Rashid Saljuki ser og sover. Sov og ser. Det er generalprøve. Så kommer dommen. Den er omfattende. I korthet sier han: «I pantomimen må de snakke. I utlendingenes forestilling må de fjerne kvinnen. Hun er uislamsk. Dessuten må slutten skrives om. Sønnen kommer tilbake og ber om unnskyldning. Til i morgen! For øvrig må teppet gå fra venstre til høyre. Ikke fra høyre til venstre».

Han overlater teatret til forvirring og

hun ble dratt av scenen sammen med de to andre kvinnelige kollegene sine. Den ene fikk trampet skulderen ut av ledd. Frontene er harde etter tretti år med krig. Bortenfor oss forhandles det frem et kompromiss og en premiere. Jeg går med på å fjerne et dansenummer. At heisen i forestillingen fungerer er helt urealistisk. Det har Saljuki rett i. Jeg ser jo at han egentlig er dramaturg dratt opp på et nivå dramaturger ikke burde være.

– Shoro!

Salen fylles av inviterte gjester. Forestillingen er lukket. Gulmakai åpner med en tale som forsoner publikum med det uislamske de måtte se denne kvelden. Suraya spiller en svart komedie med sine medspillere. Bare at denne gangen virker forestillingen som en lang gråt inntil alt går i svart. Salen tømmes langsomt. Jeg nikker vennlig til sidemannen min. Det går opp for meg at det går an å venne seg til at publikum sitter og fikler med kalasjnikoven i salen.



Skuespilleren Suraya Mushgan mellom prøvene.



Teatersjef Gulmakai Shah Ghiaze.

DET ER FINN Å VÆRE idiot. Jeg forstår ikke vekten fra ordene hans. Jeg ser ikke det han ser. Jeg ser ikke at han oppfatter arrangementet på scenen som uislamsk. Suraya kan ikke stå foran bordet. Hun kan ikke spille at hun krangler med mannen sin og berører sønnen sin. Jeg for min del arbeider med to ord: «Shoro» og «Tashakor». «Vær så god» og «tak». Der i mellom former skuespillerne sin versjon av teksten. «Bisior khub». «Veldig fint». Det er vår gjensidige erklæring om samarbeid. På scenen skaper Suraya en sterk og lidende kvinne som forsoner en far og en sønn. *Not, not, not, not, not enough oxygen* blir til en forestilling om skuffelse. Drømmen som knuses. Håpet som slukkes.

Annenhver dag kommer Gulmakai med

opportunisme. I enden av sensorens dom er det kanskje et være eller ikke være. Hvis teatret gjør som de blir fortalt øker kanskje lønningene. Kanskje. Kanskje blir kulturministeren vennlig innstilt. Kanskje. Einar Bjarkø, Petter Width Kristiansen og jeg er en liten enklave som også er overlatt til forvirring og opportunisme. Bortsett fra den store forskjellen: For oss er det et dra eller ikke dra. Bare det. For Gulmakai og teatret er det et annet regnskap. Diskusjonen har en gjenklang i en samtale med Forfatterforeningen:

– The main illness in Afghanistan is self sensorship!

MIDT OPPE I diskusjonen står Suraya og tenner en sigarett. Det er ikke lenge siden

Uforutsigbarheten går en på et eller annet vis i blodet. Jeg tar avskjed med ensemblet: Mr. Sharif, Mr. Hafiz, og Mrs. Suraya.

– Bisior khub. Tashakor.

UTENFOR LIGGER Kabul i mørke. Det er stunden før «city power» lyser opp byen noen få timer. Solnedgangen farger smogen gult. Alle drar hjem til sitt. Jeg vet ikke hvor Suraya bor. Jeg vet ikke hva Saljuki tenker om fremtiden. Jeg er utlending og drar sammen med utlendingene for en siste kveld. På flyet til Dubai kommer jeg i snakk med en afghaner på vei ut av landet.

– Will you return to Afghanistan?

– I hope so.

– Because of the situation?

– Yes, sir. That's right, sir.



AV TORKIL SANDSUND  
OG EINAR BJARKØ (FOTO)

# Parlamentet: eller The White Man's Burden

(Kabul): Det er generalprøve og vi venter på sensorane sin dom: Framføringa er unekteleg politisk, løynt under dei enkle bileta og den lette komikken. Korkje folket, leiarane eller utanlandske demokratipådrivarar kjem godt ut av det.

**E**in arkitekt kjem ut i eit totalt Wasteland. Her er det ingen som har høyrte ord som «parlament» og «demokrati». Ideen hans er å bygge eit parlament der ein kan løyse problem gjennom å snakke saman. Bygningen skal vere tom og skal ikkje ha dører, berre inngangar, so alle kan komme inn og vere med. Dei lokale arbeidarane som skal realisere prosjektet, har andre røymsler og meiningar om styreformar og framgangsmåtar enn den visjonære arkitekten. Dei set ut i livet ei rekke kompromissforlag som arkitekten ikkje kjøper. Dei sløyfer inngangane og bygger heller ein labyrint under. Han vert rasande. Neste kompromissforslag er å sette inn svingdører som fører alle som går inn rett ut att. Arkitektens manglande vilje til å komme arbeidarane sine kompromissforslag i møte, og utbrota hans om at bygningen skal vere open for alle folkeslag, fører til brot mellom partane og open krig. Parlamentet vert eit forsvarsverk. Overtalingsmetodane hans fører til at arbeidarane tolkar ordet «demokrati» som noko dei må verne seg mot.

Claus Beck-Nielsen sitt stykke sender ut eit varsel til alle som arbeider med *capacity-*

*building, infrastructurebuilding* og *enduring freedom* om å trø varsamt. Om den som tek imot hjelp ikkje kjenner eigarskap til ideane som blir sette i verk, vil dei vanskeleg kunne bli solide byggesteinar i samfunnet – berre teikn på mindreverd og nye nederlag.

Afghanistan har vore offer for utenlandsk ambisjon heilt sidan engelskmennene vart tatt imot som venner her for cirka 150 år sidan. Opne grenser og dialog med utomverda har dei dårleg erfaring med. Her kjem eit kort samandrag av vår veg for å reise vårt vesle parlament, og vår velmeinte innblanding i ein institusjon som ein gong var moderne.

Tidlegare teatersjef Gulmakai Shah Ghiazei fekk i haust ein sjanse til å delta med ei framsyning på *Fadji International Theater Festival* i Teheran, som skulle gå av stabelen 6. til 15. februar i år. Dei måtte ha ei god framsyning –vi måtte lage den. Målet vårt er å stimulere den kunstnarlege kapasiteten ved teatret og jobbe for å betre infrastrukturen, ikkje å produsere framsyningar. Men det var ingen veg utanom.

Då vi spurde kva tankar teatersjefen hadde om materialval, spurde ho kva vi hadde

tatt med. Vi sa at vi helst ville arbeide med deira materiale. Men no var spørsmålet kva vi hadde med. Vi foreslo Finn Iunker sin tekst *Play Alter Native*, ein lettfatteleg og realiserbar tekst om ei konflikt mellom to land. Den vart godtatt. På neste møte ville ho vite om vi hadde andre forslag. Eg prøvde å halde på Iunker, men måtte bli lenger ned i bunken.

Vi hadde med *Parlamentet* av Claus Beck-Nielsen, eit stykke som elles passar bra for Afghanistan. Det vart avgjort at det var dette vi skulle jobbe med før vi var ferdige med resymet. Vi sender ein e-post til *Das Beckwerk*, og får lov til å nytte materialet gratis på vilkår om at vi inviterer hit ein representant frå *Das Beckwerk*, Hr. Nielsen, til å vere på premieren. Ingen veg attende.

Planen var at ein av skodespelarane ved teatret skulle vere regissør. Eg skulle ha ein analyseperiode med vedkommande. Medan eg var i Noreg for å sette opp eit stykke der, skulle Petter Width Kristiansen og denne skodespelaren ha ansvar for første del av prøveperioden. Når eg kom attende skulle eg vere med å hjelpe stykket i land.

Første hindring – månen i Mekka kom



til syne litt før ein venta, og heile landet glei inn i ein tredagar lang matorgie for å feire at ramadan var slutt. Med dette rauk analyseperioden, og eg drog til Noreg.

### Prøveperioden

Petter og regissøren kjem i gong. Etter nokre dagar får hovudrolleinnnehavaren tilbod om arbeid for fjernsynet. Han takkar nødvendigvis ja – då løna på teatret er ca. 300 kroner pr. månad, og fjernsynet betalar meir. Neste hovudrolleinnnehavar arbeidar fast i administrasjonen på teatret, og stiller sjeldan til prøve. Til slutt vert løysinga at regissøren Masrood Noori sjølv må spele hovudrolla.

Ute er det 25 minusgrader. Eg er attende i Kabul. Planen om å komme attende og jobbe som produksjonsassistent verkar berre dum. Han som skulle vere regissør står på scena. Vi har òg ein ambisjon om å betre rutinane ved teatret og stimulere produksjonsapparatet si yteevne. So no er det berre å snøre sekken og spenne skia. Lokalet teatret disponerar er eit stort betongrom – utan oppvarming. Alle fryser og aldri byrjar vi i tide. Merkar at eg litt for ofte held moralpreiker om ansvar og disiplin. Alle er einigje, men likevel: tradisjonen for ikkje å dukke opp til prøver er godt innarbeidd. Motstanden ein møter i forsøka på å etablere rutinar og rapportering om fråver, tek

på kreftene. Parallellen mellom Arkitektens streben og vår er tydeleg og god å ty til når man skal instruere Arkitekten sin kamp.

Ein skjønar at det som ofte verkar som slurv og latskap av og til har gode forklaringsgrar, dei blir berre ikkje formidla eller kjem ikkje over språkbarrierane. Det er trafikken. Eit ritual i samband med eit komande giftermål. Ein onkel som kjem att frå *Al Hadji* – (reise til Mekka). Nokon er i eit ærend i ministeriet. Men like ofte er det nok var-

---

## Barna skal bere inn *The Flag of The New.* Einaste problemet er at eit kvitt flagg er flagget til Taliban

---

men frå *bukarien* (dieselovnen) som utsetter prøvestart.

Det bør nemnast at teatret stort sett plar vere utan aktivitet om vinteren og det er vel planen om gjestespel i Iran som i det heile gjer det muleg å halde hjula i gong.

Planen er å ha ein premiere i Kabul i starten av februar for so å dra til Iran. Har ein avtale med Iran – har skodespelarane pass?

Er det nokon som jobbar med visumsøknader? Kor stor kan dekken vere? Kva med transport? Spørsmåla er like mange som problema og bortforklaringane. Teatret har ikkje eigen økonomi. Ein må sende ei liste over det ein treng til ministeriet, som so handlar inn. Denne gongen skal vi vere tidleg ute. Systemet skal bli testa. I november lagde Petter og Einar Bjarkø klar lista som teknisk sjef fekk ansvar for. I midten av januar oppdagar vi at den enno ligg i haugen på pulten hans. Den vert sendt. Vi ventar på svar. Nokre dagar får vi melding om at pengane kjem i morgon, andre dagar at det ikkje kjem pengar. Møta på sjefens kontor er slitsame for alle. Vi lagar berre problem. Det humpar og går og tida nærmar seg avreisa til Iran. Representanten frå *Das Beckwerk*, Hr. Nielsen, er hissig på e-posten: Korleis er det? Kan eg komme, og kva tid? Eg har kjøpt billett!

Vi skal ha ein gjennomgong, men vi er ikkje på langt nær i mål. Scenografien er laga på nullbudsjett, likeeins kostymer og rekvisittar. Vi har ikkje lys, og knapt nok diesel til å drive generatoren. Vi har ei visning for teatersjefen. Ho kjem, ho ser og takkar skodespelarane for innsatsen. Mellom dei er det god stemning og dei er tydeleg stolte av resultatet. Neste dag møter vi ei taus forsamling, rundt bukarien, i det iskalde rommet som tener som skodespelarlosje.

Hr. Nielsen med det hvite demokratiflagget på ein av vandingane sine i Kabul.



Sjefen har stansa produksjonen. Skodespelarane er sinte og resignerte på same tid: Vi har jobba hardt gjennom heile vinteren og so går det som alltid – er ord som kjem ut av dei oppgitte kroppane.

Vi er utslitne. Sjefen kjem og stadfester ryktet. Stykket er ikkje afghansk nok. Ho seier vi er komne til Afghanistan for å lage våre eigne ting og få noko fint på CV-en. Etter ein oppkava time nektar ho for å ha stansa produksjonen, ho meiner berre at det er ting vi må korrigere. Vi manglar happy ending og rekvisittane er for dumme og dei snakkar for dårleg. Ok, vi skal forandre på det.

Iran er... umogleg.

### Manøveren

Heime igjen er vi alle heilt knust og utmatta av alle uventa hendingar og vendingar. Kva var det som skjedde? Har ho rett eller er det noko anna som ligg bak? Er vi her berre for å få noko fint på CV-en? Køyrer vi vårt eige løp?

Vi tek eit val. Slik kan vi ikkje jobbe, det går for fort. Skal vi oppnå det vi ønskjer, må vi tenkje oss om. Slik det er no, er alle ville hestar på full fart mot stupet. Neste dag dreg vi til sjefen og seier diverre, dette klarer vi ikkje. Vi kjenner at det ikkje går so bra. Vi treng litt tid til å evaluere. Vi vil droppe Iran. Det går ikkje

likevel, so kvifor ha ein so hektisk prosess?

Vi tek ein timeout. Tre dagar. Vi evaluerer og planlegger. Kva er målet med opphaldet? Koker det vekk i kålen, eller er vi på god veg?

Kva må til for å få denne institusjonen opp og gå? Teatret ligg i dvale og ventar på ein ny vår i eit *gjenreist Kabul Nandari*. Det er lenge til. Vi legg ein strategi. Vi vil pusse opp det fattige prøvelokalet, lage ei brukbar scene og spele der. Vi har pengar igjen på budsjettet. Einar teiknar amfi, inndekking og lysrigg. Vi skal legge dette fram som eit forslag, og igjen prøve med ny frisk – og ny frist.

Dagen før timeouten er ferdig, ringjer sjefen. Ho har fått sparken, det skal komme ein ny sjef, og ho vil vi skal komme til teatret for ein avskilsseremoni. Ho vil vere ute av huset før den nye kjem. Ho er lei seg for at den siste tida har vore trøblete, rykta har surra ei stund om at denne dagen skulle komme, og ho har vore stressa. Alle er i sjokk. Mange gret, mange er glade. Dama var nok aldri ein stor administrator, men ho er eit fantastisk menneske. Og igjen er vi i limboland.

Det er berre å ringe til Hr. Nielsen og seie at han like godt kan vente med avreisa. Vi freistar å holde han varm og glad til vi kan gje eit sikkert svar.

### Den nye sjefen

Qader Faruq er ein stor fisk i afghansk teater. Han ser ut som ein Vito Corleone – berre høgare og, om mogleg, litt kulare. Han har humor og verkar klok og erfaren. Han har ei lang rekke teaterforestillinger og filmar bak seg både som dramatikar, skodespelar og regissør. Han var den siste teatersjefen på Kabul Nandari, før teatret vart bomba i 1992. Dessutan spelar han ei av dei større rollene i *Drageløperen*. Dette kan bli bra.

Dagen etter at han byrja som sjef, er det stor aktivitet på teatret. Skodespelarar som har slutta grunna konfliktar med den gamle sjefen, kjem no attende.

Dei skal vere med i produksjonen av *Aleksander den Store* i Afghanistan, eit stykke som Qader Faruq har skrivne sjølv, saman med generaldirektøren i kulturministeriet. Vi har ei vising av *Parlamentet* og er budd på kansellering, men det skal bli produsert ferdig, so fort som mogleg. Vi bør berre korrigere slutten. Det sluttar på vestleg vis i katastrofe, men her bør det i det minste vere eit håp. Vi lovar å lage håp dersom han kan skaffe oss femten barn. Det lovar han. Vi siktar på generalprøve (godkjenning) for kultur og informasjonsministeriet 28. februar, og kan endeleg gje grønt lys til Hr. Nielsen.

No viser det seg at alle som spelar i *Parlamentet* òg skal spele i *Aleksander den Store*.

Vi skal dele prøvetid. Samstundes planlegg dei som er med i *Parlamentet* å ta opp att den årlege produksjonen til kvinnedagen, som handlar om at kvinner som vert gifta inn i ein familie må respektere svigermora si. Etter ei kaotisk veke skjer Qader Faruq igjennom og ryddar planen for *Parlamentet*. *Aleksander den Store* vert utsett på ubestemt tid, og generalprøvedatoen vår nærmar seg.

Vi får grønt lys for å i setje i gong opprustingsplanane for lokalet og set inn eit nytt gir. Teknisk avdeling har so langt vore noko uverksam, og vi oppdagar fleire og fleire grunnar til dette. Dei har ikkje spikar, skreddaren har ikkje nål og tråd og den elektriske symaskina er oppbrent, likeeins strykejernet. For det allereie tungt belasta budsjettet vi har, vert spikar, nål og tråd, drill, kroker og boltar, teppe, blendingsgardiner og jern innkjøpt. Ein dyktig sveisar vert hyra, snikkaren snikrar og skreddaren syr. I det heile er det god stemming og høg aktivitet på teknisk avdeling.

#### Hr. Nielsen

Ei god veke før avtalt generalprøve kjem møter vi Hr. Nielsen på Kabul Flyplass. Han kjem glad imot oss i snøkaven med ein grå dress og eit flagrande slips. Allereie i bilen legg han fram historia til *Parlamentet*. Det vart framført første gongen på *Das Beckwerk Theater* i København i januar 2003. Medan dei spela framsyninga braut krigen ut i Irak og amerikanarane byrja offensiven for å innføre demokrati i verdas røverstatar. Hr. Nielsen, som spela arbeidarane i framsyninga iført ein grå dress og eit slips, drog frå teatret og ut i verda. Han byrja si lange ferd frå *Das Beckwerk* til Kongens Nytorv medan han bar på det kvite *Flag of The Democracy* (eit kvitt flagg med eit hol i). Derfrå heldt han fram med vandringa til Irak, der han tilførte software til amerikanarane sin hardwarebaserte demokratiseringsprosess. Etter ein delvis suksess der, gjorde han eit liknande forsøk i Statane. I 2006 hadde han komme attende til Midtausten og Iran for å – for ein gongs skuld – komme amerikanarane i forkjøpet med den demokratiske revolusjon.

No er turen komen til Afghanistan. I tillegg til å oververe alle generalprøvene her, har Nielsen heldt fram si vandring med det kvite demokratiflagget gjennom Kabuls gater. Flagget heiter no *Flag of the New*. Eigentleg ønskte Nielsen å avslutte den demokratiserande vandringa med å komme

attende til den fiksjonen han ein gang kom frå, nemleg *Parlamentet*. For å slutte sirkelen. Forslaget hans om å gjere entre med det kvite flagget saman med dei syngande barna i slutten av framsyninga fell diverre ikkje i god jord blant skodespelarane. Dei ser dette som eit teikn på at demokratiet berre kan bli innført ved hjelp av Vesten. – Noko som ikkje ville vere eit riktig signal å sende til publikum. Etter lange samtalar freister teatersjefen å inngå eit kompromiss om at barna skal bere inn *The Flag of The New*. Einaste problemet er at eit kvitt flagg er flagget til Taliban, og det kan óg verke rart at nokre barn kjem vandrane med eit Taliban-flagg midt i den lykkelige slutten.

Den høflege og kompromissinnstillede sjefen let diskusjonen ligge, og overlet avgjersla til generaldirektørens inspeksjon på generalprøva.

Scena byrjar å bli klar. Svart inndekking og sideben på plass. Teknisk sjef og arbeidarane heng under taket og monterer lysriggen. Skreddaren syr dei siste blendingsgardinene. Ein har kjensla av at *Parlamentet* reiser seg. Vi utsett generalprøva nokre dagar grunna lyset og ustøe barnestemmer. Skodespelarane ventar utolmodig på at teknikarane og barna vert klare.

#### Generalprøva

So kjem dagen, og vi har budd oss på det verste. Sist generaldirektøren var på generalprøve ville han forandre mange scener og kanskje demonstrere litt makt.

Framsyninga vår er unekteleg politisk, løynt under dei enkle bileta og den lette komikken. Korkje folket, leiarane eller utanlandske demokratipådrivarar kjem godt ut av det. Mange treffande bilete på situasjonen her. Berre barna vert tillagt eit nokolunde gangsyn.

Klokka nærmar seg 10.00, og alt er klart! Vi har knapt løfta ein finger! Skodespelarane er på plass i kostyma sine, ein scenearbeidar har laga system bak scena og har sjekka alt. Rekviritane ligg der dei skal. Barna er på plass og alt er klart, alt er klart, alt er klart! Berre generaldirektøren er for sein. Når han og sjefen omsider kjem, må vi vente på sjefen for Afghan film, ingeniør Latiff. Eit bord med te og søtsaker vert sett føre panelet. Ingeniør Latiff kjem og no er det berre å stole på at det held.

Óg det gjer det. Einaste skår i den gleda er ein høglytt telefonsamtale ingeniør Latiff har igjennom tredje og fjerde scene.

Teknikken funkar, sceneteknikarane manipulerer dei primitive trekka, generatoren er nokolunde stabil, og skodespelarane spelar bra. Og barna kjem inn som små heilage reformatorar og syng om sitt forpinte fedreland. Dette får alle til å legge ned våpna, barna hentar dei inn i sirkelen og alle syng saman *Hasta mine man*. Lyset blir dempa.

Til vår store og gledelege overrasking vert ikkje *Parlamentet* berre godkjent; sensorane uttalar til og med at, sjølv om dette er litt over streken politisk, so må landet no vere moge for dette. Dei lovar vidare at dei skal arbeide for at framsyninga vert oppført for parlamentsmedlemene, inne i parlamentsbygningen! Etter fine ord om innhald og form, kjem lønningar på sakslista. Ein seremoniell blanding av premiefest, kunstkritikk og fagforbundsmøte på same tid.

Det einaste som måtte bli endra var flagget til Hr. Nielsen. Dei forsto godt kva han meinte med at dette var eit demokratiflagg, men det måtte gjerast tydelegare. So no skal dei designe eit nytt flagg. I følgje generaldirektøren må det bli sydd eit nytt flagg utan hol, med påskrifta «Parlament betyr fred og samtale» i blå bokstavar.

*Parlamentet* handlar om ein blind idealist som går for fort fram og er for lite flink til å lytte på vegen mot målet som han har fått blindt definert. På vegen har vi tidt hamna i dei same fellene som arkitekten, det har vore godt å ha dette stykket å diskutere problem og misstydingar gjennom. For å forstå kvarandre og for å få rom til å le av problema våre.

Hr. Nielsen formulerer det treffande: Vi prøver å tilbakeføre modernitetens reglar i ein bokstaveleg tala post-moderne institusjon. Ein kan fort bli offer for mistydingar begge vegar. Vår historie og våre liv er so forskjellige.

Vi står like ved målet. Dei visjonære arkitektane og arbeidarane. Det har vore ein dynamisk prøveprosess, og ei modig satsing. Det var ikkje opplagt at ei framsyning som problematiserer korrupte beslutningsorgan og manglande evne til dialog og openheit i eit samfunn skulle bli godkjend på ei statleg scene her.

At stykket gjekk glatt igjennom det frykta sensororganet, kjennest som ein siger og eit håp for alle. Kanskje er det ting som er i ferd med å endrast. Gå sakte i bakkane. I morgon er det premiere.



BRAND. Foto: GisleBjørneby



IS. Foto: BoriTilo - Mátáyas Erdély

Festspillene i Bergen 21. mai - 4. juni

# Sceniske Impulser

## NYE PRODUKSJONER:

**L'AMOUR DE LOIN:** Kunstnerduoen Ingar Dragset og Michael Elmgreen har laget animasjonsfilm til opera. Produksjonen er et samarbeid mellom Den Nye Opera og Festspillene i Bergen. Innføringsforedrag med Dragset og Elmgreen 45 min før forestilling i Grieghallens foajé.

### GRIEGHALLEN

Ons 21. mai kl 19:45 og tors 22. mai kl 19:30  
Billetter 490/390/290 + avgift.

**BRAND:** Calixto Bieito regisserer Ibsens gjennombruddsdrama, med premiere under Festspillene. Sven Nordin spiller Brand og Maria Bonnevie står på en norsk scene for første gang, når hun spiller Agnes. Innføringsforedrag med Terje Holtet Larsen 45 min før forestilling i Restauranten.

### DEN NATIONALE SCENE

Tors 22. - man 26. mai kl 19  
Billetter 340/290 + avgift

### FÅ BILLETTER IGJEN

**AMBRA:** To av de mest banebrytende dansekompaniene i Norden, Bergens Carte Blanche og Iceland Dance Company, hyller hvalen i en danseforestilling av koreografen Ina Christel Johannessen.

### GRIEGHALLEN

Søn 1. og man 2. juni kl 19:30  
Billetter 370/320/220 + avgift

## TEATERGARASJEN:

**LOUDER:** En samproduksjon mellom Verdensteatret og Black Box Teater. «Louder står som ein ultimatt kunstnarisk samtidsrefleksjon, og ei reise i teater teknologi og kulturhistorie som røsker i verdensvevens nervesystem». (Morgenbladet)  
Tors 22. - søn 25. mai kl 20  
Billetter 240 + avgift

**SELSKAPET:** Jo Strømgren Kompani i en forestilling om et selskap av kaffedrikkere som møtes for sitt daglige rituale. Harmonien brytes av en grusom hendelse - oppdagelsen av en brukt tepose.

Ons 28. mai kl 20 og  
tors 29. mai kl 16 og 20.  
Billetter 240 + avgift

**IS:** «Bedre teater lages neppe i Europa i dag», skrev BT om teaterkompaniet Krétakör i fjor. Sorokins tekst «IS» er en brutal og antihumanistisk visjon av verden, og Krétakörs adaptasjon til scenen er en teateropplevelse som sitter i kroppen.

Man 2. og tirs 3. juni kl 19:30  
Billetter 240 + avgift

## ANDRE IMPULSER:

**LUNSI I LOGEN:** Møter mellom profilerte kunstkjennere og artister fra Festspillene 2008 til samtale over matpakken. Hør hvordan Calixto Bieito tenker når han skal skape en Brand av vår tid.  
Tors 22. mai - 3. juni kl 12  
Billetter 50 + avgift

**LITTERATUR I LOGEN:** Litterære opplevelser med nye nordiske poeter og etablerte forfattere som Kjartan Fløgstad og Beate Grimrud.  
Fre 23. - søn 25. mai, tirs 27. og ons 28. mai, fre 30. mai - søn 1. juni. Alle dager kl 14.  
Billetter 50 + avgift (inkl. kaffe/te og kaffemat)

**LATE NIGHT LOGEN:** Opplev festspillartister sent på kveld i en løsere setting. Kjetil Bjørnstad, Stian Carstensen, Frode Grytten, Bjarte Eike...  
Ons 21. - lør 24. mai og tors 29. - lør 31. mai  
Alle dager kl 22:30  
Billetter 220 + avgift.  
Studentpris 154 + avgift

**INFO OG BILLETTER:** fib.no  
billettsservice.no eller 815 33 133  
Festspillenes billettkontor  
i Grieghallen (55 21 61 50)

Nyhet! FESTSPILLKORTET 375 + avgift  
Kortet gir deg 30 prosent avslag på alle ordinære billetter over 100 kr

En uregelmessig perle i Le Mans:

# Théâtre du Radeau

AV FINN IUNKER

Théâtre du Radeau: RICERCAR Regi:  
François Tanguy. Med: Frode Bjørnstad,  
Laurence Chable, Fosco Corliano,  
Claudie Douet, Katia Grange, Jean  
Rochereau, Boris Sirdey. Le Mans,  
première 2. oktober 2007

## I

I oktober var det samtidsteaterfestival i Oslo, men også andre steder fantes både samtid og teater, for eksempel i Le Mans i Frankrike, der jeg var noen dager for å se den siste produksjonen til kompaniet Théâtre du Radeau. Det slo meg mens jeg var der at kompaniet neppe kunne ha funnet veien til noen samtidfestival på f.eks. Nationaltheatret, men mer interessant er det at det i dag virker nærmest utenkelig å finne Théâtre du Radeau på programmet til BIT Teatergarasjen i Bergen eller Black Box Teater i Oslo. Og hvorfor det? Théâtre du Radeau har kanskje falt ut av den aller maineste streamen i europeisk teater (ved ikke lenger å være like mye på moten som dette kompaniet en gang var), og det er synd at budsjettene til de programmerende teatrene er for små til å la publikum få oppleve denne typen teater, for Théâtre du Radeau leverer nemlig fint arbeid som man ellers ikke ser, substansrikt arbeid med fantastiske bilder som alltid lever og transformeres mens tekster av Kafka eller Dante eller Lukrets fremføres av damer i store, fargerike kjoler, av menn med grå hatter, av menn i kjoler, og selvsagt til musikk av de store komponister, Sibelius og Stravinskij, Beethoven og Liszt og Verdi.

Man kunne kanskje holde mot kompaniet og regissør François Tanguy at de synes å gape over for stort materiale – ikke bare Dante

og Villon side om side med Walser, Pirandello og Mandelstam, men også alle disse store komponistene, som til sammen gjør at man slynges fra ett univers til et annet, ustanselig –, og faktisk var dette et lite irritasjonsmoment forrige gang jeg så dem, men det er kanskje like riktig å si at dette materialet (disse forfatterne, disse komponistene), simpelthen er kompaniets tastatur, deres samtid: en tapt verden for mange, en levende verden for Théâtre du Radeau.

I deres siste forestilling, *Ricercar*, var det også interessant å høre tekster fremført på tre store språk – fransk, italiensk og tysk – kontrastert mot to små innhugg med norsk tale (en av skuespillerne i kompaniet er norsk). Apropos forbindelsen til Norge: Det finnes ingen frie kompanier her hjemme som lager lignende bilder og arbeider med samme type materiale som Théâtre du Radeau, men om man likevel skulle lete etter et forbindelsespunkt, måtte dette være Verdensteatret – og forbindelsen går kanskje gjennom begge disse kompanienes interesse for koblingen mellom musikk og billedkunst, selv om førstnevnte arbeider med mer klassisk teatral bilder, og selv om sistnevnte ikke vier det litterære like stor plass som tidligere.

## II

Første gang jeg så Radeau, var i 1992, da kompaniet gjestet Teatergarasjen i Bergen med en forestilling kalt *Chant du Bouc*. Jeg så dem en gang til på Teatergarasjen, i 1994, da de viste forestillingen *Choral*, men det er særlig *Chant du Bouc* som er blitt sittende i kroppen, som en av de fineste forestillingene jeg så i første halvdel av nittiårene. Men hva husker jeg av forestillingen? Så godt som

ingenting. Og for en som kommer til teatret fra litteraturen har dette alltid vært fordømt irriterende: at man ikke kan finne forestillingen i bokhyllen og slå opp de passasjene man den gang ble grepet av. Men jeg husker menn og kvinner som kom kravlende ut av luker i scenografien, mumlet frem noen tekster jeg senere fikk vite var skrevet av Hölderlin & Kafka & Co., før de samme kvinner og menn forsvant i andre luker – i et lys jeg husker som heller diffust. Det er det hele. Mer husker jeg ikke. Kanskje jeg også husker feil. Og blander med *Choral*. Som jeg for øvrig husker enda mindre fra, antagelig fordi jeg var skuffet over at denne forestillingen ikke var prikk lik *Chant du Bouc*, som jeg altså stadig liker, og som jeg altså ikke klarer å beskrive. Etter *Choral* så jeg ikke noe til dem før i Paris elleve år senere, på atelier-scenen til Odéon, i desember 2005, hvor de viste en forestilling kalt *Coda*.

Man merker seg forresten at disse tre titlene, *Chant du Bouc*, *Choral* og *Coda*, alle er hentet fra musikken (selv om den første snarere er en direkte referanse til gresk tragedie, som rent etymologisk forklares som en bukkesang), og slik er det også med årets forestilling, altså kalt *Ricercar*. Om jeg har forstått det riktig, betegner en *ricercar* en komposisjonsform som er beslektet med fugen, og som følger opp sin egen etymologi (italiensk, *ricercare*, å lete) ved å være utforskende og permuterende i forhold til et tema. Radeaus titler virker likevel å være bare vagt knyttet til forestillingenes uttrykk, og bør kanskje forstås mer assosiativt. I hvert fall var forestillingen *Coda* ikke noen egentlig *coda* og vel så mye en *ricercar* som forestillingen *Ricercar*. Men

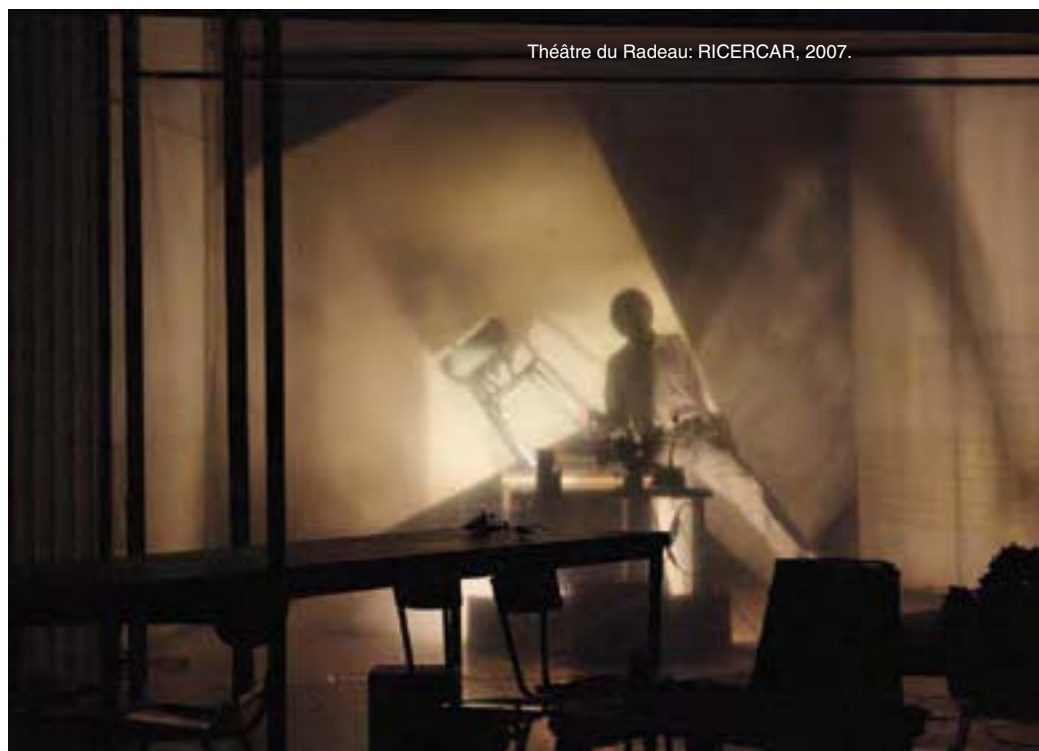
ordet peker også tilbake på barokken, der etymologien for en gangs skyld er til hjelp: det portugisiske ordet *barrocco* betegner visstnok en *uregelmessig perle* – og Radeaus forestillinger er nettopp uregelmessige i sine bilder og opptrinn; den som leter etter et fasthugget og systematisk univers har her kommet til feil klode. Både *Coda* og *Ricercar* fremstår også som «barokke» på den måten at mange av bildene er overdådige og overlesset, enkelte av tablåene groteske, skjønt også fantasirike, og hele tiden preget av sterke kontraster: I *Ricercar* fremføres eksempelvis noen vers fra fjerde sang av Dantes *Skjærsilden* av en mann i grå frakk og grå hatt – mens han delvis sloss, delvis danser med en annen mann i grå frakk og grå hatt, som på sin side svarer med et obskurt tekstfragment om et lodd som henger på en krok. Sistnevnte knapt hørbart. På norsk.

### III

Théâtre du Radeau har sitt eget hus i sentrum av Le Mans, kalt La Fonderie, et tidligere smelteverksted. La Fonderie har også en del gjesteleiligheter – og selvfølgelig en stor og flott scene. Som Radeau selv, paradoksalt nok, nesten aldri bruker. Forestillingene deres, i hvert fall de to siste, krever nemlig en scene med en større dybde enn den kubiske black box-en man normalt finner ved de programmerende teatrene. (For sammenligningens skyld: Scenen til Avant Garden i Trondheim er både smal og dyp, og her kunne man kanskje sett for seg en slags dukkehusversjon av *Ricercar* – eller man kunne tenkt seg Store scene på Black Box fordoblet, med den ene boksen plassert like bak den andre, altså et dypt og rektangulært scenerom.)

Jeg hadde troppet opp på La Fonderie, men satt snart i en bil på vei ut til et område utenfor Le Mans kalt Robin-des-Bois, der Radeau hadde satt opp sitt store teatertelt. Jeg hadde hørt om dette teltet tidligere og sett for meg et slags sirkustelt, men Radeaus telt minnet aller først om en hangar, i hvit, tykk plast – i størrelse omtrent 20 x 30 meter. Ved siden av teltet stod to containere som kompaniet hadde sin scenografi i, og mellom de to containerne var det bygget et tak og lagt på et gulv, slik at her fantes en slags teaterbar.

Den sceniske komposisjonen i *Ricercar* er vanskelig å beskrive ettersom den egentlig ikke bygger ut noen konvensjonell hand-



ling, men rent visuelt kan man tenke seg en dyptgående, rektangulær spilleflate som er delt opp – antydningvis, gjennom store plater som står skrått ut i rommet – i fire eller fem stasjoner for teatral aktivitet, den ene stasjonen liggende bak den andre. Helt forrest mot publikum ser man to langbord og noen stoler; helt bakerst kan man så vidt få øye på den hvite teltplasten og noe som kan minne om skuespillernes garderobe. Men de nevnte spillestasjonene får utover i forestillingen også en oppdeling gjennom fysiske hindre, ved at eksempelvis noen av scenografiplatene, de veggene man så langt har sett kun i fløyene, bæres inn mot midten og dermed gjør rommet mindre dypt – for en stund: når disse platene senere fjernes, kan rommet gjenvinne sin dybde, helt eller delvis. Slik skapes noe man kanskje kunne kalle en spatial puls, ved at scenerommet alltid er i forandring. Tablåene og de enkelte scenene fremstår som ganske abstrakte – et inntrykk som muligens også er en konsekvens av at jeg ikke forstår alt som sies: en av skuespillerne foredrar for eksempel en tekst av Dino Campana (som jeg ikke kjenner) på italiensk (som jeg ikke kan), men ikledd et stort løsskjegg og med en fin rose i hånden, mens to andre forsøker å flytte en liggende, hvitmalt ytterdør tvers gjennom ham.

### IV

Radeaus *Ricercar*, spilt i deres eget telt i Robin-des-Bois utenfor Le Mans, burde kanskje kalles en stedsspesifikk forestilling. Ikke i den forstand at forestillingen kommenterer eller diskuterer landskapet den har plassert seg i, men fordi det simpelthen ville blitt en helt annen forestilling hvis den hadde vært vist andre steder. Det fantes i hvert fall en slags merverdi i å se forestillingen nettopp i deres telt, der den var laget – et element som ofte går tapt når man ser kompanier på teaterfestivaler, nemlig følelsen av å se et kompani spille på hjemmebane. Ikke bare så jeg forestillingen på det stedet hvor den var blitt laget, spilt for Radeaus eget hjemmepublikum; her fantes også bilturen ut i skogen og besøket i den flotte, hjemmelagede baren eller teaterfoyeren – og ikke minst turen tilbake til Le Mans etter forestillingen, hvor publikum var invitert med til middag på La Fonderie: vi var kanskje hundre personer som satt ved tre langbord og spiste og drakk godt, til seks euro pro pers. Den ene kvelden jeg var der, fikk vi utover kvelden også besøk av kultursjefen i Le Mans, som riktignok hadde rot i egen kalender og som derfor ikke hadde fått sett forestillingen, men som likevel kom innom for en matbit og en prat med publikum og kompaniet.

*Le Mans/Paris, 8.10.2007*

Jan Sælid, Marte Engebrigt-  
sen, Gard Eidsvold, Kim Sø-  
rensen og Finn Schau, i  
VERDILØSE MENN. Regi:  
Anders T. Andersen, Torsho-  
vteatret 2008. Foto: Kristine  
Jacobsen



# Gir menigheten det den vil ha

Her beherskes kunsten å få ting til å rusle sakte men sikkert til helvete, mens publikum hylér av latter.

AV BJARNE ROBBERSTAD

**VERDILØSE MENN** En musikal basert på Joachim Niensens tekst og musikk. Libretto: Christopher Nielsen. Regi: Anders T. Andersen. Scenografi: Christopher Nielsen. Musikere: Valentourettes. Torshovteatret, 13. mars

Det er vanskelig å fri seg fra tanken at det er noe jævlig fjernt med å flytte Jokke inn på teaterscenen. Ikke fordi tekstuniverset hans ikke har bellmanske tendenser som kan kle iscenesettelse. Ikke fordi Torshovteatret ikke tåler rock, rølp og faenskap. Og heller ikke fordi de som gjør det ikke kan fikse oppgaven. Men fordi Joachim Nielsen blir tatt vekk fra sitt rette element uten å kunne protestere. Fordi andre må kjiibe stemmen hans. Og fordi man får følelsen av det hele blir et slags gravøl, mer enn en selvstendig forestilling eller «musikal». Redningen ligger i at dette er ganske morsomme, upretensjose og usentimentale greier.

Tegneserieguru og filmskaper Christopher Nielsen, nå som librettist, har gitt *Verdiløse menn* undertittelen «en musikal bassert på Joachim Niensens tekst og musikk.» Som han selv har antydnet, peker forestillingen som musikal mer tilbake mot den gershwinske «urformen», der plottet ikke var så viktig, enn det vi forbinder med musikal i dag. *Verdiløse menn* er rimelig langt unna en typisk West End-musical med sin historie av nærmest episke dimensjoner, innhyllet i smektende orkestermusikk.

De verdiløse typene – Goggen, Kleggen, Knuger'n, Hr. Smith og Annie – er alle henta fra Jokketekstenes verden, igjen henta fra Oslos underverden av narkiser og outsiders. Tonen slås an i det Goggen kommer inn og blir sittende en stund i ensomhet og lete etter en sneipfri øl, før han med ett bryter ut i låta *Selskapsjuk* og bandet Valentourettes – Petter Pogo, Kula og Petter Baarli – entrer scenen og spiller for full guffe. Goggen får snart selskap av Kleggen, som påstår at han har blitt far, og Knuger'n som er på vei til å bikke over i sin farligste fase av paranoia. Første del av stykket fortsetter i en komisk, narveraktig dialog med en følelse av kollektiv flukt. Naboen Hr. Smith introduseres med en låt som publikum kan på rams, hvorpå han vinner hjertene våre ved å prøve å tenne en sigg med Knuger'ns gønner.

Når Goggen, Kleggen og Hr. Smith stikker for å skaffe mer pils og dop, tar noiaen tak i Knuger'n for alvor. Men i det sangen *Paranoid* tar oss inn i Knuger'ns hode, for-

svinner Goggen som et slags holdepunkt. Den underliggende forventningen om en slags personlig story, fyker ut av vinduet. Man innser at forestillingen er en kryssning av christopherniensk stemningsrapport og joachimniensk musikk. Her beherskes kunsten å få ting til å rusle sakte men sikkert til helvete, mens publikum hyler av latter. Samtidig melder det seg et savn etter å få vite mer om disse folka. Goggen kommer opp med en underholdende anekdote fra sin ungdomstid i speideren, og trigger nysgjerrigheten etter å få vite mer. Før han nesten ender opp død etter en overdose, vurderer han å streite seg opp. Når han avfeier tanken i neste sekund, holder stykket seg på trygg, usentimental grunn, men mister litt av ærligheten som er så tiltalende med Jokkelåtene. Man vil gjerne bli streitere om man er ustreit, akkurat som man drømmer om å frike ut mer om man er streit. Stykket hadde ikke blitt mindre troverdig om vi fikk litt dypere innblikk i de personlige kvalene til for eksempel Goggen. Snarere tvært om.

#### Best i kor

Forestillingen er trofast mot Joachim Nielsen. Låtene er i sentrum, og alt spinner rundt karakterene fra sangene. Nostalgifella er truende nær. Kanskje burde man vært litt mer utro, for å nærme seg noen av følelsene i sangene og ikke bare stappe dem ned i sin rette setting.

En ting er at Jokke er blant dem som ruver i norsk rockehistorie og har en særstilling som en av dem som fikk rock til å bli kult på norsk. Men hvorfor er det ikke bare kleint å høre på platene hans ti-tju år etter? Øl og spenn er selvsagt nokså uuttømmelige temaer. Men den nådeløse selvransakelsen er tidløs. Hvem beskriver lykkesbedre? Eller følelsen av å mislykkes fullstendig? Vi har alle oppturer og nedturer, selv om vi ikke går på makka, syre eller H. At doptilværelsen gjenspeiler vårt eget liv, med sitt patetiske og streberske innhold, kommer i stykket best frem i tigger scenen mot slutten. Det oppstår en liten politisk debatt når Knuger'n kjaser i vei med sitt markedsliberalistiske preik, selv om han sitter med tiggerkopp foran seg, og Goggen prøver å irettesette ham. Situasjonen der karakterene føler en felles avmektighet, tross sine personlige politiske teorier, er lett å kjenne seg igjen i.

Enkelte av låtene, som *Gutta*, *Driti deg*

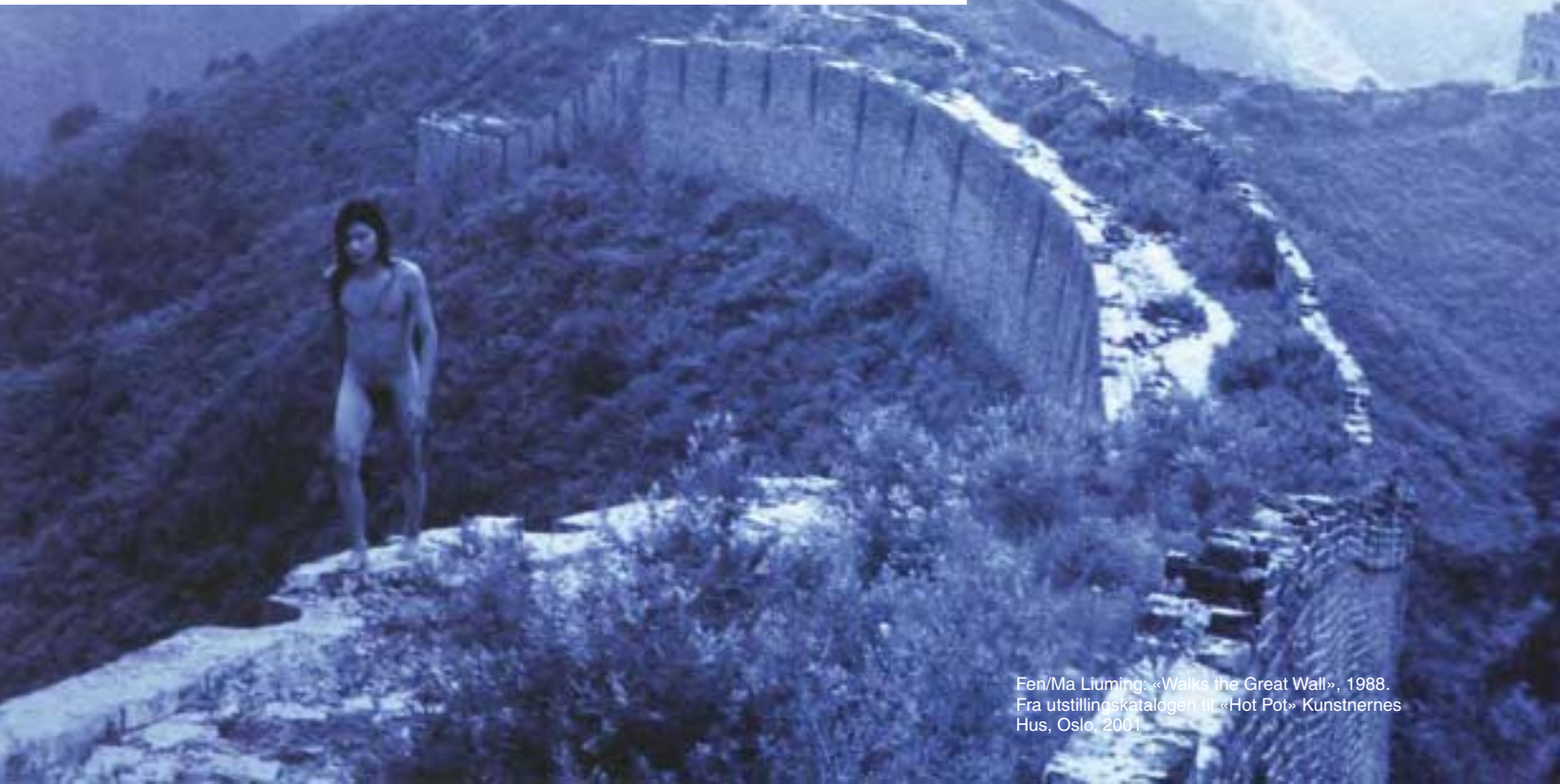
*ut igjen*, *Narkoman* og *Verdiløse menn* funker så bra at man skulle trodd de var skrevet for en musikal. Med god hjelp fra bandet gjør alle skuespillerne – Jan Sælid, Gard B. Eidsvold, Kim Sørensen, Finn Schau og Marte Engebriksen – en fet jobb som syngende junkier. Men best funker det på scenen når hele ensemblet spytter i som et skikkelig kor. Da glemmer man å sammenligne vokalen med Jokke, og publikum klarer ikke å motstå fristelsen til å stemme i. Teatersettingen truer selvsagt igjen med å dra det ned fra rockefølelsen til å bli et

## Christopher Nielsen har en dialog som burde få enhver forfatter til å bli grønn av misunnelse

slags *Da capo*-show for tretti- og førtiåringer, men så er det jo tross alt musikken som drar oss publikum til Torshov som fluer til dritt.

Christopher Nielsen har en dialog som får, eller i hvert fall burde få, enhver forfatter til å bli grønn av misunnelse. Kombinert med brorens knyttnevelyrikk inneholder denne forestillingen flere oneliner'e enn et gjennomsnittelig norsk teaterår. Med brødrene Nielsen i ryggen drasser Anders T. Andersen inn teater så teksttungt som O'Neill eller Norén og får det vel så underholdende, noe som er verdt å merke seg i teaterglassbollediskursen, der teater teksten stadig dødsdømmes. *Verdiløse menn* har omtrent solgt seg selv. Flertallet av publikum stammer nok verken fra de som tar helgeturer til London for å se *Les Mis*, eller fra teaternerdenes, de ivrige leserne av Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift og de som alltid lytter til Scenerom, sine rekker. Det er heller en salig miks av de som er innvidde i Jokkes univers og stadig nye, yngre og nyfrelste fans. Tross alle innvendinger; dette er en forestilling som gir menigheten det den vil ha.

# teori



Fen/Ma Liuming: «Walks the Great Wall», 1988.  
Fra utstillingskatalogen til «Hot Pot» Kunsternes  
Hus, Oslo, 2001



Zhu Fadong: THIS PERSON IS  
FOR SALE. Beijing 1997. Fra ut-  
stillingskatalogen til "Hot Pot",  
Kunsternes hus, Oslo 2001,

# Performance, et begrep i bevegelse

Innlegg om performancebegrepets plass innenfor billedkunst og scenekunst.

AV CAMILLA EEG-TVERBAKK

Performance er blitt et populært begrep i våre dager. Som John McKenzie sier: *Perform or else!* er blitt et krav i en kapitalistisk og globalisert virkelighet. I scenekunsten er begrepet selvfølgelig sentralt da det å «perform», utøve eller opptre på norsk, er en forutsetning for scenekunsten. I billedkunsten derimot er ideen om performance, eller det å utøve/opptre, ikke like selvfølgelig da «bildet» tradisjonelt har vært forstått som et statisk og permanent objekt som ikke utøver noe, men bærer i seg en immanent mening.

I løpet av noen få travle høstuker i fjor, da Oslopublikummet holdt på å drukne i kulturelle tilbud fra fem festivaler – samtidig – ble det også avholdt et seminar om performance i regi av Black Box Teater og UKS (Unge Kunstneres Samfunn). Målsettingen var å diskutere fenomenet «performance» fra ulike synsvinkler og forståelsesrammer.

Undertegnede fikk i oppgave å si noe om hvordan begrepet performance oppfattes i henholdsvis en scene- og billedkunstkontekst. Det interessante ved en slik oppgave, er å merke seg hvordan performance innenfor kunsten er et begrep som er vanskelig å gripe og som stadig er i bevegelse. En annen interessant observasjon, sett fra ståstedet til en performanceteoretiker, er at performance som kunstsjanger har fått økt aktualitet og interesse både fra kunstnere og publikum de senere år. Oppgaven peker også mot at performance kanskje ikke er fullt så tverrfaglig som den ofte påberoper seg å være.

## Bildets oppløsning

Det kan være frustrerende, når man først begynner å studere performance og performativitet som begrep, at alt i grunnen kan forstås som performance. Min erfaring er at performance som kunstform oppfattes på

ulike måter i henholdsvis scenekunst- og billedkunstkonteksten, spesielt i Norge. I billedkunstfeltet har «bildet» gått i oppløsning. Kunstformen rommer i dag et svært bredt spekter av uttrykksformer, og alt fra maleri til foto, installasjoner osv. kan forstås innenfor performancebegrepet. Riktignok er utgangspunktet her performativitet fremfor performance som kunstnerisk genre. Når performativitet som språkfilosofisk fenomen er blitt så sentralt i kunstteorien, har det også skapt en utvanning av forståelsen av hva performance er og kan være. Dette kan virke både positivt og negativt for kunsten som fokuserer på tilstedværelse og handling av mennesker i interaksjon. Spesielt innenfor dans og billedkunst har det skjedd en radikal åpning/endring eller oppløsning av hva kunstbegrepet innen de respektive genre kan bety. Dansere danser ikke lenger på scenen, og billedkunstnere

spiser middag i gallerirommet i stedet for å lage bilder. Teatret på sin side har en tyngre institusjonell historie å bære på, i tillegg til at det i Vesten er sterkt knyttet opp til en litterær tradisjon. Det er selvsagt en sterkt utviklet tradisjon i teatret som har eksperimentert med såkalte postdramatiske og ikke-linjære strukturer hvor nettopp performance har vært en sterk og viktig påvirkning. Her menes performance i sin opprinnelige tverrfaglige form slik den utviklet seg fra 1950-tallet til 1970-tallet. Likevel snakkes og skrives det i dag om performance på ulike måter blant scenekunstnere og billedkunstnere, og kunnskapen om hva som skjer i det «andre» kunstfeltet er mer eller mindre fraværende. Da blir spørsmålet: Er performance så tverrfaglig i sin faktiske gjennomføring, eller er den bare delvis tverrfaglig i betydningen av at kunstnere lar seg inspirere av andre kunstfelt, men likevel er opptatt av å tilhøre respektive leire?

Performance som kunstform har historisk sterkeste fester innenfor billedkunsten. Dette kan ha å gjøre med flere faktorer: at

at fordi billedkunsten har utviklet et større teoretisk fokus enn scenekunsten, i den tiden performance har utviklet seg som egen sjanger, er det også innenfor billedkunsten den i størst grad har blitt skrevet om og diskutert. Innenfor scenekunstkonteksten sliter man fortsatt med at tekstproduksjon omkring teater knytter seg til historisk materiale og dramatik. Innenfor dansen har det stort sett ikke vært skrevet noe i det hele tatt – noe som også gir dansen en fordel og et frirom.

Altså, historisk sett har billedkunstfeltet et mer bevisst forhold til performance som kunstsjanger, og har dermed sterkt påvirket vår lesning og forståelse av hva performance er. Samtidig bør det påpekes at fordi scenekunsten allerede i så sterk grad består av et *live* uttrykk, har ikke performance representert et like radikalt og dermed interessant brudd med en bestående tradisjon.

#### **Kunsten som blør ut i verden**

Den kjente kunsthistorikeren RoseLee Goldberg er svært opptatt av å innskrive

den etter hvert passive resepsjon innenfor et borgerlig teater.

Det interaktive eller deltagende aspekt blir et møtepunkt for billedkunsten og scenekunsten innenfor rammen av performance. Her mener jeg et publikum som har større mulighet for å påvirke kunstverket enn det vi ellers ser ved scenekunstens institusjoner. Således fungerer performance som sjanger både innenfor scene- og billedkunsten som en provokatør i forhold til de institusjonelle rammene, eller i beste fall som en utfordring fordi den ikke følger konvensjonene til oppføring av verken dans og teater på en scene, eller bilde og objekt i et gallerirom. Performance søker å bryte ned, eller bygge ned, hierarkier – både i forholdet mellom kunsten selv og kunstinstitusjonen, men også i forholdet mellom verk og publikum. Performancekunsten vil også stille spørsmålstegn til forholdet mellom kunstinstitusjonens autonomi og det sosiale, kollektive rom. Den er dermed overskridende og kan fungere som et slags frirom for å eksperimentere med konvensjoner. I så måte søker performance gjerne ut av institusjonen i større eller mindre grad.

I tillegg må det nevnes at performancekunsten kjennetegnes av «kropp», det vil si at tilstedeværelse er en forutsetning. Såkalt «body art» er jo også en viktig del av performancehistorien. Kroppen har i stor grad vært problematisert som materiale og som meningsbærende i seg selv. Det har blitt pekt på at performance utgjorde en mulighet for kvinnelige kunstnere til å definere et eget uttrykk uten å måtte stå i forhold til en sterkt mannsdominert kunsthistorie. På 1960- og 70-tallet var den feministiske bevegelsen bl.a. opptatt av å eksponere (kvinne) kroppen, og dermed ble kroppens politiske betydning anskueliggjort innenfor performance. Dermed har performance også vært en del av den postmodernistiske utviklingen i kunsten og fremveksten av den reflek-sive modernitet, hvor en helhetlig narrativ struktur har måttet vike for mer fragmenterte modeller hvor mening forsøksvis leses ut fra det som presenteres fremfor det som re-presenteres. Dette har også i stor grad vært prosjektet både innen billedkunstens og scenekunstens performance; å forsøke å komme forbi representasjonen i kunsten. Dette må ses i sammenheng med en tiltagende autenticitetsslengsel i en i økende grad iscenesatt sosial og politisk virkelighet.

## **I billedkunsten er det symbolhandlingen og distribusjonen av dokumentasjonen som har politisk kraft**

performance tradisjonelt har vært en kunstform som har oppstått som en motkraft til institusjonen og således opptrådt utenfor institusjonelle rammer, som tilfeldige og mer eller mindre planlagte stunts. Dette har ført til at den først ble fanget opp av billedkunstnere som ofte jobber solo i motsetning til scenekunstnere som stort sett har jobbet i grupper og vært mer bundet til et rom hvor lys, lyd og andre teatrale effekter kunne tas i bruk. I tillegg er billedkunstens institusjoner mer fleksible fordi de ikke forholder seg til så mange ledd i den kunstneriske produksjonsprosessen (én kunstner, i stedet for et kobbelt bestående av regissør, forfatter, skuespillere, scenograf, dramaturg, lysdesigner osv.). Dette har gjort at performancekunsten fortære har blitt institusjonalisert innenfor billedkunstkonteksten – på godt og vondt. Og det er også derfor størsteparten av det historiske materialet er blitt samlet inn nettopp her. I tillegg tror jeg

performance i kunsthistorien som en sentral faktor og pådriver i billedkunstens utvikling gjennom det 20. og 21. århundre. Hun mener at den interdisiplinære aktivitet som alltid har preget performance, fra Dada via Futuristene og Bauhaus til Allan Kaprow, Judson Church og John Cage, har ført til den oppløsning av kunstbegrepet som vi har sett utfolde seg de siste tyve årene, med steds spesifikk kunst og sosiale prosjekter – den såkalte *relasjonelle estetikk*. I forhold til scenekunsten, vil jeg igjen peke på at dette i utgangspunktet ikke har vært like interessant å trekke frem, fordi scenekunsten i utgangspunktet er et sosialt prosjekt som kan sies å være fundert nettopp i det relasjonelle. Kunstnere som arbeider sammen i en relasjonell gruppedynamikk og som møter publikum på gata, i en gymsal, et samfunnshus eller et nasjonalteater. Likevel kan en si at performance med ståsted i scenekunsten har brutt med

Baktruppen: FUNNYSORRYJESUS,  
Kunstbanken Hamar, 2006. Foto:



### Teatralitet/resepsjon

I billedkunsten har performance de siste tyve årene primært vært forstått i forhold til konseptualismen. Dette henger også sammen med hvordan performance leses først og fremst som en billedlig handling i billedkunstkonteksten. Innenfor scenekunsten har fokuset i samme periode dreid seg om å problematisere forholdet mellom fiksjon og virkelighet. Noe som selvfølgelig henger sammen med autentisitetsslengselen og et oppgjør med den rådende aristoteliske dramaturgiske modellen innenfor teateret. For meg som i mitt virke har beveget meg fra scenekunsten til billedkunsten og tilbake til scenekunsten, har det vært interessant å observere de ulike måtene å forstå og lese performance. Som nevnt representerer ikke performance innenfor scenekunsten et like radikalt brudd som det har gjort innenfor billedkunsten. Likevel er performance

---

## Fordi scenekunsten består av et 'live' uttrykk, har ikke performance representert et like radikalt brudd

---

innen alle kunstformer det sted som bryter med konvensjoner, overskrider institusjonelle rammer og tradisjonelle lesningsmodeller. Publikum blir dermed også ofte rykket ut av sin vante posisjon.

Den mest markante forskjellen for ti år siden var billedkunstens frykt for det emosjonelle, eller patos (altså teatraliteten), og scenekunstens frykt for det teoretiske (altså konseptualismen). I dag har disse fobiene blitt svakere. Vi ser en økt grad av teatralitet i alle former for billedkunst og en sterkt økende grad av konseptualisering i scenekunsten (spesielt innenfor dans som er mer fristilt i forhold til dramatikk og tekst enn teatret har vært). I så måte tror jeg at vi i dag er vitne til en økende grad, ikke bare av interdisiplinærhet, men også transdisiplinærhet; når frykten for det fremmede avtar, når billedkunsten blir mer teatral og scenekunsten mer konseptuell (en balanse

mellom hode og hjerte så og si), blir performance virkelig et sted i mellomrommet hvor vi ikke skiller mellom performance fra et billedkunstperspektiv og et scenekunstperspektiv. Vi er på vei, men er ikke helt der ennå.

Fordi performance som fødes ut av scenekunsten må forholde seg til fiksjon og teatrets narrative strukturer, er det først og fremst disse som problematiseres. Det betyr at det her ofte finnes en større bevissthet omkring dramaturgi, og ikke minst spill og kunsten å opptre foran et publikum, om det så er ikke-lineære strukturer eller dokumentarisk materiale. En billedkunstner vil alltid forsøke å unngå enhver form for spill og har generelt sett ingen interesse for scenisk

---

## Prosjektet har begge steder vært å forsøke å komme forbi representasjonen i kunsten

---

tilstedeværelse. Her er det ideen, konseptet, eller «bildet» som skal kommunisere med publikum. Ikke kvaliteten i selve utførelsen. Hvis jeg skal generalisere så vil performance forstått fra en billedkunstkontekst ikke forholde seg til en dramaturgisk utvikling, dvs. at man fortsatt tenker bilde eller handling som noe statisk, eller noe som går i loop (jf. videokunst). Det er mindre viktig om publikum faktisk har sett handlingen utført i *realtime* (selv om det er ønskelig); det viktigste er symbolhandlingen, konseptet og ideen med handlingen – altså den politiske handlingen. Derfor har selvfølgelig også dokumentasjon spilt en helt sentral rolle i performancekunsten – beviset på det som har skjedd. Fokuset i lesningen av et performanceverk i billedkunstkonteksten er at noe faktisk har blitt gjort. Derfor er performance også en så viktig uttrykksform innenfor totalitære regimer, slik vi ser at den blomstrer i f.eks. Kina for tiden. Det er symbolhandlingene og distribusjonen av dokumentasjonen som har politisk kraft. Det ville ikke være det samme om handlingen var iscenesatt for kamera (det ville blitt teater), men kraften i at en tilsynelatende

utenkelig handling faktisk er blitt utført er viktig selv om ingen andre enn fotografen var tilstede. Dette satt i sammenheng med performancetradisjonens fokus på kropp, har utviklet en egen sjanger av videokunst og fotokunst som baserer seg på performance. Om dette er performance, er en åpen diskusjon.

Innenfor scenekunstens performance er tilstedeværelsen av publikum viktigere, her er det mer fokus på interaksjon og performance som fortelling. Selv om det som oftest ikke dreier seg om en helhetlig, naturalistisk eller aristotelisk fortelling, men snarere en fragmentert fortellerstruktur eller en fortelling som unngår en helhetlig fiksjonsramme. Scenekunstkontekstens performance har i større grad en dramaturgisk fremdrift. Et scenekunstopublikum vil lese en performance i mindre grad som bilde og i større grad som fortelling.

### Performancebegrepets aktualitet

Det ser ut til at performance som kunstuttrykk er høyaktuelt. Beviset på det må jo være alle de kunstnerne som jobber med denne formen. Økt aktualitet for tiden, henger nok også sammen med at performativitetperspektivet griper om seg innenfor kunstteorien generelt. Men er det hensiktsmessig å fortsette å bruke performance som begrep på den kunstneriske aktiviteten som foregår? Det som taler mot er den utvanningen vi ser av begrepet – som sagt, så kan så å si alt kalles performance. I en kunstkontekst brukes begrepet også på en måte som gjør *live*-kunsten mer utsatt for å bli oversett og miste noe av den kraften som ligger i det «levende» møtet mellom kunstner og publikum. Det er mulig at *live*-kunst – eller *live-art*, som er blitt et paraplybegrep i Storbritannia – er mer hensiktsmessig. Det peker på kjernen i denne kunstformen, og samtidig er det åpent nok til at det kan innbefatte mye forskjellig.

I dag foregår det mye kunst som kjenetegnes av performancekunstens ikke-fiksjonelle tilstedeværelse («non-acting»), nedbygging av hierarkier, og søken etter å presentere virkeligheten gjennom å problematisere estetiske og formale konvensjoner innen de ulike kunstformene. Jeg mener at det egentlig er mindre viktig om disse verkene kalles dans, teater, musikk eller billedkunst. Det som betyr noe er om det kommuniserer noe av verdi for det sosiale rom, til et publikum.

Når dette er sagt, er det som taler for performancebegrepet at det viser til en historie, og en avangarde kunstforståelse som kan gi de ulike verk som ønsker denne definisjonen legitimitet. Begrepet har også kommet til å bety at det finnes et potensielt transdisiplinært rom mellom det performancerelaterte arbeidet som foregår i samtidsdans, samtidsteater, samtidskunst og samtidsmusikken forøvrig. Dette gir et nødvendig rom for kunstnere som ikke føler seg hjemme i en av de nevnte kunstformene. Dette henger bl.a. sammen med utdanning. Kanskje det er nødvendig å opprettholde dette mellomrommet for det økende antall kunstnere som har en mer mangfoldig utdanning? Kanskje kan dette

---

## Det er mulig at livekunst er et mer hensiktsmessig begrep

---

i fremtiden faktisk bli det transdisiplinære rommet som fortsetter å utfordre de bestående kunstformene og deres respektive institusjoner. Performance kan fungere som dialogaktør mellom dem, ikke minst i forhold til publikum. Forhåpentlig kan dette skje på performancekunstens egne premiser, og ikke kun som en del, eller en avart, av det eksisterende bilde-, scene- eller musikkfeltet. Hvis performancekunstnere klarer å opprettholde en lekende og hjemløs identitet, tror jeg at de kan fortsette å påvirke konvensjoner i dialektikken mellom å befinne seg på utsiden, og av og til også på innsiden av kunstinstitusjonen. Men det krever mot til å stå i det udefinerte og leve med usikkerheten.

# Skattkiste uten teoretisk bunn?

Noen spørsmål omkring Hans-Thies Lehmanns bok og begrep *Postdramatisches Theater*.

AV DRUDE VON DER FEHR

Verden er ikke helt den samme etter at Hans-Thies Lehmanns *Postdramatisches Theater* kom ut i tredje opplag i 2005. Da hev vi oss over den også på litteraturvitenskap i iveren etter å forstå hva som skjedde med samtidsdramatikken. Før Lehmanns bok hadde vi fint lite stoff om samtidsdramatikk å tilby våre studenter. Da vi først oppdaget boken også hos oss, slet vi riktignok hardt med vår dårlige tysk, og det var mer enn en masterstudent som begynte å ta sin tysk alvorlig og gjøre noe med det. Den tyske originalen var på over 500 sider, så det er klart at det var bare biter og stykker vi fikk med oss til å begynne med. Men så i 2006 kom heldigvis den engelske oversettelsen. Og glade var vi selv om det manglet nesten 300 sider med eksempelmateriale. Det var bare det at jo mer vi brukte denne boken, jo mindre klart ble det hva man egentlig kunne trekke ut av den. For det første er oversettelsen svært fragmentert, men det er den tyske originalen også, og til tider er den rett og slett bare en beskrivelse av et eksempelmateriale. Riktignok er eksempelmaterialet forsynt med en rekke begrep som er åpenbart nyttige i analysen av samtidsdramatikken. Det gjelder diskusjonen av paratakse, av simultanitet, av det seremonielle, av koret og av en rekke andre fenomen. Men for en som arbeider ut fra et litteraturvitenskapelig perspektiv på samtidsdramatikken, er det ikke enkelt å forholde seg til at boken virker som en haug dårlig redigerte forelesninger. En begrepsmessig og deskriptiv skattekiste, ja

– vel! Men hvor er de bærende problemstillingene og de teoretiske implikasjonene?

## Skiller det postdramatiske seg fra sine avantgardistiske forformer?

Er det postdramatiske drama bare et samlebegrep for alt eksperimentelt drama i det 20. og 21. århundre? Og er det egentlig noen prinsipiell forskjell mellom det Lehmann kaller forformer for det postdramatiske, som omfatter blant annet de historiske avantgardene, og den typen samtidsdramatikk som han i dag kaller postdramatisk? Lehmann tar på meget pedagogisk vis sitt utgangspunkt i Peter Szondis<sup>1</sup> forståelse av drama, en forståelse som har vært fullstendig dominerende for litteraturvitenskapelig dramaoppfatning, og gjør dette til et utgangspunkt for sitt begrep om det postdramatiske. Uten en slik pedagogisk konkretisering av begrepet postdramatisk, ville den eksperimentelle samtidsdramatikken rett og slett vært forstått som en fortsettelse av ulike eksperimentelle retninger i det 20. århundre. Samtidsdramatikken forhold til de historiske avantgardene er kjent stoff. Likevel har begrepet om det postdramatiske vist seg å være et funksjonelt begrep som har evnet å samle i seg mye ulikartet stoff, heri ligger antagelig forklaringen på begrepets suksess.

## En avgjørende forutsetning for det postdramatiske

Det er dessuten de historiske avantgardenes reteatralisering av teatret på begynnelsen av



Hans-Thies Lehmann, forfatter av boka *Postdramatisches Theater*

1900-tallet som ligger som en forutsetning bak Lehmanns bok. Påstanden er at med et nytt fokus på det spesifikke ved den teatral uttrykksformen endres teatrets forhold til den verbaltekstlige dramateksten seg merkbart. For det første endrer verbalteksten status i forhold til forestillingen. Verbalteksten er ikke lenger totalt erkjennelsesteoretisk bestemmende for det teatral uttrykket. Forestillingen blir ikke lenger sett på som en tolkning eller kopi av den skrevne originalen. Dette betyr en frigjøring og en oppgradering av andre teatral virkemidler enn språket. Dette er noe som primært angår teatret og oppsettingen av forestillingen. Men det betyr også at verbalteksten endrer seg. Vi finner en utvikling i retning av at verbaltekstene tilpasser seg teatrets multimediale uttrykksform.

Likevel kan denne utviklingstendensen bare fungere som rettledende. Det er nok av verbaltekster for teatret som fortsatt holder fast ved den erkjennelsesteoretiske dominansen. Som eksempel kan jeg nevne Jon Fosses siste tekst for teater, *Eg er vinden*. I det stykket har vi følgende forfatterkommentar: «*Eg er vinden* spiller seg ut i ein tenkt og så vidt illudert båt, og handlingane er også tenkte,

Fra Elfriede Jelineks **ULRIKE  
MARIA STUART**, regi: Melanie  
Mederlind. Foto: Gisle Bjørneby.



og skal ikkje utførast, men illuderast.»<sup>2</sup> Her gir forfatteren en direkte anvisning som har erkjennelsesteoretisk betydning. Illuderes forklares i Fremmedordboken med «gi skinn av virkelighet, gi inntrykk av at en virkelighet er den hvis rolle en spiller». Dette forstår jeg som et usagn om at forestillingen ikke skal være basert på en aristotelisk og mimetisk virkelighetsgjengivelse, men at virkeligheten skal bli til på scenen. Virkeligheten blir talt og den skjer der og da i talen. Dette sies i en forfatterkommentar. Det betyr at verbalteksten har en a priori erkjennelsesteoretisk funksjon. Den forteller på autoritativt vis at forestillingen ikke skal være erkjennelsesteoretisk av samme type som forfatterkommentaren i verbalteksten er. Stykket skal iscenesettes ut fra en virkelighetsoppfattelse som er performativ, snarere enn mimetisk. Eller med andre ord, virkelighet er noe som skjer der og da på scenen, snarere enn noe som gjentar eller imiterer noe annet. Selv om tekstens måte å uttrykke sitt forhold til virkeligheten har endret seg, og teksten har tatt inn over seg teatrets reteatralitet, har jo teksten i dette tilfellet fortsatt definisjonsmakten. Det er teksten som bestemmer hvordan forholdet til virkeligheten skal være i forestillingen. Dette gjør at vi må kunne si at for mange verbalteksters vedkommende er det fortsatt verbaltrykkingen som har den erkjennelsesteoretiske definisjonsmakten.

Og i dette tilfellet er det nokså ironisk at det er verbalteksten som ivrer for en radikal erkjennelsehandling som skal realiseres i forestillingen. Selv om vi kan innvende at Fosse ikke er en postdramatisk dramatiker (i hvert fall ikke i sine tidlige tekster), så kan vi si at han i sin verbale sidekommentarer er mer postdramatisk enn i hvert fall de norske oppsettingene av hans dramatikker har vært. Dessuten kan det vise seg at verbaltekstene bærer i seg et postdramatisk potensial som iscenesettelsene ikke har maktet å gripe fatt i. Vi kan altså stå overfor teatertekster som er mer postdramatiske enn iscenesettelsen av dem.

#### **Når det postdramatiske ved verbaltekstene ikke kommer til uttrykk**

I forbindelse med avlitterariseringen av teatret, kan man spørre seg om denne egentlig er reell, vel og merke hvis man forstår den erkjennelsesteoretisk. Eller er avlitterariseringen og reteatraliseringen bare slagord som teatret har brukt for å styrke sin selvfølelse? Hvis man ser på teatrets eget tekstgrunnlag (regimanus), så har dette antagelig fortsatt en sterk innflytelse på oppsettingen. Jeg fikk fra Nationaltheatret den teksten som Sebastian Hartmann og Hege Randi Tørresen hadde laget og brukt som grunnlag for forestillingen *Markens grøde*. Det er nærliggende å forestille seg at denne teksten overtok mye

---

### **Jeg våger å påstå at den meget feirede reteatraliseringen ikke nødvendigvis har ført med seg en erkjennelsesteoretisk revolusjon**

---

av den tradisjonelle verbaltekstens bestemmende funksjon i forhold til oppsettingen, uten at jeg kan si for sikkert hvordan teksten ble brukt på teatret. Skal man vurdere ut fra likheten mellom manus og oppsetting, er det fristende å si at forestillingen bar preg av å være en imitasjon av den teksten som regissøren og dramaturgen hadde skrevet. Da er det de som er forfattere av verbalteksten, og tekstens status og funksjon har ikke endret seg prinsipielt, selv om det er andre (og flere) forfattere enn Hamsun. Jeg våger altså å påstå at den meget feirede reteatraliseringen av teatret ikke nødvendigvis har ført med seg en erkjennelsesteoretisk revolusjon. Hvis man tar for seg en postdramatisk tekst, for eksempel en tekst av Elfriede Jelinek, så

vil teatret tvinges til å gjøre erkjennelsesteoretiske grep i sin bruk av virkemidler; men det er jo faktisk verbalteksten som har tvunget teatret til dette. Ønsket om en annen vekt på teatral virkemidler har kanskje først og fremst endret verbalteksten?

Mitt inntrykk er altså at det er verbalteksten som har endret sitt uttrykk, ut fra nye erkjennelsemessige posisjoner, og at teatret fortsatt i veldig stor grad imiterer verbalteksten. Jeg spør som en følge av dette om ikke dette gjelder i samme grad for postdramatisk drama som for mer tradisjonell dramatik? Tekstene har endret seg, men teatrets oppsettingspraksis er fortsatt basert på en mimetisk erkjennelsesteori? Gjelder dette også hvis man setter opp et postdramatisk stykke? Det at de teatral virkemidlene har endret seg betyr ikke nødvendigvis at de erkjennelsesteoretiske forholdene har endret seg. Eller er det bare noe med norsk praksis? Ser vi her i Norge rett og slett ikke postdramatisk drama satt opp slik det skal? I så tilfelle var nok Robert Wilsons oppsetning av *Peer Gynt* et unntak. Her kan man absolutt ikke snakke om et etterligningsforhold mellom oppsetning og verbaltekst. Det visuelle og bevegelsen spilte en like stor rolle i oppsetningen som det verbale. Wilson gikk i sin oppsetning ikke innom et regimanus som ble imitert i oppsetningen. Wilson arbeidet ut fra en visuell og bevegelsemessig oppfatning av det virkelige som er en forutsetning for det postdramatiske, men som ennå ikke har vært erkjennelsesteoretisk utforsket

Lehmann mener åpenbart at det postdramatiske teatret krever nettopp en så stor grad av frigjøring fra det verbale. Men dette argumentet blir borte i hans oppramsing av forfattere og forestillingspraksiser som er for ulike til å kunne bli plassert i samme analytiske kategori. Elfriede Jelineks teatertekster er noe helt annet enn en forestilling av Robert Wilson. Og et teoretisk grunnlag for påstandene om reteatralisering kan man bare bygge hvis man har den tverrfaglige kompetansen som skal til. Man må vite noe om det visuelle epistemologi og om hvordan man kan oppfatte bevegelsen erkjennelsesteoretisk. Den typen arbeid som dette krever, har ikke Lehmann utført, men det har heller ingen andre, meg bekjent, gjort.

#### Boken oppfordrer til forskning

Etter diverse gjennomlesninger av *Postdramatic Theatre* ble det tydeligere at det var to andre fenomen som også hadde en form for

grunnleggende status. Det ene var tegnet, og det andre var persepsjonen. Disse fenomenene er hos Lehmann knyttet sammen i en tegnteori som inkluderer persepsjonen: «Thus, meaning remains in principle postponed... the spectator of postdramatic theatre is not prompted to process the perceived instantaneously but to postpone the production of meaning (semiosis) and to store the sensory impressions with 'evenly hovering attention'» (2006: 87). Både meningen (tegnprosessen) og persepsjonen er i møte med den postdramatiske verbalteksten eller forestillingen *utsatt*. Det betyr at tilskueren eller leseren ikke umiddelbart vil forstå det vedkommende sitter overfor, og det sterke inntrykket det kunstneriske uttrykket gir vil kanskje heller ikke være noe man opplever umiddelbart, men kanskje først på etterhånd, i minnet. Ut fra denne sentrale påstanden vil jeg si at boken om det postdramatiske går i retning av en persepsjonsteori og at den pragmatiske tegnteorien (semiotikken) leder den dit.

Man kan se på boken som et utgangspunkt for forskning i dette feltet. Men en forestilling om utsatt mening, altså det at mening er noe som oppstår på etterskudd i tilskuerens bevissthet, krever både et persepsjonsteoretisk belegg og en erkjennelsesteoretisk diskusjon. Hva slags status har en mening (en betydning) som ikke ligger forut for forestillingen som noe a priori, eller som virkeliggjøres i nåtiden, men som kommer frem på etterskudd i hukommelsen? En diskusjon av denne påstanden hadde vært uhyre interessant, også fordi Lehmann i forbifarten viser til en filosof som Gilles Deleuze, men uten å gå dypere inn på hvordan han ville ha behandlet spørsmålet. Diskusjonen hadde lett kommet til å omfatte både Deleuzes filosofi og hans bruk av Nietzsche og Henri Bergson i samspill med pragmatisk filosofi, semiotikk og moderne persepsjonsteori. I det hele tatt tror jeg at mye av grunnlaget for de viktigste påstandene i boka er å finne her, i skjæringspunktet mellom Deleuze, pragmatisk tegnteori og moderne persepsjonsteori, men at feltet bare ligger i boka nedfelt som en rekke påstander basert på praksis.

Egentlig er det da bare å brette opp ermene og sette i gang med en forskning som kan lage en bunn i skattekisten.

#### NOTER

- 1 Peter Szondi *Det moderne dramaets teori 1880 – 1950*. Boken er en gjenlesning av Ibsen og Strindberg og frem til Eugene O'Neill og Arthur Miller ut ifra en tese om dramaets krise. Krisen består i et økende misforhold mellom de krav som det aristoteliske dramaet stiller og de krav, som følger det moderne, episke dramaet som behandler sosiale tema, som den aristoteliske formen ikke kunne inneholde. I motsetning til den aristoteliske (mytiske) tidløsheten artikulerer Szondi i sin teori en hegeliansk dialektikk mellom innhold og form. Han historiserte dramaet. Drama for ham er en historisk litterær form som ble skapt i det elisabethanske England, i Frankrike på 1700-tallet og tysk klassisisme. I dette dramaet finner vi en sentral, selvbevissthet bevissthet som forsøker å speile seg selv kunstnerisk på bakgrunn av relasjoner til andre. Szondi kaller dette det absolutte drama.
- 2 I det manuset som Nasjonalteatret brukte står dette på side 2.

#### Seminar og forelesning med Hans-Thies Lehmann:

##### Lørdag 3. mai, Oslo

Lille Scene, Black Box Theatre  
*Post-Drama, Performativity and Beyond*  
10:00 Opening words by Siren Leirvåg  
(University of Oslo)

10.05 Hans-Thies Lehmann (Johann Wolfgang Goethe Universität, Frankfurt am Main): *Beyond the Post-Dramatic*

Discussion

12:00 Lunch -13:30

Panel: Knut Ove Arntzen (University of Bergen): *The Beyond*

Marius von der Fehr (KHIO):

*Situationalistic Theatre and Art*

Elin Høyland (Ph.D, University of Oslo):  
Discussion

16:00 – 17:00 The Practice of the  
*Beyond: A performance by Podium*.  
Discussion and comments

##### Søndag 4. mai

Litteraturhuset, Wergelandsvn 29, Oslo

Lecture by Hans-Thies Lehmann:

*Postdramatic Theatre*

Panel: Tore Vagn Lid, Therese

Bjørneboe, Siren Leirvåg

Sted: Amalie Skram

Etter kl. 18.00. Åpent arrangement

Arrangeres i samarbeid mellom

Universitetet i Oslo, Podium og

Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift

Henvendelser rettes til:

d.v.d.fehr@ilos.uio.no

## – Ensemble- tanken er død

(Tromsø): - Målsettingen har hele tiden vært at vi skal bli best i landet på å realisere kunstneriske ideer, sier snart avtroppende teatersjef på Hålogaland Teater, Nils Johnson.



AV RUBEN MOI OG OLA RØE (FOTO)

På syv år har Nils Johnson tatt en stab på 32 fra kjellerrommene i Kulturhuset til en storbedrift med 65 ansatte i Norges mest moderne teaterbygg. Johnsons ledertid har sammenfalt med Herman Kristoffersens ordførerverv i byen, og i hele perioden har de faste styremedlemmene, med Tor Læg Reid som formann, stort sett vært de samme. Internt på HT har det også vært flere tette bånd. Guri Johnson, søstera, har hele tiden vært en av de få fast ansatte skuespillerne i ensemblet, og Tyra Tønnesen, kona, har vært ansvarlig for regien i flere hovedsatsninger. At kunstnerisk råd oppløste seg selv i en periode, tyder på interne uenigheter.

Johnson tiltrådte med en programerklæring om nytt teaterhus, samarbeid med andre grupper, styrket nordnorsk profil og åpne forhold til publikum i hjembyen. Huset er på plass og publikumssuksessene har vært mange, men den nordnorske profilen har langt på vei uteblitt. Publikums-hensynet har opplagt styrt repertoaret, selv om flere av oppsetningene har vært dristige og nyskapende.

Selve nybygget var hovedgrunnen til at den allsidige bygutten ble hentet hjem av styret etter hans erfaring med etableringen

Liv Heløe, *I dag og i morgen*, i regi av Mette Brantzeg, og Lisbeth Linblad Knoppers forestilling om H. C. Andersen, *Det er sikkert og vist*, i regi av Marianne Andreasen.

Teaterkritikerne jeg snakker med, skryter høylytt av Johnsons arbeid for å få på plass et nytt teaterbygg, før de fokuserer på HTs radikale tradisjon, repertoaret, den «russiske metoden», personalpolitikk og ansettelsesforhold.

Selv stiller sjefen til intervjuet i prøvapausen på Tyra Tønnesens oppsetning av *Et dukkehjem* med gutteaktig sjarm og uhyøytidelig imøtekommenhet, egenskaper som klart kommer godt med når politikere skal overtale og upopulære avgjørelser tas. Under intervjuet fremviser han sterkt og tidvis animert engasjement, ikke minst når spørsmålene er av kritisk karakter.

#### Tradisjonen på HT

– Både på folkemunne og i bind to av *Jens Harald Eilertsens nordnorske teaterhistorie*, Polare Scener (2005), kommer det klart frem at HT har en radikal tradisjon, med politisk engasjement, lokal forankring og allmøtestyrt ledelse, en tradisjon du selv var en del av som skuespiller på HT gjennom åttitallet. I hvilken grad har dette vært et viktig fundament

i Høyet og har også denne dimensjonen med i vårens oppsetning av *Et dukkehjem*. Flere stykker har også problematisert kapitalisme, regionalitet, m.m. Vi flagger imidlertid aldri stykker som politiske, det blir for ensidig. I tillegg er politisk teater upopulært hos publikum. Tradisjonelt har HT vært svært gode på direkte kommunikasjon med publikum. Heri ligger det en implisitt undervurdering av publikum. I det siste har vi vektlagt kunstnerisk flertydighet som gir større fortolkningsmulighet. Forholdet til nordnorsk identitet har vært for dominerende, og står ofte i veien for kunsten og den frie tanken. På personalsiden har HT gått fra allmøteprinsippet til representasjonskultur. Fordelene er profesjonaliseringen, utviklingen av et bedriftsdemokrati, bedre ressursutnyttelse og større forutsigelighet. Ulempene er at uformelle strukturer og direktedemokrati har gått tapt, noe som kan føre til en viss avmaktfølelse hos enkelte.

– Når du ser tilbake på dine syv år som teatersjef, hva er du selv mest fornøyd med?

– Det er svært gledelig at vi har fått et nytt og moderne bygg, sannsynligvis det ledende i landet innefor scenekunst sammen med Trøndelag Teater, før Operaen åpner



av det nye teaterhuset til Trøndelag Teater, der han var skuespiller fra 1989 til 2001.

HTs nye og 5000 kvadratmeter store teaterhus med tre scener åpnet 4. november 2005 med følgende tre premierer: Hamsuns *Benoni* og *Rosa* i regi av Tyra Tønnesen, dramatisert av regissøren og Irina Malochevskaja; bestillingsverket fra

for HT i din periode som leder?

– Pionertida i 1970-åra har i ettertid blitt altfor romantisert. Jeg har ikke lenger den troen på teatrets politiske kraft som jeg hadde som ung skuespiller, aller minst i konkrete saker. Vi har likevel problematisert kjønnsbalansen i flere av våre oppsetninger, f.eks. *Romeo og Julie* og *Hunden*

senere i vår. Vi har klart å gjøre HT attraktiv for nasjonale aktører. Målsettingen har hele tiden vært at vi skal bli best i landet på å realisere kunstneriske ideer.

– Kunstneriske ideer er en svært vag samlebetegnelse. Kan du utdype hva du mener her? Har HT hatt en klar kunstnerisk visjon?

– Ideen om en kunstnerisk leder med

en politisk/kunstnerisk programerklæring som alle kunstnere og prosjekter må underordne seg, er begrensende og gammeldags, det minner om stalinisme. Vi har sikret den kreative kvaliteten og mangfoldet gjennom en bevisst satsning på unge og nyskapende regissører fra inn- og utland, samt talentfulle skuespillere. Hans Henriksen, Kattrine Bølstad, Marit Moum Aune, Kjersti

*ker svært lavt. Kan du kommentere mangelen på faste stillinger?*

– For den kunstneriske kvaliteten er fleksibilitet viktigere enn fast ensemble. Av 63 årsverk i 2007 var førti stillinger faste. Derimot har totalt 131 personer jobbet her fordi 91 har hatt ulike engasjement. Således har vi hatt over dobbelt så mange aktører som årsverk i sving i 2007. Det sier seg selv,

## «Det er mer interessant å gi utviklingsmuligheter til den unge generasjonen norske regissører, enn å importere regissører fra Berlin»

Haugen, Tyra Tønnesen og Øyvind Osmo Eriksen, er noen av regissørene som har jobbet på HT de siste årene. Vi introduserte også Victoria Meirik i Norge, da hun satte opp Tsjekhovs *Ivanov* i 2004. I det siste har Jurij Butusov hatt regien på to oppsetninger her. Repertoaret blir valgt etter lengre dialoger med kunstnerisk råd og eksterne rådgivere, bl.a. Hans Henriksen på regilinja ved kunsthøgskolen i Oslo. Vi nekter å inngå mange av de kompromissene som ikke sjeldent utvanner kunstnerisk kvalitet i et sosialdemokratisk teater-Norge, og vi har frigjort mer tid til forberedelser.

*– Hvordan frigjør du tid til lengre prøveperioder, og hvilke kompromisser snakker du om?*

– HT har hele tiden prioritert kunstnerisk kvalitet foran administrasjon, fast ensemble, og diverse andre faktorer. Blant annet har vi, selv om dette grepet var kontroversielt, kuttet ut suffløren. På mange måter er vi som Norwegian: i stadig utvikling med slank administrasjon og streng kostnadskontroll. Kun 55 prosent av økonomien er bundet opp til faste utgifter, resten er frigjort til kunstnerisk aktivitet. Under planleggingen av nybygget forandret vi den fysiske utforming for å utvide scenemulighetene og det teknologiske støtteapparatet.

### Fleksibilitet

*– Skuespillerne er så avgjort en viktig del av HTs kunstneriske kvalitet. Det har fra flere hold kommet kritiske spørsmål om antallet faste skuespillere ved teatret. Fire faste skuespillerstillinger i et teater på HTs størrelse vir-*

at om alle 63 årsverkene hadde vært besatt med faste stillinger, ville det redusert de kunstneriske mulighetene og økt risikoen for å sprengte budsjettet. Faste stillinger virker også styrende på repertoaret. Det er umulig at et begrenset antall kunstnere kan møte de kunstneriske utfordringene i alle typer roller. I Norge finnes det ca. 200 fast ansatte skuespillere, og ca 1000 – 1500 på engasjement. Mange av frilanserne foretrekker engasjement for å kunne ha innflytelse på sin egen utvikling. Den gamle ensemble-

## «På mange måter er vi som Norwegian: Kun 55 prosent er bundet opp til faste utgifter»

tanken fra 1970-tallet er død. Ensemblene ved institusjonsteatrene består av skuespillere ansatt av sjefer med forskjellig smak og kunstnerisk ståsted. Meningen med et kunstnerisk ensemble er at man samles om en kunstnerisk ide, utvikler et felles språk og forløser forestillingene i et kunstnerisk fellesskap.

Det er lenge siden teatrene avvirket ordningen med fast ansatte regissører. Som du sikkert vet, har Skuespillerforbundet pålagt oss å øke antallet faste skuespillerstillinger til åtte innen utgangen av 2007. Det har

ikke lyktes. Jeg har tilbudt fast stilling til ni skuespillere som alle har takket nei. Til syvende og sist må lovgiver på nytt ta stilling til tilsetningsbetingelsene for kunstnere ved teatrene.

*– Du mistenkes av enkelte for å tilby stillinger til skuespillere du vet vil takke nei. Kunstnerisk råd har også selv foreslått skuespillere. Kommenter?*

– Jeg har vært ute etter yngre, talentfulle og ettertraktede skuespillere. De har takket nei fordi de har en rekke engasjement og tilbud fra teatre, film, m.m. Alt dette kan dokumenteres. Jeg har ikke selv gått god for de skuespillerne rådet har foreslått.

*– Hva er grunnene til at kjente medlemmer av det faste ensemblet, bortsett fra Figenschow, har blitt sjeldnere og sjeldnere å se på scenen i det siste?*

– Det er jeg uenig i. HT har vokst i antall skuespillere og ulike produksjoner, dermed kan ikke de fast ansatte ha ledende roller i alle forestillinger. En av de fast ansatte er i permisjon. Andre holder på med egne prosjekt denne våren, for eksempel *Kvinner på en bro*, av Lennart Lidström. Uenighet om bruken av fast ansatte kontra skuespillere på engasjement, er standard ved alle teatrene. De ansatte her er på sett og vis heldige. Siden de er så få er det færre å konkurrere med om ulike roller.

*– Dagbladet kritiserte deg nylig for å bruke Ellen Nikolaysen i stedet for Maryon Eilertsen som Mamma Morton i Chicago?*

– Maryon er en fantastisk skuespiller, Ellen en flott sanger. I denne oppsetningen prioriterer vi musikk og dans.

*– Kunstnerisk Råd, teknisk stab, administrasjon, styre, media, politikere – du har mange å forholde deg til. Hvordan vil du beskrive deg selv som leder?*

– Som en utålmodig og beslutningsdyktig leder som delegerer ansvar og fremmer åpenhet og individuell aktivitet.

*– Hvordan tror du de ansatte vil karakterisere din lederstil?*

– Som en sta jævel.

*– Hvordan vil du beskrive samarbeidet med skuespillere og teknisk stab internt på HT?*

– Vi har et åpent forhold. Jeg tror ikke noen vegrer seg for å komme til meg med nye ideer og innspill. Vi etterstreber en stille kultur, uten skriking og kjefting. Og få med at hele staben jobber satans bra.

*– Hva var grunnene til at kunstnerisk råd i en periode oppløste seg selv?*

– Det har jeg også... hva skal jeg si til det... Det kom reaksjoner fra rådet om mangel på informasjon angående ansettelsestilbud til skuespillere sørpå. Dette var et uttrykk for mangel på innflytelse. I tillegg er jeg ofte sta. Vi drøftet situasjonen og kom frem til en enighet som bygger på tariffavtalen. Kunstnerisk råd er nå i virksomhet igjen etter at uenighetene er avklart. Uansett er dette til syvende og sist kun et rådgivende organ. Dette var en tulle sak. I et større perspektiv er det fristende å peke på at disse rådene er et tariffopprettet organ og en overlevning fra streiken i 1978. I konflikten den gang ga for øvrig Høyesterett i ettertid teatersjefene medhold. Ofte forfekter de kunstneriske rådene laugvirksomhet

*kvalitet og vellykthet lokalt i Tromsø.*

– Hamsun er vanskelig og kontroversiell og tilbyr spennende utfordringer. Kanskje var ikke forestillingene helt formfullendte og forløste, men de fremsto med sterk kunstnerisk vilje. Oppsetningene fremførte flere uviste trekk i tekniske virkemidler og visualitet. De var sterkt formfokuserte og bruken av vann i *Mysterier* var eksperimentell både teknisk og metaforisk. Det er slettet ikke usannsynlig at HT, som tidligere annonsert, jobber mer med Hamsun i fremtida.

– *To store musikaler på ett år, Cabaret og Chicago, samt julebordskomikk med John Patricks Kunsten å kverke ei kjerring, virker som en overdose entertainment. Hvilke an-*

– Jeg gjetter på at det er en lokal kilde, skulle ønske de anonyme kunne stå frem med navn. Uansett, den retorikken lyder som et gufs fra de radikale 1970-årene. Dessverre fremstår de radikale fra den gang som svært konservative i dag. Hvor stort publikum hadde selvproduserte, lokalforankrede stykker i 1970-åra? For å si det veldig banalt, å bringe kultur til folket er også en del av den radikale arven. 12.000 har sett *Chicago*; ungdom, studenter, minstepensjonister, m.m. Det gir lite mening å snakke om borgerskapet slik vi gjorde før.

– *I samme telefonrunde etterlyste flere regissører mer samtidsdramatikk. Har du bestilt verk?*

– Jeg har bestilt tre dramaer de fire siste



og operer som Skuespillerforbundets forlengende arm.

– *Hvilke rolle har kunstnerisk råd spilt for repertoaret og hvilke hovedtanker ligger til grunn for repertoarutvalget siden åpningen av nybygget?*

– Rådet har bidratt meget positivt i denne prosessen. De har foreslått i alle fall åtte av våre oppsetninger, for eksempel Børje Lindstrøms *Æ og skyggen min*, Mary Jones' *Stein i Lomma*, Makka Kleists *Eskimohistorier* og Martin McDonaghs *Skjønnhetsdronninga*. Det har vært viktig å fylle huset og innarbeide teatret i befolkningens bevissthet. Til sist har vi også passet på å imøtekomme de økonomiske forpliktelserne til eierne.

– *Oppsetningene av Benoni og Rosa og Mysterier (regi: Hans Henriksen) har vært dristige og førte til mye diskusjoner om form,*

*dre motiver enn de økonomiske har ligget til grunn?*

– Musikalene er valgt på grunn av ambisjonsnivå. De er de største løftene HT har tatt til nå og har vært grensesprengende i format. De oppfyller også teaterets tekniske potensial. Jeg er personlig fan av musikaler og det har vært viktig å få folk i teatret. *Cabaret* er på mange måter skuespillernes musikal, mens *Chicago* er sangerne og dansernes. *Kunsten å kverke ei kjerring* er rett og slett et godt og rørende stykke om ei dame som nekter å innse at verden er ond og dermed klarer å forvandle forbrytere til mennesker.

– *I min forberedende telefonrunde karakteriserte en frittalende kulturkoryfè HT som borgerskapets behagelige tittekasse og etterlyser nordnorsk samfunnsengasjement og samtids-teater...*

årene. Liv Heløes *I dag og i morgen* utgjorde ett av åpningsstykkene. Ett til vil bli satt opp til høsten. Jeg innbød flere romanforfattere til å skrive dramatikk inspirert av Snorres saga. Det er uvisst om noe av dette vil bli brukt. Jeg har god kontakt med dramatikere. Muligens er jeg for kritisk. Jeg har lest en del manus som har blitt refusert. For øvrig er det ikke historisk riktig at vi ikke har vist mye samtidsteater. Alle forslagene fra kunstnerisk råd (se lista ovenfor) er fra vår egen samtid. *Elektriske Fugler* (Katrine Bølstad 2006) er nok et eksempel på en oppsetning som er samtidsrettet både i tematikk og utførelse.

– *Hva med kritikken om mangel på lokal forankring, den nordnorske identiteten?*

– Av og til er Tromsø litt Trangvik. Dialektpress og kritikken av *Mysterier* for kulisser som minnet mer om Lillesand enn Tromsø,

er eksempler på det. Enkeltpersoner og deler av enkelte miljøer henger fast i en nostalgisk, romantisert og politisert holdning til nordnorsk identitet. På mange måter er Butusovs oppsetning av *Romeo og Julie* både samtidig og lokalforankret i sin mannsfor-giftende forestilling og sine scenereferanser til den lokale kystkulturen. Dessuten har deler av den nordnorske identiteten alltid vært sammensatt og utadrettet, tenk bare på den samiske kulturen, polarekspedisjoner og pomorhandelen. Enkelte kritikere er for kategoriske og avslører mangel på nyansert tenkning. Det er en viktig del av nordnorsk identitet å holde et fremtidsretta blikk mot en større verden, men kanskje kunne vi ha vært bedre på å relatere repertoaret til hvordan det vil være å leve i Nord-Norge de neste tyve årene.

– *Tromsø har blitt et globalt sentrum de siste årene. Har HT noe ansvar for å problematisere denne utviklingen?*

– Ja. Barentssamarbeidet, Svalbard, forholdet til USA, samt fiskeripolitikken, er viktige temaer. Teateret vil ha et sterkere Barentsfokus i 2008. I oppstartfasen har andre prioriteringer vært gjeldende.

– *Ragnar Olsens oversettelse til nordnorsk er unikt for HT og kan oppfattes som en del av arven fra Lars Berg i sin lokale forankring og (politiske) gjenstridighet mot språknormalisering. Har dette potensialet blitt underminert av skuespillere som kommer fra andre kanter av landet?*

– Det er riktig at dette er motstridende. Olsens oversettelser gir scenetalen riktig verset, idiom og språkbruk. Hans oversettelser blir brukt der det fremmer kunsten. Vi tvinger ikke lenger skuespillere til å snakke på nordnorsk fordi det kan hemme enkelte i deres kreative utfoldelse: dialekttvang er demagogi. Av og til høres det også fælt ut for salen. Selv husker jeg at det var ydmykende å bli bedt om å legge vekk min egen dialekt på teaterskolen.

### Russisk regi

– *Flere enkeltpersoner innenfor teaterlivet har pekt på at HT har engasjert seg i det vi med et forenklet ord kan kalle den «russiske metoden». Jurij Butusov, Tyra Tønnesen og Hans Henriksen vitner om et betydelig innslag av regissører med russisk utdanning og bakgrunn fra russisk teater. Hvor kommer denne interessen fra? Hvilke nye kunstneriske vendinger har denne innflytelsen ført til?*

– Dette er en myte i norsk teater, en

sterk forenkling som jeg synes er litt kjedelig, men ok. Ettersom vi satser på unge talenter, både blant regissører og skuespillere, er det naturlig å ha nær kontakt med kunsthøgskolen og nye kandidater derfra. Kultur handler også om utveksling og det er naturlig å samarbeide med naboland. Jurij Butusov har satt opp to stykker her, *Forbrytelse og Straff* og *Romeo og Julie*. Jeg hentet ham til HT etter å ha blitt imponert over hans tolkninger av brødrene Presnyakovs *Supersondag*, Shakespeares *Richard III*, og Ionescos *Macbett* på Teater Satyricon i Moskva. Her på HT har han opplagt ført med seg en søkende og eksperimentell tilnærming til klassisk drama og litteratur. Under prøvene til *Romeo og Julie* ble scenene forandret hver dag og forestillingen ble så vidt gjennomspilt før premieren fordi han prioriterte ferdigstillelse framfor gjennomkjøring. Han fristiller skuespillerne til å skape sine egne roller. For noen er dette svært friggjørende, for andre, kanskje spe-

## «Enkelte henger fast i en nostalgisk og romantisk holdning til nordnorsk identitet»

sielt unge og uerfarne, kan denne mangelen på instruksjon være frustrerende. Han opererer helst i tospann med scenografen Shishkin (*Romeo og Julie*), men begge oppsetningene har vært preget av øde scener med arresterende lyssetning. Dessverre er han ikke alltid like god i sin omgang med skuespillerne, spesielt ikke de kvinnelige. Fellestrekket ved de tre regissørene du nevner er at de har hatt samme lærer, Professor Irina Malochevskaja. Hennes innflytelse på norsk teater opplever jeg som svært vitaliserende. Jeg synes det er mer interessant å gi utviklingsmuligheter til den unge generasjonen norske regissører enn for eksempel å importere regissører fra Berlin, slik det gjøres på Nationaltheatret. Det er ingen tvil om at Tyskland er et interessant teaterland for tida, men vi må bygge opp våre egne unge kunstnere. Det du kaller russisk, er Malochevskajas elever som er de 4 siste kullene fra den norske regiutdannelsen.

– *I hvilken grad står utvekslingen med rus-*

*sisk teater i fare for å bli et kulturelt alibi for regjeringens Barentspolitikk?*

– En kan alltid bli tillagt motiver en ikke har. Giskes mangfoldsår er et misfoster. Jeg har heller aldri valgt repertoar i henhold til Ibsenår, Hamsunår, o.l.

– *I og med Tyra Tønnesen er stipendiat ved KHiO, ser det ut til at teatervitenskapelig forskning er viktig for HT, i tillegg til kunstnerisk kvalitet. Kan du kommentere dette prosjektet?*


– Andre land har en sterkere kobling mellom utøvelse og forskning. Intellektuelle tilnærminger til scenekunsten kan virke produktivt både for teater og vitenskap. Dette forskningsprosjektet undersøker bruken av improvisasjon, som ofte er et undervurdert kunstnerisk redskap. Improvisasjon er omstridt blant flere skuespillere, ofte på grunn av dårlige erfaringer. Tyras forskning har til hensikt å finne bedre former for improvisasjon som kan brukes både av dem som har trening i dette fra skolen og den mer voksne generasjonen som med gru husker 70-tallets anarkistiske og angstskapende improvisasjoner. Det gir større rom for den enkeltes medskapelse og Tyra Tønnesens dobbeltoppsetning av *Et dukkehjem* er både et resultat og en del av prosjektet. Prosjektet kombinerer både teori og utøvelse. Selvfølgelig er utgangspunktet Stanislavskijs vektlegging av skuespilleren, men prosjektet overskrider forenklete oppfatninger om metode.

– *Like før jul ble Iren Reppen utnevnt som din etterfølger, fra 2009. Avgjørelsen kom som en overraskelse for mange, og ansettelsesprosessen har på mange virket kronglete og lukket. Kommentar?*

– Det spørsmålet må du rette til tilsetningsutvalget og styret. Jeg har ikke vært involvert i prosessen.

– *Hvilke fremtidsplaner har du selv?*

– Da skal jeg først ha fri et år, hvorav første halvåret går til reising. Fra høsten 2010 er det kanskje noen som trenger en femtiårig kar som kan resitere teksten i rekkefølge? Kanskje søker jeg på nye lederjobber. Det som er sikkert, er at vi flytter til Oslo. Jeg ønsker ikke å være syvende far i huset her, og det tror jeg også den nye sjefen og HT tjener på.

A black and white portrait of Morten Borgersen, a middle-aged man with a serious expression, looking slightly to the right. He is wearing a dark jacket. The background is dark and textured, possibly a wall or a stage set.

Tidligere teatersjef ved Den Nationale Scene i Bergen  
Morten Borgersen ønsker seg  
et mer kritisk teater i Norge.

# – Teatrene er for ukritiske

Morten Borgersen ser på Robert Wilsons *Peer Gynt* som et høydepunkt i sin tid som teatersjef på Den Nationale Scene. Men prosjektet måtte kjempes igjennom, mot styrets ønske.

AV ANETTE TH. PETERSEN OG MARIT ANNA EVANGER (FOTO)

Morten Borgersen er nylig avtrøppet teatersjef ved Den Nationale Scene (DNS) i Bergen. Borgersen var teatersjef fra 2001 til 2007, med Bentein Baardson som sin forgjenger og Bjarne Hjelmeland som etterfølger. Han er utdannet skuespiller ved Statens Teaterhøgskole i 1976, og ti år senere debuterte han som instruktør ved Homansbyen Teaterselskap. Før han tiltrådte teatersjefsstillingen ved DNS, hadde han innehatt samme stilling ved Teater Ibsen (1998 – 2001) og Teatret Vårt i Molde (1991–1997). I perioden han har vært teatersjef ved DNS, har Borgersen hatt regi på en rekke forestillinger, og dramatisert romanen *Lillelord* av Johan Borgen. Han har også tidligere dramatisert *Skammen* av Bergljot Hobæk Haff (Nationaltheatret, 1999), og *Lasso rundt fru Luna* av Agnar Mykle (Teatret Vårt, 1996).

Jeg møter Morten Borgersen en regntung vintertorsdag, på Bibliotekbaren på Hotel Bristol i Oslo, dagen før han skal forlate Oslo til fordel for Paris, hvor han skal tilbringe våren. I samtalen løp, kommer det fram at dette ikke bare vil være en lang ferietur, men at tida også vil bli brukt på hans nye dramatiseringsprosjekt.

– Men la oss starte ved det som dette intervjuet skal dreie seg om, nemlig din nylig avsluttede periode som teatersjef ved Den Nationale Scene i Bergen. Hvordan vil du beskrive din periode? Hva vil du si kjennetegner den?

– Jeg klarer å snu noe av retningen på repertoarets profil og har dreid det mer mot samtidsdramatikken. Vi har laget teater med tydelige hensikter og intensjoner, og jeg har villet speile verden utenfor Norge. Vi har blant annet hatt 22 urpremierer og 30 norgespremierer på utenlandsk dramatik. DNS er nå ett av de norske teatrene som setter opp mest samtidsdramatik. Vi har også klart å få nye publikumsgrupper til teatret, i stor grad et yngre publikum. Jeg er veldig stolt over at vi har klart å senke aldersgjennomsnittet på publikum. Dette gjelder jo mest bisenene, det er her den eksperimenterende dramatikken har vært satt opp. Men dette er jo ikke en trofast publikumsgruppe som kjøper teaterabonnement. De shopper mer, kan du si. Og det er klart, sånt blir jo markedsavdelingen urolig av.

– Bergens teaterpublikum kjennetegnes av en tydeligere patriotisme enn man er vant med

i resten av landet; av en egen bypatriotisme. Hvordan har dette vært å jobbe ovenfor?

– Det yngre publikummet består i stor grad av innflyttere, så der har man ikke merket dette så mye. Men det er jo også en styrke at en by preges av patriotisme, det er fantastisk morsomt å jobbe overfor et slikt publikum. Det gir byen en egen identitet, som man ikke finner for eksempel i Oslo. Samtidig kan det bli veldig selvgodt – det finnes liksom ingen virkelighet utenfor Bergen.

– Men du har flere ganger fått en del kritikk for å ha dårlige salgstall?...

– Det er særlig BT (Bergens Tidende) som har vært opptatt av tall. De fremstiller det som om det å spille for fulle hus er et tegn på at man har lykket, men dette sier ingenting om innholdet. Det at en forestilling har solgt godt henger ikke nødvendigvis sammen med at det er godt teater. Og

får meg ikke til å gå i skyttergraven. Men BT rir på en måte to hester samtidig; det er deres journalistiske linje. På den ene siden har du journalistene som dekker det vi driver med, og som også er opptatt av salgstall. Og på den andre siden har du en kulturredaktør som også er teateranmelder. At han skriver sin vurdering av en forestilling er helt greit, det er jo jobben hans. Men han skriver også artikler hvor han blant annet bedriver en slags casting-politikk, og kommer med forslag til hvem som burde spille i hvilke roller – og den slags er uhorrt.

– Kulturredaktør Jan Landro skrev i en artikkel under overskriften «DNS – et teaterhus i krise»<sup>1</sup> følgende: «Det som ser ut til å være hovedproblemet for DNS, har et navn. Navnet er Morten Borgersen. At teatersjefen ikke klarer å lage godt teater av Johan Borgens Lillelord-trilogi og heller ikke hadde forstand til å overlate regien til andre, er bare en del



Robert Wilsons PEER GYNT, fra scenen på Hægstadstunet. Wilsons modell for huset er Det Norske Theater i Bergen, slik det så ut på Henrik Ibsens tid. Foto: Lesley Leslie-Spinks.

det at vi har hatt dårlige salgstall er jo også delvis en myte, vi har som regel hatt mellom 100 000 og 125 000 publikummere hvert år. Og Bergen har tross alt bare 200 000 til 220 000 innbyggere, så det synes jeg egentlig ikke er så dårlig.

#### Krigen med media

– Noen har betegnet forholdet mellom DNS og BT, eller mellom deg og BT, som en åpen krig. Er du enig i det?

– Nei, jeg er ikke i krig med BT, og de

av dette sørgespillet. Og ikke den verste, isolert sett. Verre, fordi konsekvensene over tid blir så alvorlige, er at han ikke evner – eller ønsker – å se hvilke krefter han faktisk rår over i ensemblet sitt.» Kan han ha rett i det, har du ikke sett ensemblet ditt skikkelig?

– Nei, jeg kan jo ikke ta sånt inn over meg, og dette er jo unge skuespillere som har fått gode kritikker av andre. Landro er ok som anmelder, det legger jeg meg som sagt ikke opp i. Men det kom nylig ut en bok om teatret fra 1970-tallet og fram til

2001, da jeg begynte ved DNS, og der ser man at det er en historikk i journalistikken til BT.<sup>2</sup> Bentein Baardson fikk i sin tid kjefte for å være for kommers, mens jeg fikk kjefte for å være for smal.

– Kan det være at BT speiler noe av den bergenspatriotismen som du har gått litt på tvers av?

– Nei, det tror jeg ikke. Folk har kommet til oss for å si at det ikke er sånt vi må ta inn over oss. Det er en del av BTs agenda, som ikke representerer bergenspublikummet. Hvis vi for eksempel ser på *Dogville*, som er den forestillingen vi kanskje fikk mest kritikk for, så var det masse debatter i forbindelse med den. Og i den anledning deltok jeg i en nettdebatt, med omtrent hundre deltakere, men det var bare to stykker som var negative. Så mediene representerer ikke nødvendigvis publikum.

### Regissør versus teatersjef

– Du har iscenesatt mange forestillinger. Er det problematisk å kombinere rollen som regissør med teatersjefrollen?

– Nei, overhodet ikke. Tvert i mot, det har gitt meg kontakt med det praktiske arbeidet på huset, som jeg synes er veldig viktig. Det å arbeide med de ansatte på denne måten, altså å skille mellom å være sjef og instruktør, er veldig givende. Da forholder de seg til meg som instruktør hele dagen, og så må de komme på kontoret etterpå hvis de vil snakke med sjefen om noe.

– Men kan det ikke være vanskelig for de ansatte å skille på denne måten? Kan det være vanskelig å komme med tilbakemeldinger til deg, siden du ikke bare er instruktør, men også sjef?

– Nei, jeg blir behandlet akkurat som andre instruktører, og ikke som sjef i slike tilfeller. Jeg opplever det tvert i mot som at skuespillerne er positive til å gå i dialog, og at vi får et mer dagligdags forhold.

### Visjonær

– Du har blitt betegnet som en visjonær av ansatte jeg har snakket med. Men hvilke visjoner hadde du da du startet som teatersjef ved DNS?

– Visjonær? Det var jo hyggelig. Min visjon har vært å speile samtiden, og å rekruttere et yngre ensemble. Det var veldig få unge skuespillere ved teatret da jeg begynte, så det har vært et mål å få flere inn. Og så har jeg hatt tre plattformer som jeg har jobbet ut fra: lokal, nasjonal og inter-

nasjonal forankring. Lokal forankring går ut på å sette fokus på patriotismen; undersøke den og ha et skråblikk på den. Særlig å ha et klart skråblikk på den. Så har du også det nasjonale fokuset med å introdusere instruktører til teatret, komme ut med forestillingene, bli skrevet om og så videre. En del av forestillingene som har fått hard medfart i BT har for eksempel fått mye bedre tilbakemelding i andre medier. Så har du også det internasjonale perspektivet, blant annet med å hente inn utenland-

## «Institusjonsteatrene burde være mer kritiske, mindre opptatt av å være på fornavn med Giske»

ske instruktører som Björn Melander og Robert Wilson. Norge er et lite land som trenger impulser, og det har man fått gjennom dem. Og i tillegg har vi fått impulser gjennom medlemskapet i ETC, European Theatre Convention, med utveksling av personale. Jeg har også vært veldig opptatt av hva teatret skal beskjeftige seg med. Det viktigste for meg er å gi teatret et innhold som betyr noe – et teater som bidrar. Det er lett å bli servil innenfor norsk institusjonsteater, man skal tekkes til alle kanter, og da kan man ikke være kompromissløs. Sånn sett synes jeg det var greit å slutte; jeg var på vei inn i en slik tunnel. Det er vanskelig å bremse i kulturlivet. Institusjonsteatrene burde være mer kritiske og mindre opptatt av å være på fornavn med Trond Giske. Det siste kjennetegner dessverre dagens teatervirkelighet.

– Men nå har vi snakket en del om de tingene du er fornøyd med. Føler du at du har mislykkes med noe?

– Det er jo en del prosjekter som ikke ble som ønsket. Arbeidet endret seg en del underveis og tok en annen kurs. Teater er arbeid med mennesker og da kan slike ting skje, man har gjerne ikke et tydelig nok konsept. Og når man da jobber med noe fra scratch, så er det ikke alltid rom for det at kursen endrer seg, og man gjør kompromisser for å lykkes. Det gjelder ingen spesielle, det gjelder alle.

– Men hva vil det si å lykkes?

– Si det. Hvis konseptet; den tanken du har når du setter i gang et prosjekt, bærer gjennom og setter i gang en tankerekke hos publikum – da lykkes man. Når man har klart å kommunisere. Det er mye teater som blir teater-teater, altså teater for teatrets skyld, men det vil ikke fortelle noe – det kommuniserer ikke.

– Da er vi jo inne på hvilken rolle teatret skal spille, og hvilken rolle mener du det er?

– Teatret skal berøre og overraske. Det skal ikke bekrefte det folk allerede tenker, man skal ikke sitte og få bekreftet alt man allerede vet. Teatret skal heller overraske og utfordre.

– Lilleford var en forestilling som utfordret mediene, i hvert fall, den fikk ikke spesielt gode tilbakemeldinger...?

– I etterkant ville jeg nok gjort mye annerledes, det var altfor mye presset inn i et for tidsmessig konsentrert konsept.

Jeg burde turt å la den vare i 5 timer. De av tilskuerne som ikke hadde lest bøkene på forhånd var de mest fornøyde, sånn er det ofte med dramatiseringer av romaner. Hvis jeg skulle gjort *Lilleford* i dag skulle det vært med mer og vart lenger. Da skulle jeg gjort lerretet større, gått dypere inn i hans utvikling, tatt det helt ut.

– Kunne du tenke deg å gjøre det på nytt?

– Ja, det kunne jeg. Og det har vært snakk om det, men ikke ennå. Det er noe som får ligge og godgjøre seg litt, bli modent.

### Samtidsdramatikken

– Men hvis vi nå returnerer til denne samtaltens utgangspunkt. Du sa at samtidsdramatikken var en viktig del av din visjon når du begynte ved DNS. Men du har jo også fått en del reaksjoner på en uttalelse om norsk samtidsdramatikk. Du har sagt noe sånt som at den norske samtidsdramatikken handler om «hun, han og en tredjeperson i sofaen. Ingenting er nytt, og mye har vært gjort bedre før.» Står ikke det litt i kontrast til din satsing på samtidsdramatikk?

– Det der kommer fra en debatt som BT initierte, og jeg trodde at de ville ha en reell debatt. Vi hadde fått inn hundre manus av norske forfattere, og refusert åtti av dem. Det er helt vanlig. Det er så mye som sendes inn, og det er ikke noe rart i det, hvis du sammenlikner med forlagsbransjen. Men BT vinklet det helt annerledes. I tillegg er

det forskjeller på hva slags tematikk man tar for seg i norske og utenlandske samtidsdrama: de utenlandske er ofte mye mer varierte. De har en større vifte av temaer, og de er gjerne mer annerledes og provoserende. Blant annet har du dramatikere som Sarah Kane, Martin McDonagh og Lars Norén. Men jeg sier ikke at det ikke finnes god norsk samtidsdramatik, jeg regisserte selv nettopp et interessant og annerledes norsk stykke, Ellisiv Lindkvists *Jeg er ikke slik!* under Norsk Dramatikkfestival i fjor høst, og det var veldig befriende. Så jeg sier ikke at det ikke finnes, det finnes bare så mye mer utenfor Norge.

– *Under ditt styre har det vært en del samarbeid med det frie scenekunsthellet, noen har bevdet at din holdning til dette samarbeidet*

## «Hvis Departementet og styret er med, kan man endre systemet»

*har gått fra å være konservativ til nærmest å kunne regnes som pionerarbeid. Hvordan stiller du deg til dette?*

– Ja, på en måte, fordi dette har vært viktig for meg og det har vært ulike modeller.

– *Hva har samarbeidet med det frie feltet; jeg sikter til grupper som Transiteatret og Bergen Prosjektteater, hatt å si i forhold til teatrets profil? Og i forhold til å nå ut til nye publikumsgrupper?*

– Det har betydd mye i forhold til å nå unge og nye publikumsgrupper, og til dels i måten de kommuniserer og markedsfører seg på, sammenliknet med hvordan DNS pleier å gjøre det.

– *Hvilke utfordringer har det vært i forbindelse med dette for deg?*

– Det har vært mye planlegging, mange møter. Det er viktig å definere rammer – men alle parter har vært positive og bi-dratt.

– *Hvordan ser du for deg at samarbeidet vil fortsette?*

– Det vet jeg jo ikke. Men det bør fortsette, og ikke bare i form av «utleie».

– *Hvor viktig er det for teatret at samarbeidet fortsetter, vil du si?*

– Det er sånn det bør være institusjoner og grupper i mellom, men helst i form av

felles kunstnerisk deltagelse. Altså ikke bare teknikk, hjelp, utleie, gjestespill, men reelle samarbeid hvor de ulike partene kan bruke hverandres erfaringer og kunnskap. Noen ideer er veldig gode og er gode konsepter som det er viktig at man gjør sammen.

– *Hvilke av visjonene dine tror du blir værende igjen som arven din?*

– Hm, jeg tror nesten det er enklest å sitere skuespillerne mine som takket for et variert og spennende repertoar og gode oppgaver. Også det unge publikummet og den nye dramatikken håper jeg blir værende, men det handler mye om å bygge videre på ting. Typen repertoar er jo teatersjefens valg. Men jeg håper det fortsetter å være en nysgjerrighet på nye uttrykk og tema. Teatret er et flyktig medium, så sånn sett blir det ingen arv igjen etter meg. Man husker bare de gode øyeblikkene. BT må man leve med, de har en egen agenda, og opererer som en overdommer. Men det har ikke vært så morsomt å leve med et permanent kvelertak om å fjernes.

– *I tillegg til BT har du også måttet forholde deg til styret – hvordan vil du si at dette samarbeidet har fungert? Har det vært godt?*

– Nei, det har det i grunnen ikke vært. Vi har hatt så forskjellige oppfatninger av hva teatret skal være. Wilson, for eksempel, mener jeg er noe av det største som har skjedd teater-Norge. Men det var en voldsom tung ball å rulle, med et styre som omtrent ikke ville ta økonomiske risikoer. Men den følelsen det var å sitte i Brooklyn Academy of Music i New York i 2006... Jeg er veldig stolt av det prosjektet.

– *Hvis vi skal være litt tabloide, kan du nevne dine tre høydepunkt som teatersjef ved Den Nationale Scene?*

– Repertoar, tenker du på?

– *Nei, ikke nødvendigvis, hva som helst i grunnen. De tre beste tingene.*

– Hm, det må selvfølgelig bli Robert Wilsons *Peer Gynt*. Og så all den nye samtidsdramatikken og det unge publikummet.

– *Og tre nedturer da? For å fortsette i samme sporet.*

– Den første nedturen har vært å drive teater når penger betyr mer enn innhold. Samtidig har norske teatre i grunnen mye penger hvis man sammenligner med en del andre land. Man får store statlige bevilgninger, uten spesielt store restriksjoner – og

det er et privilegium. Men, 75-80 prosent av disse pengene er faste kostnader som er bundet opp i lønninger, husleie, administrasjon, osv. Og indirekte er jo lønninger også en del av teatret, men det er de resterende 20 pst. man i praksis lager teater av. Og det skaper stramme rammer, som er den andre nedturen. Det er feil at et offentlig støttet nasjonalt teater skal tenke profitt. Det skal diskutere og kritisere. Den tredje nedturen henter jeg fra en problematikk diskutert i en tidligere utgave av dette tidsskriftet. Det var en diskusjon om hvordan de store teatrene er A4-produksjonssystemer, og det er helt sant. Alt er satt i system, fra hvor lang prøvetiden skal være, til hvordan en produksjon skal betjenes. Det blir veldig konservativt; alt skal være helt likt. Og man kan vanskelig endre det systemet. Det er som et dataprogram: prøver du å endre på noe så kjenner ikke programmet igjen koden, og da kan det heller ikke endres. Det er ikke enkeltpersoners, men systemets behov for å opprettholde seg selv.

– *Men kunne du endret dette som teatersjef?*

– Det er vanskelig når man er på åremål, det er nedfelt i systemet og man møter veldig mye motstand.

– *Ønsker du at noe var gjort annerledes?*

Her blir det en lang pause:

– Si det. Ja, på en måte skulle jeg ønske at vi hadde vært tydeligere. At vi hadde insistert mer og vært mer konsekvente.

– *Er det gjennomførbart?*

– Hvis departementet og styret er med, og stiller med handlingsrom, så kan man endre systemet. Men ikke ellers.

### NOTER

<sup>1</sup> Jan Landro: «DNS – et teaterhus i krise», artikkel publisert i Bergens Tidende 01.03.06, tilgjengelig på nett: [www.bt.no/kultur/article248383.ece](http://www.bt.no/kultur/article248383.ece) [lest 08.02.08]

<sup>2</sup> Svendsen, Arnljot Strømme: *Teater i 25 år – Den Nationale Scene 1976-2001*, Fagbokforlaget, 2007. Se anmeldelse side 50.

# Rett-i-fleisen teater

(Bergen): Bergen Prosjektteater knytter an til det britiske *in-yer-face* teatret, og samarbeider med den britiske *in-yer-face* spesialisten Aleks Sierz, som holdt seminar i Bergen, november 2007.

AV KELD HYLDIG

Bergen Prosjektteater ble etablert 2004/5 med regissør Thorleif Linhave Bamle som kunstnerisk leder. I tillegg består ledelsesgruppen av to produsenter, Ole Sigurd Bødal og Henrik Hylland Uhlving, som arbeider med finansiering, nettverksbygging, markedsføring og praktisk gjennomføring av produksjoner. Til de enkelte prosjekter knytter de til seg en blanding av unge nyutdannede og mer erfarne skuespillere. I forhold til scenografisk og visuell design og musikk har de samarbeidet med en rekke ulike yngre aktører.

Gruppens første produksjon var *Blasted* av Sarah Kane, som ble oppført november 2005 på DNS Lille Scene. Neste prosjekt var *Ladybird*, eller *Guds ku*, av den unge russiske dramatiker Vassilij Sigarev, oppført november-desember 2007 på Lille Scene. I 2008 planlegges en oppsetning av Sigarevs første og mest kjente stykke, *Plastilina*.

## In-Yer-Face

Bergen Prosjektteater er en ung og ny gruppe. Kunstnerisk er de prøvende og søkende. Når de i prosjektbeskrivelser, søknader og i mediene har omtalt seg selv som «*in-yer-face*» teater, er dette

både uttrykk for en kunstnerisk orientering, og en markedsføringsstrategi. Gjennom markedsføringen av sine produksjoner som *in-yer-face* teater, med bruk av sterke virkemidler som vold, sex og råhet i språk og uttrykk, har de lyktes i å skape oppmerksomhet og interesse for sitt arbeid.

I forbindelse med produksjonen av *Guds ku* i november 2007 arrangerte Bergen Prosjektteater sammen med teatervitenskap ved Universitetet i Bergen et seminar og en workshop med den britiske teaterviter og -kritiker Aleks Sierz, som er opphavsmann til begrepet om *in-yer-face* teater. Bidragsyttere på seminaret var i tillegg til Aleks Sierz, regissør Jon Tombre, teaterviter Knut Ove Arntzen, russiskfilolog Ingrid Weme og regissør Thorleif Linhave Bamle. Disse diskuterte *in-yer-face* teatrets status og muligheter i dagens norske teatersituasjon. Både Sierz og de andre seminardeltakere understreket at *in-yer-face* teatret må forstås på bakgrunn av den britiske teaterkonteksten, men at det samtidig også speiler en mer generell trend og vending i vestlig teater på midten av 1990-tallet: et råere, mer direkte og kanskje politisk teater. Debattantene var enige i at teater egentlig alltid, slik det var intensjo-



Aleks Sierz, forfatter av boka IN YER FACE THEATRE.

nen med *in-yer-face* teatret, bør ha en direkte og gjerne provoserende effekt på publikum. Men forutsetningene og mulighetene for dette er i dag annerledes enn for ti år siden, og forutsetningene er forskjellige i forskjellige land som Storbritannia, Norge og Russland.

I boken *In-Yer-face Theatre: British Drama Today*, fra 2001, og på det jevnlig oppdaterte nettsted [www.inyerface-theatre.com](http://www.inyerface-theatre.com), gir Sierz en omfattende og aktuell fremstilling av britisk *in-yer-face* dramatik. Hans utgangspunkt er primært litterært, det vil si den nye britiske dramatikken. Nå er *in-yer-face* teater et teater som er opptatt av virkningen på publikum, og denne virkningen avhenger selvfølgelig av hvordan tekster settes i scene og fremstilles

av skuespillerne for publikum. Nettopp dette snakket Sierz en del om på seminaret i Bergen. Og det var også hans utgangspunkt i den workshop'en han holdt med skuespillerne. Sierz beskriver i boken hvordan man i britisk teater både før og etter sensurens opphevelse i 1968 kan finne en lang rekke eksempler på at ny dramatik har provosert og blitt fordømt som amoralsk. Slik er det provoserende og normbrytende langt fra noe nytt i teatret. Sierz viser til den eldre teaterhistorien, men især til en rekke britiske eksempler fra 1960- og 70-årene, med dramatik av blant annet Harold Pinter, John Osborne og Edvard Bond. Hos disse finner man eksempler på fremstilling av tabubelagte emner og bruk av et direkte språk med tabuord som «fuck» og «cunt». Men det er først med rekken av yngre dramatikere på nittitallet, som Sarah Kane, Antony Neilson, Mark Ravenhill m.fl. at man kan se dette som en egen trend, som Aleks Sierz har betegnet «in-yer-face theatre». Det som er typisk for disse dramatikerne, er at de fremstiller menneskelig råhet og fornedrelse gjennom vold og seksualitet, og at de ofte benytter et vulgært og direkte språk, som

---

### **I stedet for å være distansert, estetisk nytende eller kritisk betraktende, skal publikum bli rammet av de følelsene som blir vist frem for dem**

---

imidt er uten poetisk-kunstneriske kvaliteter. Sierz beskriver *in-yer-face* som en teaterform som gjennom konfrontasjon vil utfordre fordommer og tabuer: «The widest definition of in-yer-face theatre is any drama that takes the audience by the scruff of the neck and shakes it until it gets the message», skriver han i sin bok og på sin nettside. Bruken av tabuoverskridende og provoserende virkemidler henger sammen med å ville vekke reaksjoner og følelser hos et passivt betraktende publikum som egentlig bare ønsker egne oppfatninger og fordommer bekreftet i teatret. Sierz betegner også *in-yer-face* teater som «experiential

theatre», fordi det er teater som ønsker å gi publikum en så intens og sterk følelsesmessig opplevelse at det er som om de skulle ha gjennomlevd det de ser fremstilt selv. I stedet for å være distansert, estetisk nytende eller kritisk betraktende, skal publikum bli rammet av de følelsene som blir vist frem for dem. Det er slik tale om en fornyet interesse for katarsis-effekten gjennom innlevelse, slik Aristoteles i antikken beskrev tragediens virkning på publikum.

Når Bergen Prosjektteater har knyttet an til det britiske *in-yer-face* teatret, så henger det sammen med deres ønske om å lage teater som uttrykker følelser og mellommenneskelige relasjoner i et samtidsperspektiv. Men de ønsker ikke å plassere seg som en norsk *in-yer-face* gruppe, de ser heller på *in-yer-face* som et utgangspunkt for kunstnerisk søking og utvikling. Regissør Thorleif Linhave Bamle beskriver sitt arbeid med skuespillerne som intuitivt og emosjonelt, fremfor analytisk og logisk. Han forsøker sammen med skuespillerne å legge tilrette for en intim kommunikasjon med publikum på et ærlig og direkte følelsesmessig nivå. Gjennom å uttrykke og fremvise (til tider ekstreme) emosjonelle tilstander ønsker de å vekke følelsesmessige reaksjoner hos publikum. Bergen Prosjektteater vil ikke lage intellektuelt analyserende teater, men vil heller ramme publikum midt i følelseslivets solar plexus, og lar det være opp til publikum selv å tenke over hva de har opplevd på teatret.

#### **Gruppens strategi og posisjoner**

Som et prosjektteater plasserer Bergen Prosjektteater seg bevisst og strategisk mellom ulike posisjoner. De ønsker å fungere som et kunstnerisk samarbeids- og utviklingsforum

- mellom teaterinstitusjonen og det frie teatermiljøet
- mellom ulike kunstneriske uttrykksformer
- mellom erfarne profesjonelle, og unge nykommere.

Gjennom slike «mellom»-posisjoner ønsker Bergen Prosjektteater å være en aktiv nettverksbygger og å bidra til kunstfaglig utveksling og samarbeide mellom ulike aktører, primært i Bergensmiljøet.

Bergen Prosjektteater er en forholdsvis ny gruppe. Allikevel har de lyktes i å etablere en stabil samarbeidsrelasjon til DNS. Begge gruppens produksjoner så langt ble

gjennomført i samarbeid med DNS, som stilte scenerom, tekniske fasiliteter og markedsføringsapparat til rådighet. Øvrig finansiering og gjennomføring var gruppens eget ansvar. På denne måten har Bergen Prosjektteater allerede fra første produksjon fremstått som en profesjonell og samtidig ung og eksperimenterende gruppe.

Teatersjef ved DNS i 2001-2007, Morten Borgersen, satset i samsvar med myndighetenes ønsker på å åpne institusjonen for samarbeide med grupper utenfor institusjonen, blant annet Transitteatret og Bergen Prosjektteater. Slike samarbeidsrelasjoner og -prosjekter mellom institusjonen

---

### **In-yer-face speiler en vending i vestlig teater på midten av 1990-tallet mot et råere, mer direkte og kanskje politisk teater**

---

og aktører utenfor institusjonen viser seg ofte fordelaktig for begge parter. Med forholdsvis liten økonomisk innsats får institusjonen «ekstra» produksjoner i repertoaret. Samtidig vil samarbeidsproduksjoner med det frie feltet ofte være av en slik karakter, at de styrker inntrykket av aktualitet og nyskaping i institusjonens kunstneriske profil. På den andre siden får den frie gruppen som samarbeider med institusjonen tilgang på gode tekniske fasiliteter og ressurser, noe de bare kunne drømme om utenfor institusjonen. Samtidig vil gruppen også gjennom samarbeidet med den profesjonelle institusjonen få styrket sitt image som en profesjonell gruppe. Det skal bli interessant å se om den nye sjefen ved DNS, Bjarne Hjelmeland i likhet med sin forgjenger vil prioritere slike samarbeidsrelasjoner med grupper og prosjekter utenfor institusjonen. Kunstnerisk tror jeg han har mye å vinne på dette.

(Artikkelforfatter Keld Hyldig tilhører Bergen Prosjektteaters «ressursgruppe», og har vært dramaturgisk rådgiver for gruppens produksjoner).

---

#### **NOTER**

- 1 Aleks Sierz, *In-Yer-face Theatre: British Drama Today*. London: Faber and Faber, 2001 og [www.inyerface-theatre.com](http://www.inyerface-theatre.com)

Vassilij Sigarev:  
GUDS KU, regi: Thorleif Linhave Bamle.  
Bergens Prosjektteater, 2007. Foto: Nils Olav Mevatne



# Kunstnermyten møter russisk provins

Bergen Prosjektteaters GUDS KU var i positiv forstand kitsj og melodrama. AV KNUT OVE ARNTZEN

.....  
Vassilij Sigarev: **GUDS KU** Norsk overs. Thorleif Linhave Bamle og Anna Gorodetskaya Ræder. Regi: Thoreif Linhave Bamle. Scenografi: Sveinung Unneland og Johan Hindal Grimsætt. Kostymer: Silje Øygarden Animasjon: Aslak Helgesen. Musikk: Katzenjammer. DNS, Lille Scene, 17/11 2007  
.....

Bergen Prosjektteater har satt opp Vassilij Sigarevs skuespill *Guds ku*, som i engelsk versjon har tittelen *Ladybird*, altså bokstavelig talt oversatt til norsk: «marihøne». *Ladybird* eller *Guds ku* fikk sin urpremiere på engelsk ved Royal Court Theatre i London, et teater som blant annet er kjent for å ha bidratt til oppsetninger av dramatikere som har fått «in-yer-face»-labelen knyttet til seg.

Vassilij Sigarev er fra en landsby utenfor universitets- og industribyen Ekaterinenburg i det østlige Russland, tett på Kaukasus. Der vokste han opp, men flyttet så inn til storbyen, enskjønt Ekaterinenburg i russisk målestokk ikke er så stor. Men også i Russland er det i provinsen det skjer. Regissøren Vladimir Ageev fra Moskva har satt opp noen av sine mest spennende produksjoner i Novosibirisk lengre øst, altså i Sibir, og det eksperimentelle er som i Vest-Europa mer knyttet til randområder enn til de tradisjonelle sentraene. Sigarev skal visstnok ha for vane å dra ut på landet for å skrive sine stykker, ute på en datsja i skogene, og så kommer han inn til byen for å levere teksten og kanskje drikke seg full. Vodka er en selvfølgelig i Russland, og det drikkes da også en del i Thorleif Linhave Bamles oppsetning

på Lille Scene ved DNS i Bergen. Bamle har selv valgt Bergen som sitt arbeidssted, sikkert fordi han tidlig skjønte at det var «i provinsen» det skjedde. I en viss forstand er det altså symmetri mellom ham og Sigarev, i den grad vi er villige til å definere Bergen som en hyperaktiv provinsby.

## Gorkij-kitsj

Oppsetningens program er et glørete magasin, et slags *Se og Hør* som forteller oss om skuespillernes liv. Cecilie Enersen, en av skuespillerne, forteller der at hun fant en giftering i pizzaen og at hun nå frykter for livet, mens regissøren står frem med tilståelsen om at han er «en håpløs romantiker». Det er ikke akkurat riktig å bringe programmet direkte inn som en del av forestillingen, men i dette tilfellet ser det ut som om høy-

og lavkultur har vært litt av poenget, det å se hvordan det mikser seg og blir kitsj. Noe som også peker i retning av en fortolkning av plotet som uttrykk for en streben mot å bli «rich-and-famous», på bestilling fra en postordrekatalog.

Mye i denne forestillingen var kitsj, både menneskelig sett og i forhold til den romlige utformingen i scenografien. Det var ikke i særlig grad noen popkulturell kitsj, men en kitsj som hadde teaterhistoriske konnotasjoner. Scenebildet så ut som en replika til en romantisk-naturalistisk oppsetting av Maxim Gorkijs *Nattherberget*, en sump av et pensjonat, eller det kunne minne om vertshusbildet i Tsjekhovs *Ved den store landeveien*, for ikke å snakke om den kjente russiske fotografen Sergej Gitmans berømte fotografi fra tuberkuloseavdelingen i et russisk mannsfengsel. Var det virkelig så ille det vi fikk se i Bergen Prosjektteaters Sigarev-oppsetning? Vel, nesten. Svakheten var at scenerommet i Sveinung Unneland og Johan Hindal Grimssetts scenografi ble et titteskap for rustne skjebner. Det kunne vel ha fungert greit nok, hvis det ikke hadde vært for entydigheten i denne romantiske skildringen av menneskelig forfall. Men i dette skimter man også en styrke, nemlig at selve spillet kunne bevege oss i melodramatisk retning; i retning av å tro på «det menneskelige». I motsetning til Sarah Kane er Sigarev nemlig opptatt av å vise oss at selv i det mest fornedrede ligger den gnisten av håp som bare mennesker som tror på livet kan fange, og tenne hos seg selv og hos de som ser på. Med andre ord, samspillet mellom skuespillerne var ekte kitsj, det var til å ta og føle på. De ble to par til slutt, men i en konstellasjon som ikke var forutsigbar: Den harde mafiahandleren stikker av med den tilsynelatende «gode» jenta, som viser seg å være litt av en «bitch» og «femme fatale» (Cecilie Enersen); mens han som vil være ærlig, soldaten *in spe*, spilt av Kyrre Haugen Sydness, får henne som i det ytre var hardest ute, med bakgrunn som prostituert, men med en visjon om et bedre liv. Hun ble spilt av Anna Katharina Haukeland, og særlig de to kvinnelige hovedrollene vil jeg berømme her. Dette er Bergen Prosjektteaters andre store produksjon siden Sarah Kanes *Blasted*, og dette var en mindre «korrekt» produksjon, mer rotete og frynset i kantene, men med den ærligheten som kommer med melodrama – og en liten dæsj popkultur gjennom musikken til Katzenjammer, noe som var et absolutt pluss for forestillingen.

# stain og





Frank Verduyssen. Foto: Stefan Vanfleteren.

# Slutter jeg, SLUTTER STAN

Som skuespiller forsøker man alltid å gjøre noe som er relevant for samfunnet, sier Frank Verduyssen. Etter snart 20 år i tg STAN. AV ANETTE TH PETTERSEN

**B**elgiske Frank Verduyssen var med og grunnla scenekunstkompaniet tg STAN i 1989, og nå snart 20 år senere er kjernen i kompaniet nesten like konstant, med de fire skuespillerne Jolente De Keersmaecker, Damiaan De Schrijver, Sara De Roo og Frank Verduyssen. Da de startet ønsket de ikke å bli medlem av et allerede eksisterende kompani. De ville arbeide fram sine egne forestillinger, og stå fritt i valget av stoff.

Anledningen for dette intervjuet er gjestespillet *The Monkey Trial* på Black Box Teater i desember 2007, og intervjuet finner sted over to dager. Først umiddelbart etter første forestilling, så to dager senere på Anker Hotell.

– Du er en av dem som startet tg STAN, så du har vært i kompaniet i snart 20 år nå – hvordan har kompaniet, og måten dere arbeider på, endret seg? Har det endret seg, forresten?

– Nei, det har utviklet seg. Kompaniet har alltid vært der for å kunne virkeliggjøre individenes drømmer. Absolutt frihet er innskrevet i kompaniet, så derfor trenger vi ikke endre oss. Endring ligger nedskrevet i kompaniets struktur. Noen ganger jobber vi sammen, noen ganger henter vi folk som vi føler oss knyttet til inn i produksjonene. Du kan se historien fra utsiden gjennom dette, men sett fra innsiden bare lager vi ting. Det du ser er resultatet av utviklingen til individene som er med. Vi trenger ikke bevise noe for noen andre enn oss selv. Folk som samarbeider med oss endrer kompaniet. Men det er slik det skal være.

– *Dere er nesten som en slags organisme?*

– Ja, vi er som en slags svamp. Friheten til å gjøre ting utenfor kompaniet ligger der, og det å arbeide utenfor kompaniet er å arbeide i kompaniet. Så jeg trenger ikke flykte fra kompaniet, siden flukten ligger i det allerede. Kompaniet er det jeg ønsker at det skal være; hva vi ønsker at det skal være. Det er veldig tilfredsstillende og jeg er veldig stolt av det vi har fått til, for vi har ikke trengt å inngå kompromisser.

– *Dere har flat struktur?*

– Noen ganger blir det litt teoretisk, og strukturen er selvsagt ikke absolutt. Men vi er fire skuespillere, tre på kontoret og tre teknikere, så til sammen er vi ti stykker i kompaniet. Og når den administrerende lederen kommer med synspunkter, ligger ikke det utenfor vedkommendes rolle. Det er en del av rollen, vi trenger alles synspunkter.

### The Monkey Trial

– *Mange av forestillingene deres spilles på flere språk (engelsk, flamsk, fransk, nederlandsk), hvordan endrer språkene forestillingene?*

– Begge energiene er der samtidig, og alle språk har sine fordeler og ulemper. Fransk er et fantastisk språk å spille på. Distansen som oppstår når man spiller engelsk er veldig deilig, man blir litt mer streng og dedikert. Når du snakker ditt eget språk kan du bli litt lat, men på engelsk og fransk får du et litt tettere forhold til ordene. Det er fint, jeg liker det. Vi må jobbe hardere med språket når vi snakker fransk eller engelsk, fordi alle kan høre at vi er utlendinger. Men vi jobber hardt med å oppnå rett uttale. Vi begynte med det i 1993 eller '94, så det har gått oss i blodet. Men så tilhører vi også en kultur, et språk, hvor man er vant til å tilpasse seg. Kommunikasjon er det viktigste.

– *The Monkey Trial har et manus som opprinnelig er skrevet på engelsk. Men dere spilte forestillingen i Belgia. Har dere oversatt teksten til nederlandsk, og så tilbake igjen til engelsk...?*

– Nei, vi bare rekonstruerer det. Det var faktisk en ganske enkel jobb, en jobb jeg gjorde alene på noen få dager. I arbeidet med forestillingen hentet vi ulike setninger og stoff fra transskriptet, og det var bare noen veldig få ganger at vi trengte å skape en overgang mellom de ulike setningene. Vi har respektert selve manuset. Det var også en stor fordel i arbeidet med den engelske versjonen, for vi hadde allerede arbeidet med teksten. Det var veldig forfriskende å spille den på engelsk, for teksten kom til sin rett, den kom hjem. Vi er veldig stolte av den nederlandske versjonen, men forestillingen er på engelsk. Den kommer mer til sin rett på engelsk, særlig med det kollektive minnet vi har som forbrukere av amerikanske filmer og tv-serier. Alt det der «objection» og «your honor»-greiene, det lyder mer kjent på engelsk. Jeg kjenner det amerikanske rettssystemet bedre enn jeg kjenner det belgiske.

### Avhørssituasjonen

– *Hvorfor har dere valgt en rettsak fra 1925 som materiale?*

– Det startet med et ønske om å bruke avhør som form. Deretter begynte jeg å lete etter materiale som passet formen, og kom over en del rettsaker. Før valget falt på akkurat denne, vurderte jeg å bruke McCarthy-prosessen, med avhørene av kommunistene, men det ble for klisjéfyllt. Deretter lette jeg etter en annen, og var blant annet innom Oscar Wilde-saken. Da jeg begynte å lese om den, var det spesielt dialogen som tiltrakk meg. Så spurte jeg Robby [Cleiren, *journ. ann.*] om å være med, fordi jeg visste at han delte denne nesten gutteaktige drømmen med meg, om å spille advokater, iføre seg dress og slips, og all den slags nonsens. Så formen kom faktisk først, og når vi så kom til innholdet var det en stor bonus, fordi fundamentalismen var et viktig emne i tiden.

– *På hvilken måte er karakterene i denne forestillingen fundamentalister?*

– Fundamentalisme ble som begrep oppfunnet i 1919 av en samtidig av William Jennings Bryan [en av advokatene i rettsaken som forestillingen bygger på, *journ. ann.*], og det var faktisk et slags hedersbe-

grep for disse menneskene. De kalte seg selv fundamentalister fordi de ønsket å komme til bunns i Bibelens opprinnelige og ekte mening, i motsetning til «modernistene» som var veldig aktuelle på den tida. Filmen som ble laget i 1960, og som igjen bygget på et stykke fra 1950-tallet, fremstilte Bryan som svært dum. Dermed fremstilte man også selve saken som dum. I virkeligheten var Bryan en av de mest briljante advokatene i amerikansk historie, men han var også en dyktig politiker, som stilte som presidentkandidat tre ganger. Han var redd for hvilke konsekvenser og utslag darwinismen kunne få, som for eksempel rasisme. De kristne fundamentalistene så for seg at godheten i menneskeheten kunne ødelegges, og det setter deres motstand mot (sosal)darwinismen i et litt annet lys. Men det er klart at det fra et modernistisk eller vitenskaplig ståsted var dumt av dem å ville bevise at Bibelen er sann.

– *Forestillingen var veldig aktuell da den hadde premiere, ved gjenvalget av Bush for fire år siden. Men den er jo utrolig aktuell fortsatt.*

– Når vi spiller den i Damaskus eller Beirut kan jeg love deg at denne problemstillingen er aktuell!

### Midtøsten

– *Hvordan reagerer de?*

– Man opplever det som om publikum suger til seg hver eneste setning. Her i Vesten har man et stort medie-konsum, men der er problemene mer akutte. Spørsmål om forholdet mellom stat og religion, evolusjons- og skapelsesteoriene, er svært tilstedeværende i debatten i Midtøsten. Når man spiller i Beirut, med shia-muslimer, sunni-muslimer, ortodokse jøder, evangelister, kristne, osv. som har vært i strupen på hverandre i lange perioder, setter det forestillingen i et annet lys. Man er ikke bare uenig; man er uenig på liv og død. Samtidig er publikum svært likt det teaterpublikummet som vi møter andre steder i verden. De har de samme kulturelle kodene der som her. Forestillingene fikk et intenst fokus i forhold til både form og innhold, men samtidig er de som oss. De lo og forholdt seg på samme måte som ellers i verden, men intensiteten var sterkere. Det avhenger samtidig mye av strukturen der og da. Teatret i Beirut er et fantastisk teater, og publikummet som kommer dit er oppegående og verdensvante. Så vi dro ikke til et borgerlig eller konservativt sted,



vi spilte ikke for Hizbollah! ... Strukturen i teatret, alle plakatene på veggene, og måten publikum forholdt seg til hverandre på, var som hvor som helst ellers. Deres holdning til livet likner på mange måter den vi møter hos vårt øvrige publikum. Men det er umulig å generalisere. Jeg kan bare fortelle om de 150-160 tilskuerne som satt foran oss, og om hvordan de forholdt seg til forestillingen. Jeg kan ikke si noe om Midtøsten på bakgrunn av det. Men når vi spilte i Belgia så var det aldri noen som mente at Bryan hadde rett, mens det der var annerledes også i Stockholm. Selve tematikken ble relevant der, fordi det tilfeldigvis var en fyr som holdt en preken foran teatret, og han hadde en plakat hvor det stod «Jesus är vägen». Allerede derfor ble det litt annerledes. I Damaskus snakket en belgisk journalist med to ingeniører som ikke trodde på Darwins teorier. De var veldig glade for at den andre siden (fundamentalistene) var representert på en intelligent måte. Da vi kom tilbake til Europa,

følte vi at vi falt tilbake til et «gammelt» perspektiv, på en måte, mens vi i Damaskus og delvis i Beirut følte at begge sider ble fulgt med interesse. Man prøver alltid å gjøre noe relevant som skuespiller, man strever med å finne ut av hvordan man kan gjøre noe som er relevant for samfunnet. Står man utenfor diskursen? Er man tilstedeværende i diskusjonene? Man føler seg lett maktesløs, og frykter at det man gjør ikke har noen innflytelse. Men nå føler jeg at vi gjør noe relevant. Særlig fordi noen av disse stedene, som har vært krigsherjet gjennom mange år, har en kultur som klynger seg til det menneskelige aspektet. Folk strømmer til teatrene, som et middel til å beholde fornuffen. Akkurat som de samler seg i restaurantene. Jeg tror det er på en veldig sunn hedonistisk måte. De griper verden; de diskuterer og er til stede. Det bidrar også til at man føler seg relevant, fordi kulturen er et instrument for dem for ikke å gå fra forstanden.

### Spillestrategier

– *Jeg har lest et sted at dere aldri prøver en forestilling foran et publikum før premieren. The Monkey Trial er en veldig teksttung forestilling. Dere har lagt inn applaus og morsomme sidekommentarer en del steder, hvordan vet dere hvor dere skal plassere dem?*

– Man utvikler dette underveis. Det må være visse parametre eller bestanddeler tilstede i en forestilling for å nå publikum. Det handler om strategi. Noen ganger spiller man for eksempel for et publikum som er veldig alvorlige, og da vil de ikke komme seg gjennom forestillingen. Akkurat som forestillingen heller ikke har godt av at man ler for mye; man trenger en balanse mellom det lette og det alvorlige. Det er en slags essensiell lov i teatret. Man må ta med seg publikum opp og ned, og håpe at de følger deg, siden det er du som vet hva du driver med. *The Monkey Trial* utspiller seg over flere dager, og hvis publikum ikke følger deg opp på rettssakens dag tre, da vet du at

du kommer til å få en veldig hard dag fem. Og motsatt: hvis de ler for mye, vet du at din lange og alvorlige monolog kommer til å bli vanskelig å gjennomføre. Man må lede dem i den retningen man vil ha dem. Noen ganger føler man at man snakker så dypt og mørkt at stemmen kommer til å havne i kjelleren om ikke publikum snart forstår at det er alvor. På den første forestillingen i Oslo, utnyttet vi Robbys tullede stemme i scenen med vitnene og Howard Morgan. Folk var veldig alvorlige, så da vektla vi slapsticken for å få dem med oss. Og heldigvis ble de med. Det lettet situasjonen for alle. Sånn utvikler vi forestillingen underveis. I tillegg har vi ulike tilnærminger overfor ulike publikumsgrupper. Da vi spilte i Beirut, var publikum helt avhengig av teksten, og da overdrev vi den formmessige humoren. Vi kunne ikke belage oss på at slike effekter kom fram i oversettelsen, så da måtte vi benytte formen. Strukturen til forestillingen er sånn sett perfekt. Og så er det forskjell på latter og letthet, man trenger alltid en letthet i en forestilling.

– *Den dagen jeg så forestillingen begynte dere å le underveis. Gjør dere det med vilje?*

– Nei, det var bare noe som skjedde. Når det redder situasjonen er det bra, mens det andre ganger kan ødelegge. Særlig hvis man ikke klarer å slutte å le og publikum går lei, da blir man straffet. Akkurat i går kom det av at Robby var forkjølet. Før vi spilte i Oslo spilte vi i Bergen. Siste forestilling der var første gang han brukte forkjølelsen til å skape den stemmen som illustrerer en ung mann som er i stemmeskifte. Så på første forestilling i Oslo var vi ikke vant til den, og begynte å le. Men når man merker at det hjelper forestillingen, utnytter man det. Man lar det trekke litt ut, slik at det løfter den. Man ville gjort det annerledes hvis publikum allerede var høyt oppe. Men noen ganger går det galt. Som en gang vi spilte farsen *of/niet*, en forestilling av Alan Ayckbourn. Vi klarte ikke å slutte å le, og det blir fort sånn at to av skuespillerne ler og den tredje skuespilleren bare blir sint. Men i går fungerte det.

### Stopper jeg – stopper Stan

– *Ser du for deg at du kommer til å fortsette å jobbe med tg STAN i framtiden? Er det andre alternativer?*

– Det er et vanskelig spørsmål. Hvis jeg ikke fortsetter å jobbe med tg STAN, så stopper tg STAN opp. Det gjelder oss

alle. Hvis én av oss slutter, så opphører kompaniet. For kompaniet er oss. Men fram til nå har jeg kunnet gjøre alt jeg vil på scenen innenfor STANs struktur. Og hvis jeg ønsker å samarbeide med noen kan jeg bare hente dem inn. Men ønsker jeg for eksempel å arbeide med en regissør fra Nasjonalteatret, oppstår det et produksjonsspørsmål. Kan jeg få ham til å komme på min produksjon, som en tg STAN-produksjon; eller skal det være en koproduksjon? Eller skal jeg forsvinne, og bare være en skuespiller på nasjonalteatret? Det har allerede skjedd med Sara, da hun jobbet ved et teater i Holland. Tg STAN hadde ingenting med det å gjøre, hun fikk betalt av teatret og var bare skuespiller der. Men det er et litt abstrakt spørsmål du stiller meg der... Vil jeg bli lei av å stå på scenen? Kanskje. Vil jeg falle fra? Kanskje. Men å skulle skape en annen struktur er et absurd tankeeksperiment. Hvorfor skulle jeg ønske meg en annen struktur? Jeg kan gjøre hva jeg vil innenfor denne strukturen. Så for meg er dette mer eller mindre et spørsmål om hvorvidt jeg vil fortsette å lage teater. Og kanskje slutter jeg å spille, og går over til film? Kanskje eksploderer STAN om noen år eller i morgen, og av en eller annen grunn som jeg ikke kan se for meg nå. Alt er mulig. Men når en av oss fire skuespillere ønsker å slutte, da tror jeg også tg STAN slutter. Nå fantaserer jeg i grunnen bare, for jeg har aldri tenkt på det før, men tg STAN er *vårt*. Vi tilhører ikke STAN, og trenger ikke å leve opp til kompaniet. Det er omvendt. Tar de fra oss subsidiene må vi nok tenke på hvordan vi skal organisere oss, men det er faktisk den eneste grunnen jeg kan komme på som ville stoppet oss. Eller krig, selvfølgelig.

*(Oslo, 6. og 7. desember 2007. Deler av intervjuet er tidligere publisert som opptak på engelsk i radioprogrammet «Teoretiske Jenter» på Radio Nova, og journalist Hanne Tråsdahl medvirket også i denne delen av intervjuet).*



# Kreasjonisme før og nå

tg STAN reiser debatten om kreasjonisme kontra evolusjonsteori i et ekstremt velspilt og vellaget dokudrama.

AV ELISABETH LEINSLIE

.....  
**THE MONKEY TRIAL** Av og med: tg STAN  
 (Premiere 2004) Black Box Teater, 4. nov, 2007  
 .....

I presse- og informasjonsmaterialet til *The Monkey Trial* bruker tg STAN<sup>1</sup> to sitater av George W. Bush: *I believe God did create the world. And I think we're finding out more and more and more as to how it actually happened.*<sup>2</sup> Og: *After all, religion has been around a lot longer than Darwinism.*<sup>3</sup> Sitatene er fra tiden rundt valget i 2000 – valget den ny-konservative kristne fløyen, med George W. Bush i spissen, kuppet. Etter dette har de kristenkonservative fått større makt og spillerom i amerikansk politikk og samfunnsliv enn på mange år.

Bush-sitatene speiler en snodig retorikk som vi kjenner igjen fra religiøs fundamentalisme på tvers av alle religioner. Sitatene

leder oss til kreasjonisme-debattene vi har vært vitne til først og fremst i USA, men også i Europa. Kreasjonisme<sup>4</sup> går i all kort-het ut på at man tror universet og livet på jorden er skapt av en guddommelig skapning. Begrepet er vanlig å bruke når man skal referere til religiøst motivert avvisning av vitenskapelige evolusjonsteorier.

Først på 1960-tallet ble evolusjonsteori skrevet inn i amerikanske skolebøker. Før det hadde skapelsesberetningen i Det Gamle Testamentet blitt undervist som forklaringen på kosmos. Den kristne høyrefløyen i USA har siden den gang forsøkt å gjeninnføre kreasjonisme i vitenskapsundervisningen i offentlige klasserom. Siste fremstøt var via den ny-kreasjonistiske *intelligent design*-bevegelsen. *Intelligent design* (ID) går ut på at kosmos har en designer. Dette er et forsøk på, via bruk av en nøytral betegnelse, å skjule hvilken gud man sikter





Tg STAN: THE MONKEY TRIAL, fra 2004. Gjestespill  
Black Box Teater, 2007. Foto:Martin Nordström

til. Tross forsøk på religionsnøytralitet og på å fremholde ID som en reell vitenskapelig teori, ble ID tidlig avslørt som kristen kreasjonisme i ny innpakning.

ID-bevegelsen representerer anti-vitenskap og et stort tilbakeskritt i tenkingen. Den har skapt bekymring om en utvikling mot vranglærte og vitenskapelig imbesile elever. De dypt pessimistiske har gått til det skrittet at de har tegnet opp paralleller mellom det som skjer i USA i dag og det som skjedde blant araberne mellom 800-tallet og 1100-tallet. I den perioden opplevde araberne en banebrytende vitenskapelig storhetstid som ble kvalt av muslimsk tros-lære og har aldri sett dagens lys igjen.

Foreløpig er det imidlertid ingen grunn til *alvorlig* bekymring. Det amerikanske rettsapparatet har i flere omganger (siden slutten av 1960-tallet) avvist kreasjonisme som brudd på grunnloven – som sier at kirke og stat skal holdes atskilt, og at ingen religion skal favoriseres fremfor en annen. Den amerikanske grunnloven er i dag den eneste i hele verden som ettertrykkelig fastslår at religion ikke skal blandes med politikk og statsforvaltning.<sup>5</sup>

Hvordan dette fungerer i praksis er imidlertid en annen sak<sup>6</sup>. Republikanernes sterke bånd til kristenkonervative er åpenlyst forsterket med Bushs regjering. I valget i 2004 var 60 prosent av Bushs velgere kristenkonervative. De har med andre ord blitt en viktig strategisk velgergruppe som det gjelder å spille på lag med. Litt bekymret ble jeg også når jeg snublet over en gallup gjennomført i juni 2007<sup>7</sup>. Resultatene viser at 44 pst. av den amerikanske befolkning ikke tror på vitenskapelig evolusjonsteori á la Darwin, mens 66 pst. tror mennesket ble skapt slik de er i dag i løpet av de siste 10 000 år – altså kreasjonisme. Det er utrolig hvordan en moderne vestlig supermakt kan bestå av så mange feil- og uinformerte individer, bundet av religiøse dogmer og proppfulle av tulleargumenter á la Bushs.

### Medie event

I tgSTANs *The Monkey Trial* møter vi noen slike amerikanske kristenfundamentalister. Og de latterliggjøres i stort format. Både ved å fremstilles som stakk dumme lite be-leste klovner, og ved at belest jurister og agnostikere setter dem til vegges ved å plukke den bibelske retorikken og deres bokstavelige lesning av den fra hverandre.

Forestillingens historie er fra virkelighe-

ten og foregikk i den lille landsbyen Dayton i Tennessee sommeren 1925. En intellektuell frigjøring var på gang i USA. Kunst og vitenskapelige teorier ble debattert. Og tradisjonistene var bekymret. De så på den gryende modernismen som en trussel mot den gode moral. Reaksjonene førte til organiserte kampanjer mot bl.a. undervisningen av evolusjon i skoleverket. American Civil Liberties Union (en pressgruppe for sivil frihet) sendte i 1925 ut et skriv hvor de informerte om at de ønsket å støtte enhver som utfordret den nye anti-evolusjon statutten i Tennessee. En statutt som trådte i kraft i februar 1925 og som nettopp forbød undervisning av evolusjonsteori i den offentlige skolen.

En dag i 1925 tok en mann i Dayton skrevet fra ACLU med til det lokale alkoholutsalget. Her samlet en liten gruppe innbyggere seg, og ble enige om å sette den nærmest glemte byen Dayton på kartet ved å arrangere en kontroversiell rettssak. Det var altså forsvarerne som satt i gang retts-saken og det var den unge naturfaglæreren John Thomas Scopes som villig stilte som tiltalt i saken. Han hadde undervist sine elever i Darwins evolusjonsteori, noe som var lovstridig i delstaten.

Rettsaken tiltrakk seg et stort publikum, og ble til og med kringkastet på radio. Den utviklet seg til å bli større enn seg selv, i den forstand at den ble et bilde på konflikter av sosiale og intellektuelle verdier: kristenkonserverisme og kreasjonisme versus akademisk frihet og vitenskapelig forskning. Aktoratet var mest opptatt å få Scope dømt (noe de også lyktes med; han ble dømt til å betale en bot på 100 dollar pluss omkostninger. Dette ble for øvrig betalt av ACLU). Forsvaret derimot ville ha en større prinsipiell debatt, samt drive folkeopplysning. De ville vise hvordan den nye Tennessee-statutten var grunnlovsstridig (et mål som ble nådd først 43 år senere (1968)), og opplyse om evolusjonsteorier og bibelens logiske brister. Tross sterk motstand hos både dommer og aktorat klarte forsvaret å gjøre rettsaken til en nasjonal biologitime da størsteparten av pressen var på forsvarernes side.

tg STAN bruker rettssaken til å sette kreasjonismens vanvidd på kartet. For gjennom sitt tekstutvalg og tolkning av personene ligger det tydelige sympatier for Scope og forsvarerne. Forestillingen inneholder kun originalt tekstmateriale fra the Scopes

Trial. Men, for de som følger litt med i nyhetsbildet er det lett å se hvordan deler av verden nesten ikke har utviklet seg på dette punktet siden 1925. tg STANs publikum trenger vel ikke akkurat en opplysnings-time, men å bli minnet på problematikken og konfliktene mellom religiøs fundamentalisme og vitenskap skader ingen.

Hvilken betydning har så denne problematikken for oss her i Norge? – Kreasjonismedebatten har nådd Europa. Europarådet stoppet imidlertid sist juni forslaget om å innføre Intelligent Design i europeisk skoleverk<sup>8</sup>. Bemerkelsesverdig var det derimot at en av Norges representanter, Åse Gunhild Woie Duesund (KrF) stemte i mot resolusjonen – altså i favør av kreasjonisme<sup>9</sup>. Det er meg ukjent hvilket standpunkt KrF som parti har til saken, det er bare å håpe at Duesund ikke står for flertallet så vi slipper lignende saker på Stortinget.

### NOTER

- 1 Les om den belgiske gruppen tg STAN i *Norsk Shakespeare- og Teatertidsskrift* nr.1-2004, s.42-45. Eller på deres hjemmeside: <http://www.stan.be/content.asp?path=k3ovdjzu>
- 2 *U.S. News*, 6. desember 1999
- 3 *George Magazine*, September 2000
- 4 Les mer om kreasjonisme bl.a. her: <http://en.wikipedia.org/wiki/Creationism>
- 5 Les denne her: [http://en.wikipedia.org/wiki/First\\_Amendment\\_to\\_the\\_United\\_States\\_Constitution](http://en.wikipedia.org/wiki/First_Amendment_to_the_United_States_Constitution)  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Establishment\\_Clause](http://en.wikipedia.org/wiki/Establishment_Clause)
- 6 Alle USAs 43 presidenter har vært troende protestanter, bortsett fra John F. Kennedy som var katolikk. Ved neste presidentvalg vil flere kristenkonervative kandidater stille, bl.a. mormoneren Mitt Romney og baptistpastoren Mike Huckabee.
- 7 Se gallupundersøkelsen her: [http://www.usatoday.com/news/politics/2007-06-07-evolution-poll-results\\_n.htm](http://www.usatoday.com/news/politics/2007-06-07-evolution-poll-results_n.htm)
- 8 Resolusjonen anno 8. juni 2007 kan du lese her: <http://www.assembly.coe.int/main.asp?Link=/documents/workingdocs/doc07/edoc11297.htm>
- 9 Stemmegivningen i Europarådet finner du her: [http://www.assembly.coe.int/ASP/Votes/BDVotesParticipants\\_EN.asp?VoteID=674&VoteSort=View\\_Members.CountryISO](http://www.assembly.coe.int/ASP/Votes/BDVotesParticipants_EN.asp?VoteID=674&VoteSort=View_Members.CountryISO)

## Har teatret virkelig fiender?

Tidligere styremedlem på Den Nationale Scene, Arnljot Strømme Svendsen, har skrevet en institusjonshistorie i svart-hvitt. AV KNUT OVE ARNTZEN



Arnljot Strømme Svendsen: **TEATER I 25 ÅR. DEN NATIONALE SCENE 1976 – 2001**

319 sider med tabeller og registre.

Eide Forlag, 2007

Institusjonshistorie er en genre som har vært dyrket i Norge siden H. J. Huitfeldt skrev *Christiania Theaters Historie*, utgitt i København i 1876. Den dekket alle spor av teaterdrift i Norge siden 1500-tallet. Senere, ut på 1900-tallet, kom det forskjellige bøker om de enkelte teatres historie, slik som Anton Rønnebergs *Nationaltheatres historie 1949 – 1974*. For Den Nationale Scene i Bergen kan det vises til bl.a. Knut Nygaard og Eiliv Eides *Den Nationale Scene 1931 – 76*. Det som preger disse bøkene er en grundig opplisting av alt som har vært spilt, med gode registre over personer som har arbeidet ved tea-

trene, og over hvilke stykker som har vært spilt. De enkelte forestillinger er kommentert med tanke på kritikernes resepsjon, og med oversiktsartikler, om forskjellige kunstneriske perioder. Alle disse bøkene er skrevet ut fra en borgerlig-kulturell konsensus om teatrets viktighet og betydning som åsted for offentlig debatt, og teatrene betraktes som hus tiden og dens omskiftninger speiler seg i. Forfatterne har i stor grad vært akademikere med stillinger ved universitetene, noe som også skulle ivareta en faglig objektivitet.

### Teaterøkonom

DNS har gitt økonomen Arnljot Strømme Svendsen oppdraget å skrive Den Nationale Scenes historie; fra jubileumsåret 1976 med Sven Henning som ung, påtroppende teatersjef, til Bentein Baardsons avgang som teatersjef i 2001. Teatret bryter dermed tradisjonen med å gi slike skriveoppgaver til universitetsakademikere; være seg litteratur- eller teaterforskere. Oppgaven gikk riktignok til en akademiker, men til en som selv har vært med på å styre DNS i over tredve år, og som har bakgrunn som professor i økonomi ved Handelshøyskolen i Bergen. Arnljot Strømme Svendsen har allikevel også interessert seg for teater i akademisk forstand, gjennom å gjøre en del studier innenfor teaterøkonomi og publikumsforskning. Dette er hans utgangspunkt, basert på en faglig teaterøkonomisk og sosiologisk innfallsvinkel. Han vil gjerne tilføre institusjonshistorien noe nytt, gjennom å synliggjøre «publikumsinteresse» ved å vise til hvilke produksjoner som har utløst store publikumstall. Strømme Svendsen har brukt mye sta-

tistikk, og han legger inn tabeller som også skal synliggjøre de enkelte teatersjefene på en oversiktlig måte.

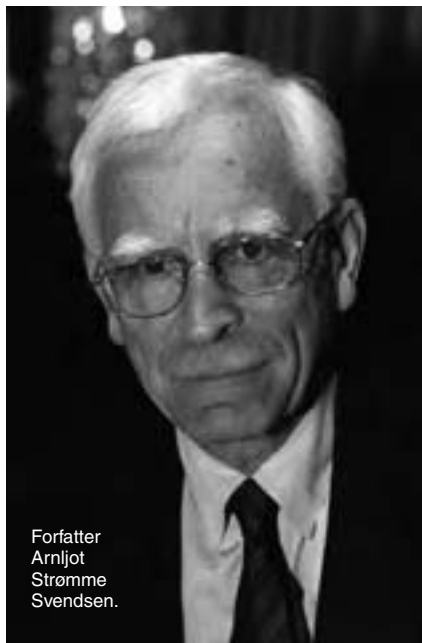
Arnljot Strømme Svendsen har delt boken i tre deler, «Det skjulte og det gåtefulle ved DNS», «Det DNS gjorde – det folk så» og «Det DNS spilte – hvordan det virket». I den første delen tillater han seg å prøve seg litt som teaterfilosof, det vil si at han ut ifra sitt teaterøkonomiske ståsted reflekterer over historie, publikums sammensetning, utdannelsesrevolusjonen, skuespillerne og fagfolkene. I andre del gir Strømme Svendsen et bidrag til en generell teaterøkonomisk historieforståelse, han går nærmere inn på publikum og dets sammensetning og diskuterer om repertoarvalg er fritt og uavhengig, eller om det springer ut fra økonomiske behov og publikums referanser. Her er mye nyttig informasjon om teaterdrift, og han sammenlikner de forskjellige norske teatrene i perioden, med tanke på teaterpolitiske aspekter og hvilken rolle teatret hadde i samfunnet. Det går mye på å vise dynamikken i teatrenes inntjening i forhold til den offentlige støtten de får. I tredje del går boken gjennom de forskjellige teatersjefenes regimer, hva som ble spilt, og hvilken resepsjon oppsetningene fikk. Det er denne delen som ligger nærmest den tradisjonelle institusjonshistorien, og det er denne delen av boken som fungerer som historisk oppslagsverk. Strømme Svendsen tar for seg det han betrakter som viktige begivenheter, hvilken rolle en del av oppsetningene spilte i den offentlige debatten, og hvordan samspillet med byens øvrige teaterliv har vært i den perioden som boken omhandler. Disse vurderingene kan diskuteres med tanke på hva som er vektlagt og hvilke mangler som eventuelt gjør seg gjeldende. Når Arnljot Strømme Svendsen opptrer som teaterfilosof, preges uttalelsene hans av et teatersyn som ikke er klargjort helt. Det handler mye om teatrets «evige verdier» (med referanse til en teaterhistoriografisk forståelse som han viser til teaterviteren Thoralf Berg som kilde for), men uten at det er helt klart hva som er hva. At teaterhistorieskriving har noe med tradisjon og kulturforståelse å gjøre, er innlysende, og nettopp derfor burde det vært presisert at konteksten og tiden er bestemmende for hvordan et teaterhistorisk tidsforløp blir oppfattet. Det vil i stor grad handle om det komplekse ved teateruttrykket, og Strømme Svendsen vil gjerne bidra til en, mer eller



BAKKANTINNENE, DNS 1997, under Ketil Egges sjefstid. Foto: Øystein Klakegg.



ROMEO OG JULIE med Herborg Kråkevik og Gard Skagestad, DNS 1999, under Bentein Baardsons sjefstid. Foto: Helge Hansen.



Forfatter  
Arnljot  
Strømme  
Svendsen.

mindre forklart, (postmoderne?) innfalls-vinkel som handler om fragmentering, hvor teatret som organisme og arbeidssted kommer i fokus. Her er det teaterøkonomen som gjør seg gjeldende, men når teaterøkonomen i andre del vil kommentere meningsbrytninger rundt teatret slår det ut på en noe spesiell, og ikke helt heldig måte. Strømme Svendsen polariserer nemlig forholdet mellom teatret og «dets synsere». Han skriver at «En del teaterskribenter ynder å latterliggjøre publikum og fremstille det som en stupid masse» (s. 78). Det er uklart om han sikter til «synsere» med akademisk bakgrunn, eller til det noe anstrengte forholdet som i deler av perioden har hersket mellom DNS og den generelle kulturpolitiske deknningen i Bergens Tidende. Hvis det siktes til noen spesielle skribenter, burde han ha tydeliggjort det. Slik det står her, bidrar det til å svekke bokens «objektive» verdi. Noe tyder på at Strømme Svendsen vil nære opp under en uforsonlig stil på dette området, hvor teater-forstå-seg-på'ere kritiseres som elitister som ikke forstår publikums behov. Det kan synes som om han mener at høye publikumstall i seg selv borger for kvalitet. I dette viser Strømme Svendsen et avvik fra den tradisjonelle borgerlige teater- og kunstforståelsen, som nettopp etterlyser det utfordrende, og som ser diskusjon som en nødvendig del av dynamikken mellom teater og samfunn. Det som har fått teaterhistorisk prestisje har ofte vært de små hendelsene, og ikke nødvendigvis de økonomisk vellykkede.

#### «Bagateller»

Bortsett fra det, fungerer andre del av boken som et bidrag som alene kunne vært pensum i en publikumsmessig og teaterøkonomisk forståelse; hvis bare vi «synsere» kan se gjennom fingrene med at vi blir kritisert – og det kan vi vel saktens gjøre. Men i del tre går Strømme Svendsen litt langt når han skriver at det er «vrangvilje» ute og går når – de akademiske? – kritikerne ikke har forstått teatrets eget beste. Han skriver: «Suksess avler imidlertid misunnelse og vrangvilje hos noen som vil underkjenne teaterpublikummets smak og dets bifall mens de samtidig underslår teaterkritikernes ros» (s. 258). Jeg har som dagsaviskritiker selv vært med på å rose mange oppsetninger på DNS i den perioden boken omhandler, så jeg slipper kanskje å havne i kategorien «vrangvillige», men jeg må få påpeke at det

nok er noe kunstfaglig svakt ved å lage en motsetning mellom en kunstnerisk forståelse-på-elite og det brede publikum, hvor de siste «stemmer» med sin blotte tilstedeværelse, og slik viser hvilke oppsetninger som er vellykkede. Noen ganger er det høy kunstnerisk kvalitet som trekker publikum, men andre ganger uteblir publikum fra forestillinger som hadde fortjent bedre. Jeg frykter at Strømme Svendsen har havnet i en slags «Frp-kode», uten å ville det selv, når han advarer mot ikke å ta publikum, og de «rosende» kritikerne, til inntekt for kvalitetsforståelse. Uten at jeg her kan gå inn på en diskusjon av kvalitet som sådan. Det som imidlertid slår meg, er at boken ikke tematiserer vendingen fra det statsstøttede kunstneriske teatret til en mer eller mindre populistisk teaterforståelse; som i og for seg også kan ha positive sider ved seg.

Nå er vi over i «folkelighetssyndromet» som for alvor har slått ut i diskusjonen omkring den senest påtroppende teatersjefen ved DNS, Bjarne Hjelmeland, som erklærer

---

## **Strømme Svendsen har havnet i en slags «Frp-kode», når han advarer mot ikke å ta publikum til inntekt for kvalitetsforståelse**

---

folkelighet som program, men uten å forklare hva han mener med det.

DNS har som andre av de norske institusjonsteatrene satset på musikal og komedier, og det handler selvfølgelig i stor grad om inntjeningsspøkelset. Slik jeg ser det, er vi nå kommet til spørsmålet om ikke det «kunstneriske teatret er dødt»? Altså det teatret som oppsto med intimszenebevegelsen og den nye regikunsten på slutten av 1800-tallet. Ibsen og oppsetninger av Ibsen har vært en del av denne kulturen, og mange av satsningene på DNS, fra Sven Henning til Bentein Baardson, via Kjetil Bang-Hansen og Tom Remlov, har levd opp til en slik idé. Dette synliggjør Strømme Svendsen ved å fremheve produksjoner

som Charles Marowitz' *Hedda* fra 1978; de kunstnerisk vellykkede oppsettingene til Bang-Hansen og Helge Hoff Monsen, slik som *Kongehuset Theben* etter Sofokles i 1985, og ikke minst med den noe vågale satsningen på ny norsk dramatik under Tom Remlov. Dette resulterte jo også i en ny norsk dramatiser i verdensformat, Jon Fosse.

Jo, det kunstneriske teater er med, men den diskusjonen som følger, er om opplevelsesteater bare er musikal, eller om det kanskje også omfatter prosjekter innenfor institusjonen, basert på inviterte kunstnere. Prosjekter som har kunstnerisk betydning, selv om de ikke blir sett av så mange. Strømme Svendsen har en tendens til å bruke ordet «bagatell» om slike prosjekter, som når han skriver om Thomas Brasch' *Mercedes* i en prosjektbasert oppsetting ved Kai Johnsen som ble vist på Bergen Internasjonale Teaterfestival i 1989. Små produksjoner som ikke har den store publikumstilslutningen, kan teaterhistorisk sett vise seg å være svært viktige. Og det gjelder flere produksjoner på DNS, uten at de blir kommentert i denne boken i forhold til en slik status. Selvfølgelig skal ikke jeg som anmelder bruke anledningen til å fremheve slikt i for stor grad; det er tross alt en bok som må stå for seg selv og den fagkritikken som måtte komme. Boken reflekterer aspekter ved teaterdebatten uten å kommentere dem i estetisk og kunstfaglig forstand. Det er noe man kan leve med, fordi den tross alt gir mye av det man kan forvente, og så får vi forstå-seg-på-ere bruke den som best vi kan.

### **Restaureringen**

Før jeg avslutter er det likevel noen punkter som må kommenteres, fordi de berører holdninger og synspunkter som nok springer ut fra at Strømme Svendsen selv har vært med på å styre det teatret hvis institusjonshistorie han beskriver i en svært sentral periode. Ett slikt punkt er spørsmålet om tilbakeføringen av salongen til det den var ved åpningen av teatrets bygning i 1909. Den var blitt påført store skader etter et bombeangrep under 2. verdenskrig. Strømme Svendsen beskriver prosessen bak og innsatsen til dem som fikk igjennom rehabiliteringen, slik at Store Scene i 2001 sto gjenoppført «i sin gamle prakt» litt i etterkant av 150-årsjubileet for Ole Bulls teater på Engen fra 1850. Strømme Svendsen

skriver med en viss sårhet om manglende begeistring for dette prosjektet, at det ikke ble nevnt i en bestemt lederartikkel i Bergens Tidende, hvor redaktøren skal ha blandet seg inn i repertoarplanleggingen på DNS uten å nevne selve «storhendelsen».

Ja vel, de fleste i dag vil nok si at Store Scene er praktfull i sin restaurerte utgave, men allikevel var den gamle salongen, slik den fremsto etter å ha blitt reparert under ledelse av arkitekt Schou, ikke en «skamferd» eller «havarert» salong (s. 260), men heller uttrykk for et ønske om en ombygging i en tidsriktig demokratisk retning, slik det kunstneriske behovet var definert i en tid hvor publikum og skuespillere, i tråd med reatraliseringsidealene, skulle komme nærmere hverandre gjennom en utbygging av scenen. Selvfølgelig var det endelige valget om å restaurere salongen tilbake til slik den var i 1909 ikke bare et skjønnhetsspørsmål, det handlet om teatersalongens estetiske muligheter for en ny tid og i forhold til nye idealer. I dette spørsmålet fremstår ikke Strømme Svendsen som den objektive institusjonshistoriker, og det er i orden å signalisere sin egen mening om saken, men det burde vært gjort med større respekt for arkitekten som tegnet salongen både i 1909 og i 1944 (og la det her være nevnt at DNS, i motsetning til Nationalteatret i Oslo, ikke var nazifisert under okkupasjonstiden).

Et annet punkt (og da ser jeg bort fra noen faktafeil med tanke på årstall) er måten oppsetningen til Pål Øverland av Shakespeares *Titus Andronicus*, i forbindelse med Shakespeare-satsningen under Tom Remlov i 1993, blir omtalt i boken, nemlig som en regulær produksjon som ikke ble «premiereklar» (s. 223). Vi som fulgte tett med den gangen vet at det var en produksjon som fikk såkalte «interne» visninger med publikum, og at det ikke var helt uproblematisk i forhold til regissørens status i forbindelse med en oppsetting som, hvis den var så dårlig, ble vist likevel. Når så Strømme Svendsen i boken har valgt å ta med et ganske flott bilde som viser Sverre Røsumoen som Titus (s. 222), oppfatter jeg det som en post mortem aksept av en produksjon som fikk en ulykkelig skjebne. Det blir ganske upresist, og er noe som bidrar til å omskrive historien.

Kunstfaglig er dette ikke bra. Institusjonshistorisk fungerer denne boken likevel langt på vei.

# Historien bakenfor HT

Det er på høy tid at historikken til det nordnorske teatret blir kjent. AV KNUT OVE ARNTZEN



Fra den semi-profesjonelle HERR LAMBETHIER, Hålogaland Teaterselskap, 1968.

Jens Harald Eilertsen: **TEATER UTENFOR FOLKESKIKKEN. NORDNORSK TEATERHISTORIE FRÅ ISTID TIL 1971**. Bind I. Orkana forlag, Stamsund, 2004.

Jens Harald Eilertsen har i første bind av sin nordnorske teaterhistorie gjort et forsøk på å konstruere en teaterhistorisk linje i Nord-Norge, samtidig som han vil vise forhistorien til Hålogaland Teater. Det er riktignok først i forbindelse med bind 2, *Polare scener; Nordnorsk teaterhistorie fra 1971–2000*, at man kan snakke om et profesjonelt teater i Nord-Norge. Da må «profesjonelt» forstås i betydningen: teater produsert i landsdelen. Den sterke amatørteaterkulturen i Nord-Norge er en del av historien om nordnorsk teater som Eilertsen griper fatt i og bringer nye perspektiver på. Denne anmeldelsen tar utgangspunkt i bind 1.

Frem til side 198 i bind 1 omtaler Eilertsen fremstillingen som «innledende kapitler», altså innledningen til det som jeg vil oppfatte som det profesjonelle teater. De siste hundre sidene av bind 1 er så viet forhistorien til Hålogaland Teater. Eilertsen har på 200 sider kommet med en rekke innspill til en forståelse av en regions teaterhistorie, som bryter med det tradisjonelle skillet mellom ritual og teater, så vel som mellom amatører og profesjonelle. Han gir et godt bidrag til historien om de dramatiske selskapene i Tromsø og Hammerfest på 1800-tallet. På samme måte ville ingen seriøse teaterhistorikere ha unnlatt å nevne de dramatiske selskapene i de større byene i Sør-Norge på slutten av 1700-tallet, som

var en forutsetning for det profesjonelle teaters fremvekst i Sør-Norge. De dramatiske selskapene representerte intet mindre enn introduksjonen til Norge av den europeiske, borgerlige teaterkulturen, som på 1800-tallet ble en av de viktigste arenaene for den borgerlige offentlighet og debattkultur, og var samtidig formildere av klassisk skuespillerkunst.

### Ritualets plass

Eilertsen indikerer i tittelen sin at nordnorsk teaterhistorie er 10 000 år gammel, og forholder seg slik til et teaterbegrep som inkluderer ritualer og fester. Det er i og for seg uproblematisk ettersom det er mulig å vise til en del kultsteder som kan ha vært sentra for rituelle visninger i steinalderen, og som i nordnorsk sammenheng er særlig kjent for Komsakulturen. Det er en allmenn trend i teaterforskningen at en beskjeftiger seg med et ritual- og seremoniinkluderende teaterbegrep, selv om ritualer tidligere mer ble regnet som opprinnelsen til teatret enn som «teatre» i seg selv. Vårt tradisjonelle teaterbegrep har i stor grad vært knyttet til den klassisistiske og borgerlige teaterforståelsen som kulminerte med Ibsen, og det er også denne anmelderens mening at det er nødvendig å inkludere for eksempel sjamanistiske ritualer og kirkelige prosesjoner i teatralitetens historie. Vårt borgerlige, fransk-klassisistiske teaterbegrep er etter hvert blitt for snevert, uten at en dermed behøver å åpne for å utforske alle slags dagligdagse handlinger som teaterhistoriske begivenheter. I et nordlig og arktisk perspektiv gir en slik utvidelse muligheten til å få en bredere forståelse for den type menneskelige, religiøse handlinger som tilsvarende det man i europeisk *mainstream*-historie hovedsakelig knytter til de dionysiske festene i det gamle Hellas.

Middelalderens katolske prosesjoner er en del av en opptogs- og prosesjonskultur, som renessansen og barokkens profesjonelle teater springer ut fra. Derfor må de også tas med i en slik fremstilling, men jeg savner at Eilertsen nevner at det faktisk finnes minnesmerker etter dette, slik som den prosesjonsstaven fra senmiddelalderen med proveniens som utstilles i kirkesamlingen på Tromsø Museum. Eilertsen nøyer seg med å vise til Nidarosdomen og de prosesjonene som har foregått der i den katolske tiden. Når det gjelder den eldre teaterhistorien etter middelalderen, må Eilertsen vise



Forfatter Jens Harald Eilertsen. Foto: Ola Røe.



Lars Berg kjempet fram et profesjonelt teater i Nord-Norge. Foto: Eindride Berg.



Riksteatret på turné i Nord-Norge på 1950-tallet. Arkiv: Riksteatret

til generell europeisk og nordisk teaterhistorie, før han kommer til de sent grunnlagte dramatiske selskapene i Tromsø (1832) og Hammerfest (1839).

Deretter tar han for seg de initiativene som kommer for å etablere en teaterdrift i Nord-Norge. Konklusjonen er imidlertid at overgangen fra private dramatiske klubber til offentlig drevne teater var vanskelig. Det kom til å skje mye senere i Nord-Norge enn i Sør-Norge, noe som imidlertid ikke betyr at det manglet interesse og forståelse. Den var bare knyttet til et mye mindre befolkningsgrunnlag enn det som fantes sørpå. Ideen om å etablere et profesjonelt teater i nord kom første gang i 1870, og den ble lansert av avisredaktøren Iver Christian Rostad. Han mente at det burde være mulig å etablere et fast, ambulerende teater nordpå. Ideen var inspirert av Trondhjem Theaters gjestespill i Hammerfest i 1870.

Så står det bokstavelig talt stille helt til Hålogaland Teaterselskap blir grunnlagt. I mellomtiden ble teaterbehovet ivarettatt av de mange turneene til omreisende trupper fra Danmark, Sverige og Sør-Norge.

### Politisk teatertradisjon

På 1920-tallet var et internasjonalt orientert revymiljø i oppgang, slik det er særlig kjent i forbindelse med Honningsvåg-revyn. Jens Harald Eilertsen formidler mye spennende materiale om denne tiden, men det er altså forfatteren Lars Berg som med sin utrettelige innsats lykkes i det initiativ som til slutt resulterer i etableringen av et profesjonelt regionteater: Hålogaland Teater i 1971. På veien dit vil jeg allikevel nevne et par av de stegene Eilertsen tegner opp. Han kommer inn på innsatsen til teaterinstruktøren Gunvor Sartz som studerte teater i Tyskland på slutten av 1920-tallet, og som hadde startet Det sociale teater i Oslo i 1930. Sartz var blitt fortrolig med Erwin Piscators politiske teater i Berlin så vel som det sovjetiske teatret. Fra 1946, altså under den tidlige gjenoppbygningsfasen etter raseringen av Finmark i 1944, var hun ansatt som velferdssekretær i Hammerfest og startet Hammerfest Studiedscene i 1948. Det var også hun som arrangerte en turné for Studieteatret fra Oslo i Nord-Norge i 1946, så vel som Det Norske Teatrets turné i 1947. Tromsø Teaterlag ble stiftet i 1946 og sto for en sterk aktivitet både med klassikere og samtidsdramatikk. En kan trygt si at det utviklet seg en sterk teaterinteresse,

og i 1949 kommer gjennomslaget for ideen om å etablere et profesjonelt teater i Nord-Norge. Riksteatrets turneer ble av mange betraktet som et tilstrekkelig teatertilbud, men Lars Berg var sterk i sin argumentasjon om at «periferien» bare kunne komme til sin rett, gjennom å lage egne, profesjonelle produksjoner. Hålogaland Teaterselskap ble startet i 1954 og realiserte en finsk modell for kombinasjonen av amatører og profesjonelle. Teatret skulle ambulere i Nord-Norge, men ha fast scene. Det var en del strid om setet skulle være i Narvik eller Tromsø, men det ble Tromsø til slutt.

Tromsø blir også sete for det nye, profesjonelle regionteatret Hålogaland Teater etter anbefaling av Hellesen-komiteens innstilling, som blir lagt frem 29. mai i 1970. Resten er historie, kan man si, og det er den historien Jens Christian Eilertsen forteller i bind 2 av sitt verk om Nordnorsk teaterhistorie. Bind 1 er et arbeid som bringer mye materiale om de dramatiske selskapene, turnéteater og amatørscenene. Han polemiserer mot alle som måtte tro at Nord-Norge fikk profesjonelt teater i gave sørfra.

Han dokumenterer den sterke teaterinteressen, og viser stridene og uenighetene på veien. Var Lars Berg og Gunvor Sartz venner? Sartz støttet ikke Bergs initiativ ubegrenset. Vi får dessuten informasjon om hvordan det nordnorske dramatiske arbeidet *Ishavsfolk*, av Lars Hansen og Karl Holter, ble oversatt til tysk og spilt på Adolf Hitlers fødselsdag ved et teater i Berlin i 1935, under tittelen *Die Bären*. Forfatteren Lars Hansen skal visstnok ha hatt gryende sympatier for de «nasjonale strømninger». Selv om dette stykket i lang tid gikk i glemmeboken, var det dialektbruken her som skal ha satt spørsmålet om dialekt og miljøskildring på dagsorden.

Dette oppveies vel på mange måter av at da Hålogaland Teater ble grunnlagt, var det med en helt annen ideologisk motivasjon. Den historien vil bli kommentert i en anmeldelse av bind 2.

Det er absolutt på tide at historikken blir en del av den generelle forståelsen og kunnskapen om teater, i en landsdel preget av en kystkultur og en verdensåpenhet som i alle fall er like sterk som den som finnes i det sørlige Norge.

# Nordnorsk avantgarde og folkelighet

Ikke overraskende er bind II av  
*Nordnorsk teaterhistorie* mest spennende på  
1970-tallet.

AV KAI JOHNSEN

.....  
Jens Harald Eilertsen: **POLARE SCENER  
NORDNORSK TEATERHISTORIE FRÅ 1971  
– 2000**. Orkana, Stamsund, 2005  
.....

Jens Harald Eilertsen er en insider i nordnorsk teater. Han jobbet bl. a. en årrekke som informasjonssjef på Hålogaland Teater, ledet i mange år Nordnorsk kulturråd og har hatt en rekke andre relevante verv og funksjoner i regionen. Når han nå har fullført Nord-Norges teaterhistorie i to voluminøse praktbind, velger han en mer dokumenterende enn reflekterende form. Det er nesten ikke den aktør, musiker eller bakspiller som utelates. Alle nevnt og ingen glemt. Denne formen for teaterhistorie-skriving har klare forbilder i mange av de bøkene som er skrevet om norske institusjonsteatre de siste hundre år. Det fremstår som en relevant form, selv om han er på sitt beste nettopp når han unntaksvis tør å bli karakteriserende og kritiserende.

Eilertsens materiale har bl. a. vært de ulike teatrenes årsmeldinger, presseomtaler/kritikker av forestillinger og i noen grad in-

tervjuer han har gjort for anledningen. Et enormt og imponerende arbeid er nedlagt i denne dokumentasjonen. Det er synd teaterfotoet ikke har vært en prioritert kunstform i landsdelens teater – billedmaterialet han har hatt å velge i er ofte av semmer kvalitet. Boken opererer, ryddig nok, med hovedvekt på forskjellene og utviklingstrekkene innenfor de suksessive tiårene. Syttitallet domineres av historien om Hålogaland Teater, åttitallet i tillegg av de tilkommende institusjonene (Nordland Teater og Beavivás Sámi Teáhter) og fremveksten av frie grupper, nittitallet av nettverk, prosjekter og personligheter som preget tiåret.

## Syttitallet

Den mest interessante biten er, ikke overraskende, historien om Hålogaland teater (HT) på syttitallet. Dette var en tid da kulturpolitikken i Norge var ekspansiv og dynamisk. Regionteatrene som ble opprettet dette tiåret (bl.a. HT i Tromsø og Teatret Vårt i Molde) ble pionerinstitutioner på meget høyt kunstnerisk nivå. Tiden var preget av radikaliserings og institusjonskritikk – og noe av denne energien fikk sitt utløp

på regionteatrene (i andre sammenlignbare land startet denne generasjonen frie grupper). Noen av de fremste kreftene i norsk teater forlot de større byene for å skape nytt teater. Og fremst av dem alle kom kanskje HT til å stå (Tone Danielsen, Per Jansen, Frode Rasmussen, Bernard Ramstad, m.fl.). Med inspirasjon i bl.a. svenske Fria Proteatern og Nationaltheatrets *Et spill om pugg* og *Svartkatten* (de nylig avviklede og for sin tid meget radikale forsøkene i Arild Brinchmanns sjefstid) – ble HT på syttitallet et teater på godt europeisk nivå.

Hvilke parametre var det som fikk dette

sitt preg på arbeidet var bl.a. Pål Løkkeberg og Stein Winge. Den unge Kari Gravklev var fast scenograf. *Tolvskillingsoperaen* åpnet i 1971, for 16 betalende tilskuere (!) og representerte et politisk-estetiserende utgangspunkt. To år senere kom den banebrytende *Det e her æ høre tel* (regi: Jan Bull), utviklet bl.a. i samarbeid med innbyggerne i den lille bygden Mefjordvær på Senja, om småkårsfolkets kamp mot sentralmakten, med utgangspunkt i en veikonflikt. Dette var første gang ensemblet spilte på nordnorsk, noe som skulle bli et særmerke i årene som fulgte. Bl.a. *Peer Gynt* i 1975 (regi:

institusjoner i det nordnorske teater. Nordland Teater åpnet i Mo i Rana i 1979 og Beavivás Sámi Teáhter f.o.m. 1986/87, i første omgang som et treårig forsøksprosjekt (siden med egen post på statsbudsjettet og nasjonalteaterstatus) med bakgrunn i en semi-profesjonell samisk gruppe. Nordland Teater slet allerede fra begynnelsen, og har gjort det nesten helt frem til i dag. Der HT hadde representert en eksplosiv legering mellom kunst, politikk og pionerånd – klarte aldri, med noen unntak, Nordland Teater å markere noen sterk egen posisjon. Allmøtet hadde ikke den samme samlende



Brecht: UNNTAK OG REGELEN. Foto: Siggen Stinessen.



DET E HER Æ HØRE TEL, regi: Jan Bull, HT 1973. Foto: Odd A. Sonnsen.

til å skje? Allmannastyre, ønsket om å nå folk med problemstillinger og språk som lå «folket» nær, høye kunstneriske ambisjoner, Brecht-inspirasjon og talent. Eilertsen, og hans intervjuobjekter (bl.a. Sigmund Sæverud og Klaus Hagerup), tar oss på utmerket vis, nesten uke for uke, gjennom denne spennende historien. Her er det bare å være mikrofonstativ! Den gjengen som drev HT var grundige i sitt analysearbeid – og de klarer utmerket å fokusere dialektikken i fremveksten av et særpreget teaterspråk på nordnorske premisser i ettertid. Alliansen, de første årene, mellom styreformann og Høyrepolitiker Leif Arne Heløe og den formen for ytterste venstre som HT-gjengen representerte, klarte sammen å skape grunnlaget for dette spesielle klimaet. Heløe hadde en genuin og sofistikert kulturliberal forståelse for det originale arbeidet HT presenterte. Instruktørene som satte

Stein Winge) med felles utarbeidet grunnkonsepsjon: «Støtt folkets kultur». Folkelig avantgarde. Her finnes mye interessant stoff for dem som måtte mene at syttitallets politiserende teater bare var didaktisk plakatteater og ikke representerte sammensatte og reflekterte estetiske strategier. Når HT i 1978 gjør Dario Fos *Vi betaler ikke* er kraften i noen grad i ferd med å forsvinne. Allmannastyret er krevende, de lange turneene utmattende, lokaliseringsproblemene desillusjonerende – og tidene er i ferd med å endre seg. Men det var moro så lenge det varte! Denne kombinasjonen av folkelighet, radikalitet, nærhet til befolkningen både i språk og tone – skulle komme til, på godt og vondt, å prege hele det nordnorske teatret i de følgende tiårene.

#### Nye scener

Åttitallet var Altasak og jappetid, og nye

funksjonen og de kunstneriske kreftene var kanskje ikke på tilstrekkelig høyt nivå. De klarte, i denne perioden, ikke å gjøre seg viktige for sitt publikum, og med unntak av noen gode barne/ungdomsforestillinger og en del vellykkede forsøk med musikkteater, forble de en svak institusjon uten særpreg. Beavivás derimot klarte, etter en noe vanskelig start, å finne frem til et tydelig teaterspråk hvor gyldig visualitet og ofte musikalitet møtte mytisk materiale med relevans for publikum og den unge institusjonens selvbevissthet. Mari Boine Persen fikk sitt gjennombrudd i en forestilling her og filmen *Véiviseren* ble en storslått markering av miljøets muligheter.

Tre viktige frigrupper vokser også frem på åttitallet, og Eilertsen gir dem bred og fortjent dekning. Solveig Leinan Hermo etablerte gradvis, ved åttitallets begynnelse, det som etter hvert skulle bli dansegrup-

pen Stellaris. Med base i Hammerfest har Hermo i alle de følgende år spilt en vesentlig rolle for moderne scenekunst i Nord-Norge, både i kraft av et personlig dansespråk med klare røtter i stedlig natur og miljø, og som samarbeidspartner for og på et stort antall forestillinger ved de andre institusjonene og frie gruppene i landsdelen. Totalteatret startet for alvor opp i 1984 og klarte med en blanding av tradisjonelt repertoar og særpreget og energifylt spillestil å markere seg både lokalt og nasjonalt. Sampo Teater (Anitta Suikkari og Mette Brantzeg) etablerte seg i 1988 i Tromsø, etter å ha gjort

utstrakt samarbeid på tvers av institusjonsgrensene. Beavivaás samarbeidet med HT og flere frigrupper om en av tiårets fremste teaterbegivenheter i Norge: *Sezuan* i 1991 (regi: Jos Groenier). Basert på Brechts stykke, ble forestillingen utendørs isteater på høyt nivå. Her møttes en rekke av landsdelens fremste krefter i et forestillingsarbeid på tvers av kultur, estetiske preferanser og etnisitet. De beste tendensene ble de følgende årene videreført av Beavivás sjef Haukur Gunnarsson: et teaterspråk preget av stilisering, visualisering og ritualisering. I de kommende årene skulle Beavivás lete videre

teatermiljøet i Norge. Ulike andre konstallasjoner ble etter hvert til Teater Nor, også med base i Stamsund – en liten bygd med en voldsom teateraktivitet og egen teaterfestival!

HT utviklet seg i denne perioden mer i retning av et konvensjonelt institusjonsteater med provinsteatrets ulike problemer (gjennomtrekk, økonomiske problemer, relevant ambisjonsnivå osv.). Letingen etter balanse mellom tilgjengelighet og kunstnerisk ambisjon var gjennomgående. En ny Oluf-forestilling, *Den fordømte nordlendingen* (1996/97) ble teatrets aller største suk-



Brecht: ZEZUAN, regi: Jos Groenier. Kautokeino, 1991.



den meget interessante *Kalevala* i Oslo i 1984. Også de skulle i årene som kom, og i andre konstallasjoner, spille en klart markant rolle.

### Oluf og det folkelige

I 1984 ble Kulturhuset i Tromsø ferdig, og skulle komme til å huse HT frem til våre dagers nybygg. Bernhard Ramstad ble teatrets første kunstneriske leder (1984) og teatersjef (1986). Ramstad ble en vitaliserende kraft etter noen svakere år i HTs historie. Men Eilertsen lar det skinne igjen om at åttitallet uansett var en problematisk tid for HT. Arven etter forgjengerne var vanskelig å overgå, enn si fornye, og teatret hadde begynt å fungere til dels bakstrevsk. «Folkeligheten» var begynt å bli konvensjon. *Oluf* ble teatrets nest største suksess noensinne i 1989.

Nittitallet preges i følge Eilertsen bl. a. av

i spennet mellom innholdsmessig materiale knyttet til det samiske og et standardrepertoar i europeisk teater.

### Stamsund

Eilertsen mener at nittitallet forøvrig, på godt og vondt, ble preget av individualisme og ambisiøse kulturpolitikere. På Nordland Teater sto en flerårig kamp mellom ensemblet og fylkespolitikere som ville endre kursen på teatret mot større grad av samarbeid med amatører og større vilje til formalt mangfold og innovasjon. Konflikten vakte interesse også på nasjonalt nivå, men endte i forbausende liten endring på Nordland Teater. Men i Lofoten ble det skapt dynamikk bl. a. som følge av nye tanker. Nordland Dukketeaterverksted (f. o.m. 1998) Figurteatret i Nordland) ble startet opp i Stamsund i 1991, og har i årene siden vært en viktig knutepunktsinstitusjon for figur-

sess noensinne. Folkelighet og selvbekref-telse.

Når vi nærmer oss vår tid er det som om noe av kraften går ut av Eilertsens prosjekt. Det smaker etter hvert litt av bygdebokens pliktøp, og det blir stadig mer oppramsing. Sannsynligvis er dette symptomatisk for at noe av dynamikken i det nordnorske teatret går litt i stå. Det er som om verken Eilertsen eller teatrene nordpå helt finner en retning. Men boken føres til ende på solid vis. Vi har kanskje ikke kommet veldig nær forestillingene gjennom de tre årne vi har fulgt, og både en teaterhistorisk perspektiverende og en allmennhistorisk tematiserende tendens kan innimellom bli et savn. Men nordnorsk teater har grunn til å takke og begeistres over Eilertsens etterrettelige og solide arbeid. De er heldige nordpå, selv om dialektikken mellom det folkelige og det estetiske bare tidvis fører til godt teater.

# Fakta og fabler

Mona Levin og Sverre Ingstad har skrevet teaterhistorier for det brede publikum – Trine Næss og Peter Bilton for fagfolk.

AV TOM REMLOV

.....  
Mona Levin: **OSLO NYE TEATER – DET TREDJE TEATER**. Utgiver: Oslo Nye Teater, 2004  
.....

Sverre Ingstad: **CENTRALTEATRET – NORGES ELDSTE TEATERSTED**. Utgiver: Oslo Nye Teater, 2005  
.....

Trine Næss: **CHRISTIANIA THEATER FORTELLER SIN HISTORIE**. Novus Forlag, 2005  
.....

Peter Bilton (red.): **DOKUMENTER & FRAGMENTER – FRA CHRISTIANIAS TEATERLIV 1771 – 1899**. Oslo, 1999  
.....

Redaktøren har bedt meg lese et par av de seneste årenes teaterhistorier, og det har jeg gjort med glede.

Man skal ikke ha vært mange årene i teatret, før fortiden får en dragning langt ut over det normale. Én ting er det seriøse fagmenneskets behov for bedre å forstå utviklingslinjene frem til det teaterlivet man selv er en del av. Men det som så raskt kommer til å prege ens personlige virke i teatret, er jo vissheten om hvor flyktig det alt sammen er. Da er det fortrøstningsfullt at det utgis bøker om det forgangne: de er som en forsikring om at også ens egne prestasjoner en gang vil bli dokumentert og sikret et liv ut over øyeblikket!

Men for historikeren representerer teatret en formidabel utfordring. Det faktum at sakens egentlige gjenstand – teaterfores-

tillingen – ikke finnes annet enn som skuespilltekster, stillsbilder og fargelagte nedtegnelser av kritikere og andre interessenter, gjør det mildest talt risikofylt å påstå noe som helst med særlig fynd.

I tillegg kommer den selvmotsigelse som ligger i at en forestilling i sitt vesen er en levende organisme, og derfor aldri kan omtales som et endelig og ferdig resultat. Kunsthistorikeren med sine granittskulpturer og innrammede oljemalerier har en atskillig enklere jobb. Dette gjør det mulig å angripe oppgaven fra svært forskjellige hold, og det knippe bøker jeg har lest, viser dét med all ønskelig tydelighet.

Mona Levin er journalist og entusiast. I sin jubileumsbok til Oslo Nye Teaters 75-årsjubileum skriver hun både informativt og underholdende om dette «det tredje teater», som gjennom en allianse av ledende forfattere og velstående redere (primært fra Vestlandet, ja, i sær fra Haugesund!) opprinnelig ble startet for å sikre hovedstaden et åsted for den nye, norske teaterdiktning. Levin har gjort som journalister pleier – intervjuet alle hun kunne få i tale, og føyd dette kildematerialet sammen ved hjelp av et rikholdig billedstoff (nærmere halvparten av bokas vel 200 sider er illustrasjoner) pluss en del elementær research om de aktuelle perioder. Samtidig er hun selv ganske sterkt til stede i teksten, med åpenbart nære relasjoner til en rekke av de personene hun siterer eller beretter om. Så når hun f.eks. skriver om maskotten Ulf Wengård, er det med den samme hengivenhet man forestil-

ler seg han ble behandlet med av alle «på huset». Perspektivet er *insiderens*.

## Mytologisering

Dette gjør boka lettlest og morsom. Anekdotene er mange, og min personlige favoritt er fra Toralv Maurstads lange og fargerike sjefstid, der en informasjonsmedarbeider kom og beklaget seg etter å ha hatt en skoleklasse med rundt på huset og bak en lukket dør nede på teppelageret var kommet over en musiker og en danserinne i heftig favntak, hvorpå sjefen slo i bordet og utbrøt: «Nå må det bli en *slutt* på disse omvisningene!» Men det gjør også boka litt upålitelig. Sagt på en annen måte: den har mer enn et anstrøk av *mytologisering*, slik snakket teaterfolk imellom så ofte har. Når Levin derfor forteller historien om Wenche Foss' kunstneriske forløsning i møtet med den danske regilegenden Sam Besekow, tid- og stedfestes dette til en sen ettermiddag «utenfor Hotell Bondeheimen, rundt hjørnet for teatret» der de to støtte på hverandre etter en utilfredsstillende prøvedag: Han «løkkes frem dette skriket, snakket forståelsen frem i henne, hun måtte prøve det der og da, og skrek fra innvollene og ut slik at trafikken stanset i Rosenkrantzgate. Dette ble begynnelsen på en ny æra for Wenche Foss, og for Det Nye Teater.»

Men samlet sett gjør boka levende rede for den omskiftelige historien til dette forunderlige attpåklatt-teatret, som ofte har overlevd mot alle odds, uten å kunne påberope seg en «nasjonal rolle» som de to andre



Marianne Skovli og Svein Sturla Hungnes i FANTOMET'S GLADE BRYLLUP, Oslo Nye Teater 1978.

Oslo-teatrene, men som samtidig aldri har hatt det rene privatteatrets kommersielle handlefrihet. Innenfor sitt format gir den også en god gjennomgang av politikken og økonomien som har gitt rammene for driften, selv om denne leser svært gjerne skulle vært tatt oftere med inn i styrerommet, og også gjerne skulle hatt noen konkrete taloppstillinger til illustrasjon. Samtidig skal det sies at jo nærmere nåtiden hun kommer, jo vanskeligere blir det nok for insidieren Levin å holde tunga rett i munnen. Hun er for så vidt beundringsverdig frittalende i sin karakteristikk av Janken Vardens vanskelige periode, men tar likevel for lett på det som tross alt var en ganske omfattende sjefsgjerning. Oppdragsgiveren – nåværende teatersjef Svein Sturla Hungnes – får til gjengjeld slippe til over tre ganger

### Mona Levins bok har mer enn et anstrøk av mytologisering

så mange sider, gjennom en blanding av intervju og redegjørelse, temmelig blottet for kritisk perspektiv. Distanse – både i reell og overført betydning – er og blir et viktig redskap for historikeren.

Levin vier et par spesialkapitler til Centraltheatret, som Oslo Nye overtok i 1971 (etter at Maurstad, i følge Levin, på en ski-

tur i Nordmarka hadde overtalt Olav Thon til å nedlegge bingohallen han hadde gjort det til). Men teaterledelsen har åpenbart ment det var riktig med et eget jubileumsskrift og utga derfor i 2005 Sverre Ingstads lille bok om det tradisjonsrike lille teaterhuset i Akersgata.

#### Det kvintessensielle privatteater

Ingstad har løst sin oppgave på en nøktern og ytterst leservennlig måte. Han har hatt tilmålt plass (70 sider) og har derfor ikke på noen måte gått Paul Gjesdahl i næringsen, som i 1964 utga den foreløpig definitive boka om Centraltheatret, i den tradisjonelle form med detaljert gjennomgang av hver eneste sesongs repertoar og fyldige referater av alle viktige kritikker. Ingstad er en *dilletant*, i den fornemme betydning av ordet som også ble brukt på den krets av Christiania-borgere som startet det opprinnelige teater, i et drivhus («gevæxthus») i «byens utkant»: han skriver med stor hengivenhet om sitt emne, og med beundring for alle menneskene som gjennom sin innsats har skapt 225 års teaterhistorie. Resultatet er en komprimert beretning om det kvintessensielle norske privatteater – et fenomen det er lett å glemme i en tid der vår scenekunst er fullstendig dominert av offentlig eide institusjoner, men som det er tilsvarende viktig å huske nå som privat teaterdrift er for kraftig oppadgående.

Norge skiller seg riktignok fra det fleste andre land i Europa ved at også våre nasjonalscener har sitt opphav i privatteatret. Til

forskjell fra f.eks. svensker og dansker fikk vi aldri noe kongelig teater, og folkevalgte organer så vel som offentlig forvaltning var merkbart tilbakeholdne med tilskudd til teaterdrift.

Dette er ett av mange interessante trekk ved norsk teaterhistorie som beskrives godt og grundig i Trine Næss' bok om Christiania Theaters siste 20 år – frem til det ble nedlagt og gjenoppstod som Nationaltheatret i 1899. Og som Næss skriver i etterordet:

### Trine Næss' bok er rett og slett en gullgruve

«Også det (Nationaltheatret) var blitt finansiert ved aksjetegning og var på den måten et 'privatteater'. Stadig var det HM Kongens bidrag som representerte den faste 'offentlige' støtten. Stadig var det Sparebanken som spilte rollen som 'mecen'. Kommunen, sammen med Brændevinsamlaget, ga bare sin støtte til orkestret.»

#### La teatret selv fortelle

I innledningen skriver Næss: «Tanken med denne historikken er å la *teatret selv* fortelle sin historie – dvs. så godt som utelukkende å bruke som kilder det arkivmaterialet som *teatret selv har produsert* gjennom sine administrative rutiner.» Og det er hva hun har

gjort. Og det er blitt fascinerende lesning. Her er ingen av de sedvanlige forsøk på å rekonstruere forestillinger, eller formidle omforente vurderinger av kunstnerisk kvalitet og substans – slik vi fikk en særlig uheldig utgave av i Nils Johan Ringdals bok om Nationaltheatret for noen år siden. Målsettingen er «kun å referere informasjon om organiseringen av teaterdriften som helhet».

Den siste anførselen yter ikke på noen måte denne boka rettferdighet. Her refereres ikke tørt, det skapes tvert imot en både frodig og fargerik mosaikk. Og Næss føyer sitt materiale velformulert sammen. Boka er dessuten ikke kronologisk organisert, men tematisk, og det skaper perspektiv. Derfor er dette heller ikke primært en bok for historieinteresserte, men for fagmennsker.

For egen del hadde jeg særlig glede av kapitlene om repertoaret, der det er viet stor plass til all den nye norske dramatikken som ble spilt. Og det ble spilt ufattelig mye – bare dét er jo oppsiktsvekkende nytt. Her får vi fyldige referater av korrespondanser mellom «direksjonen» og forfatterne, som innbefattet sentrale navn som Gunnar Heiberg, Amalie Skram, Alexander Kielland, Johan Bojer, Knut Hamsun og Jonas Lie. Lie skriver bl.a.: «Det er mig om at gjøre at vinde egen praktisk Erfaring for Publikums Dom og ikke sky hverken Klap eller Klaps, da jeg sidder inde med Kimen til mange Stykker.» Mye dreier seg om honorar, eller om disputer om tekstenes kvalitet – og ikke sjelden om moralsk anstøtelse som grunn til avslag.

#### Forretningssans og risikovilje

«Jeg er ikke som Bjørnson og Ibsen opvoxt mellem Kulisserne,» skriver Lie også, og naturlig nok gjøres det i en egen omfattende del av boka rede for de to gigantenes forhold til dette teatret med dets nasjonale oppgave. Gjennom sin historie oppførte teatret over 15 skuespill av hver av dem, og all korrespondansen i den forbindelse forteller om både divergerende kunstsyn og solid teatererfaring. Og om forretningssans og risikovilje – Ibsen hadde mest tro på «money up front», han ville ikke gamble på publikums tilslutning, mens Bjørnson ville ha proserter av brutto billettinntekt og altså ta del i suksess så vel som fiasko.

Slik kunne jeg fortsette.

Et kapitell om lover og reglement gir leseren en uhyre interessant innføring i



alle yrker og funksjoner ved datidens teater, fra Sekretæren (dvs økonomiansvarlig og daglig leder), via Artistisk Konsulent til Skuespillerpersonale (som bl.a. var underlagt et strengt regime med mulkt for forsentkomning, «usikkerhet i rollen» og alkoholbruk), Maskinfolk (sceneteknikere) og Underpyntekoner (påkledere). Og «De Skuespilbesøgende», som har å oppføre seg så de ikke forstyrrer forestillingen for andre: «Herunder henregnes naturligvis ikke Udøvelsen af den almindelig gjældende Theaterrettighet til paa sedvanlig Maate at ytre Bifald eller Mishag.» Eller mishag, ja.

Etter denne gjennomgangen belyses så i forskjellige kapitler arbeidsforholdene ved teatret. Det ble f.eks. jevnlig men fånyttet søkt kommunen om støtte, med grundig beskrivelse av «hvilken opdragende og forædlende Indflydelse et Theater kan og bør have», og trusler om at man kunne komme til å måtte «vige Pladsen for private Entreprenører, der vilde spekulere i den store Hobs slette Instinkter». Og instruktører hadde det tydeligvis ikke noe lettere den gang: den berømte skuespilleren Johan Fahlstrøm ble til og med, etter to styrebehandling avskjediget for å ha baksnakket Hans Wiers-Jenssen litt for høylydt, mens Wiers-Jenssen (som jo ble en betydelig tea-

termann både som forfatter, entreprenør og regissør) skrev til teatersjef Schrøder og ba seg fritatt med henvisning til «manglende Magt i min Personlighed».

Ja, slik kunne jeg virkelig fortsette. Trine Næss' bok er rett og slett en gullgrube – kan hende for spesielt interesserte, men så er den også spesielt interessant.

#### En liten perle

Den siste boka i mitt utvalg er til gjengjeld en liten perle.

Peter Biltons dokumentksamling fra hovedstadens teaterliv frem til åpningen av Nationaltheatret (som vi for øvrig får Sigbjørn Obstfelders velopplagte reportasje fra) er heftet og på temmelig nøyaktig 100 sider, men jeg vil ikke nøle med å kalle den en gavebok. Med korte, presise og lett «vinklede» innledninger og kommentarer inneholder boka alt fra kongelige resolusjoner om tomteutdelinger, Welhaven-polemikk på vers, Lucie Wolfs memoaropptegetninger om de svært forskjellige regipersonlighetene Bjørnson og Ibsen, styreprotokoll med vedtak om lønnspålegg for Laura Gundersen («jomfru Svendsen»), avslag på søknad fra en gruppe skuespillere om å få dra på privatturné til Drammen, utdrag fra en ny lovtekst om opphavsrett – osv., osv. Dette er fragmenter, slik bokas tittel også understreker, og det gjør den leservennlig. Samtidig er det kronologisk organisert og finurlig sammenstilt, slik at helheten virkelig løper sammen til noe atskillig større enn summen av enkelt dokumenter.

Jo, dette er virkelig en gavebok: den hører hjemme på det pasjonerte teatermenneskets salongbord og er til å dykke ned i fra sofakroken, når man vil muntre seg med noe meningsfylt.

Så hva forteller disse fire utgivelsene om teaterhistorikk som genre?

Levins bok er åpenbart ment for det store publikum og i så måte både velskrevet og velegnet. Det samme må også sies å gjelde Ingstads hefte om Centraltheatret. Næss og Bilton har på sin side neppe forventet seg andre lesere enn fagfolk, i en eller annen betydning av ordet.

Til Det Norske Teatrets hundreårsjubileum om få år er det bestilt en bok av journalisten og filosofen Alfred Fidjestøl, som skal plassere «Det Norske Teatret inn i samfunnsutviklinga og dei rådande kulturelle tendensane.» Kanskje dette blir verket som favner alle hensyn?

# Den nordiska blicken – centrum och periferi

Knut Ove Arntzens bok *DET MARGINALE TEATER* är ett underlag till den teoretiske diskussionen om modern scenkonst. Den vill också föra en dialog med teater som praxis.

AV SVANTE AULIS LÖWENBERG

.....  
Knut Ove Arntzen: **DET MARGINALE  
TEATER** 207 s. Alvheim & Eide Akademiske  
forlag, 2007  
.....

Sverige först. Den 21 februari skrev teaterkritikern Rikard Loman om postdramatisk teater i Dagens Nyheter, en av få artiklar i svensk press som försökt belysa detta begrepp. Loman exemplifierade med att ställa den fria gruppen Institutet i Malmö (tidigare Teater Terrier) och deras sju timmar långa engångsföreställning *Romarriketets uppgång och fall* mot institutionen Backa Teaters stort upplagda uppsättning av *Brott och straff* i Göteborg. Loman slog ner på Institutets bristande engagemang i att appellera till en stor publik och hyllade dramatikern och regissören Mattias Anderssons motsatta ambition att ställa de viktiga frågorna med vanlig hederlig dramatisk teater. Institutet blev exempel på postdramatisk teater där risken är «överhängande att formexperimenterandet blir ett självändamål och att teatern i förlängningen helt avskärmar sig från verkligheten.» Det slående är att be-

skrivningen av det postdramatiska är så negativ, medan Backa Teater sägs visa teaterns framtid, för «framtiden blir mycket bättre om teatern får gå i täten för att sondera det förflutna och nuet och ge prognoser om det som ska komma». Institutets svar några dagar senare deklarerade att Loman tillhör «den grupp som anser sig äga teatern och rätten att formulera dess agenda» och att «Berättelsen har erövrats av kommersiella krafter. Teaterutövarna i Sverige vill inte inse det här eftersom deras privilegier är knutna till deras hantverk.» Institutets dekonstruktion av berättelsen är enligt gruppen ett uttryck för en vilja att återvinna tron på scenkonsten.

Exemplet Backa Teater ska nyanseras: Skådespelarna i uppsättningen *Brott och straff* gör en realistiskt representativ och traditionell gestaltning av rollerna, medan det långsmala scenrummet är uppbrutet. Tablåer spelas upp vid sidan om varandra och flera av scenerna är positivt förvirrande med stora rörelser, musikinslag och direkt publik tilltal som vill sätta publiken i samma rum. Inslag som tillhör den postdramatiska teaterns formspråk. Att man befinner sig på

en teater är poängen, man är med om och en del av leken.

## Margin og sentrum

Marginell, smal och experimenterande teatergrupp ställs mot bred mainstream med budskap på en institutionsteater alltså. En bättre illustration till Knut Ove Arntzens bok *Det marginale teater* går inte att få. Den griper på flera sätt in i det Arntzen på 180 sidor försöker belysa, reflektera över och diskutera: att den marginala teatern befinner sig i en samtid som är präglad av det perifera, där det som står utanför centrum och både kulturellt och geografiskt kan kallas provinsialt är det som definierar just det centrum som blir allt mindre intressant. Samtidigt definieras det perifera av ett centrum. Men det kastar tillbaka frågan om det centriska tänkandets relevans i samtiden. Det är också en fråga om hierarkisk ordning inom teaterinstitutionerna versus fria grupper såväl som hierarki kontra likställning när det gäller sättet att se på konst.

Det är lätt att falla in i en redogörelse av enkla motsatser här. Det centriska tänkandet förutsätts bestå av mainstream, med

definitionen att det under en viss period är en generell utveckling som blir en trend. När det slagit igenom blir ett sådant tänkande ofruktbart och klichéartat. Medan det marginala utforskar teaterns hela spektrum av uttrycksomöjligheter: det ambient stämningsskapande, teater som risktagande och det autonoma verkets nedmontering, där dramatikers Verksamhet ersätts av föreställningens likställande av uttrycksmedel. Vi får en visuell eller likställd dramaturgi, med Arntzens ord.

### Det nordiska

Med bakgrund i modernismens tradition med namn som Appia, Craig och Reinhardt, över den tyska teaterreaktionen mot romantisk tradition och melodramatisk teater på 1960-talet med Peter Stein, Klaus Michael Grüber och Peter Zadek letar sig Arntzen fram till det som han menar är centralt i våra dagars teater, och som han ser tar sig olika uttryck beroende på grupp-konstellation eller regissör. Det marginala framstår som en nordisk enhet, med den nordiska blick som Arntzen väljer att ha på världen. Detta nordiska inbegriper också rysk och kanadensisk teater. Jag tolkar det som att vi här i Norden befinner oss i en periferi, samtidigt som det perifera inom konsten är betecknande för dess utveckling. All teater i denna nordiska hemisfär är inte perifer, men det faktum att den är nordisk gör att vi lever i det perifera, eller marginala. Jag kan inte riktigt följa Arntzen här. Det låter nästan som han vill ersätta nationalitet med region. «Typiskt norsk» eller «typiskt svensk» blir till «typiskt nordisk». Men så långt går han inte. När jag ska försöka tolka hans korsning av det marginala och det nordiska så verkar han vilja låta frågan stå öppen.

Den kanadensiska pianisten Glenn Goulds radiodokumentär *The Idea of North* tas som exempel. Den är byggd som en sonat i tre satser där de parallella stämmorna ger uttryck för erfarenheter av det nordiska utan att det blir en linjär berättelse. Det narrativa får en strikt musikalisk funktion i en dokumentär som samtidigt är ljudkonst. Den nordiska blicken blir för Arntzen en geografiskt-kulturell enhet, som står för en identitet och ett sökande efter den, med andra medel än den som utgör *mainstream*. Risken med detta sätt att se är att det geokulturella blir ett uddlöst verktyg i försöket att beskriva en konstens marginalitet, efter-



Institutet i Malmö (tidigare Teater Terrer): ROMARRIKETS UPPGÅNG OCH FALL, 2008.

## Boken slår i alla fall in en kil i de traditionella teaterutbildningarnas bild av teatern som en autonom och enhetlig konstform

som samtidskonsten ofta nedmonterar både hierarkier och enhetstänkande. Men kanske idén om det nordiska mer är uttryck för en längtan till något som är helt och enhetligt än ett användbart begrepp. I så fall är det en känsla som delas av många.

En diskussion om smal respektive bred konst tillhör de typiska motsatser som egentligen inte leder någon vart. Det Arntzen istället gör i sin bok är att belysa den moderna teatern från så många vinklar och teoretiska utgångspunkter som möjligt. Han ger så många exempel från praxis i både norsk, svensk, nordeuropeisk och kanadensisk teater att frågan om smal och bred blir till en perifer fråga. Boken blir därför en nödvändigt inlägg i en förhoppningsvis fortgående diskussion om teaterns roll i samhället, samtidigt som den diskuterar teaterns estetiska

former. *Mainstream* konstateras helt enkelt att den finns, varefter begreppet *postmainstream* går igenom, och som är en mer effektiv term för den teater som blandar in pop- och showkulturella inslag och arbetar med det upplevelsebaserade i events snarare än teater som en autonom storhet.

Det är som att Arntzen vill beskriva hur den moderna teatern tar vägen över den estetiska orienteringen på 80-talet («teater som god vin») nästan till nutidens *open source*-tänkande. I varje fall ligger den dramaturgi som beskrivs nära fildelarnas och nätpiraternas sätt att se på världen som öppen. De konstnärliga uttrycken är något som kan delas, kopieras och återanvändas. Recycling- och trassteater är bara två av den marginala teaterns verksamhetsområden. Sättet att tänka på kvalitet har förän-

drats över tiden och omdefinieras ständigt. Det har också att göra med framväxten av nya arenor för scenkonsten under 80- och 90-talen i bland annat Norge och som har gjort att den traditionellt baserade scenkonsten fått ett uppfordrande motstånd att jobba mot. Det avgörande för dagens teaterpublik är att den i högre grad än förut befinner sig i dialog med det som sker på scenen och inte bara så att säga tittar på.

#### Upplevelsen

Det som *Det marginale teater* tar upp är en teaterkonst som inte längre består av ett traderat hantverkskunnande, inriktat på att representera. Upplevelsen står i centrum. Det tycks finnas en nyfiken publik för det också. Och det borde i sin tur få konsekvenser för teaterutbildningarna. Det handlar inte bara om en europeisk influens från belgisk eller tysk teater där man okritiskt hyllar det som inte finns i Norden. Många av de viktigaste teatrarerna kommer från just Norden. Arntzens diskussion om rysk teaterpedagogiks influens på norsk utbildning är därför mycket intressant. Vi har här att

göra med en postsovetjisk textidealism som gett ny energi till norsk institutionsteater, men där pedagogiken i sig befinner sig i skärningspunkten mellan det moderna och postmoderna. Frågan är öppen om detta är ett problem eller inte. Boken slår i alla fall in en kil i de traditionella teaterutbildningarnas självupptagna bild av teatern som en autonom och enhetlig konstform. Frågan är också om pedagogiken gör motstånd mot konstens möjligheter eller om «felet» lika mycket är de konstnärers som gör ett iscensatt motstånd mot etablerad mainstream. Arntzen menar att kategorierna bra och dåligt och själva kvalitetskriterierna sätts i gungning av en scenkonst som utmanar traditionella hierakier.

Samtidigt har jag en känsla av att de etablerade försvararna av traditionen inte tilltror den marginella teatern någon större förmåga att skapa «bra» teater och locka en större publik. Om de någon gång lyckas så får de plats inom hierarkin som udda figurer som kan tänkas föra konstarten framåt. Teatern ska med andra ord utvecklas, men med kontroll.

En diskussion kring mainstream och marginalitet, postdramatisk eller bara dramatisk, har i Sverige inte riktigt fått fäste. Inte bara genom teorin, utan också med hänsyn till praxis: med tanke på antalet gästspel och gränsöverskridande teatrar ligger Norge en bit före i spåret. När svenska Dramatiska institutet på sin hemsida förklarar att dramatikerutbildningen lär ut hur man skriver fort, för att man ska lära sig att skriva på beställning, är det en marknadsanpassad inriktning för de snabbt producerade TV-serierna. Där går något viktigt förlorat i den konstnärliga och teoretiska diskussionen. Jag tror att fenomenet gäller fler länder. Bland annat därför är Norden i behov av Knut Ove Arntzen och hans bok. Men också för att han är en av de få som vill ägna sig åt en konstfacklig diskussion när nyttotänkandet tar överhanden. Om bara nästa upplaga kan rätta de många felskrivningar som finns på snart sagt varje sida, och som är ett ständigt irriterande inslag i en text som vill föra en dialog, hoppas jag att den kommer att få betydelse i all sin marginalitet.



**Junge Hunde Træf og Festival 08 – i Århus fra 6. til 14. november**

**Ansøgningsfrist 1. maj 2008**

**[www.entrescenen.dk](http://www.entrescenen.dk)**

# Norge, drammat och könet

Fem volymer nyskriven norsk dramatik.

AV GÖSTA KJELLIN

.....  
Inger-Margrethe Lunde: **GI MEG NAVNET  
MITT TILBAKE**. Solum, 2006.  
.....

Liv Heløe: **I DAG OG I MORGEN, I EN  
BUTIKK**. Transit, 2005.  
.....

Gyrid Axe Øvsteng: **ARV, LINEDANS** Transit.  
2005  
.....

Maria Tryti Vennerød: **MEIR** (Dama i luka,  
Krokodillen, Ta meg på vengene, Meir.) Det  
Norske Samlaget, 2007  
.....

Wetle Holtan: **SÅ FORT ANLEDNINGEN  
BYR SEG** (Humoristene, Inspeksjonen, Det  
var som faen, De forulempede, Rangsoles,  
Avløsningen.) Kolon, 2007  
.....

Framför mig ligger fem volymer nyskriven norsk dramatik, av vilka fyra författats av kvinnor. Det motsvarar inte könsfördelningen inom yrket. En tredjedel av dagens norska dramatiker är kvinnor. Deras aktiviteter är märkbar och speglas även i bokutgivningen. Liv Heløe, Gyrid Axe Øvsteng och Maria Tryti Vennerød har alla tre utvecklats från nybörjare till fullfjädrade dramatiker på

fyra fem år, vardera skrivit ett tiotal stycken eller mer – samt, vilket alltid är eldprovet, blivit uppförda och därvid uppmärksammade. Strax mera om dem.

Historiskt sett har ju kvinnan inom konsten, och inte bara där, på ett helt annat vis fått kämpa för att bli sedd eller åtminstone inte påtrampad. Om det påminner oss Inger-Margrethe Lunde i treaktsdramat *Gi meg navnet mitt tilbake* från 2005. I dess personlista ingår själve Henrik Ibsen men bara som en okroppslig biroll, en röst ur högtalarna. De fysiskt gripbara gestalterna på scenen heter i stället Laura Kieler och Nora Helmer.

Laura Kieler, också hon dramatiker, råkade 1879 ut för ödet att Ibsen tog henne och en episod ur hennes privatliv som inspirationskälla för Nora i *Et dukkehjem*. Detta kränkte och plågade Kieler till den grad att hennes eget äktenskap hotade brista, att hennes barn för en tid togs ifrån henne och att hon själv måste tillbringa en period på mentalsjukhus. Hon försökte få Ibsen att offentligt dementera att hon skulle vara Nora, men förgäves.

Ibsen betedde sig den gången precis lika tarvligt som en Brandes eller en Strindberg, och Inger-Margrethe Lunde är naturligt

nog indignerad. En aspekt på hennes stycke är den av *Ehrenrettung*, en het vilja att gestalta saken ur den förfördelades perspektiv. Detta ensamt skulle inte ha skapat ett bra drama. Det gör däremot idén att konfrontera en gestalt ur verkligheten med en redan etablerad och ytterst betydelseladdad fiktionsfigur.

De bägge möts i den vagt antydda sjukhuscellen. Nora stormar in och skakar snön av sig, slår sig ner, knaprar på sina makroner, tar ett glas vin, tar ännu ett. Laura drar sig bakåt, förhåller sig till murarna («blir skyggen av seg selv, går i ett med veggen»), börjar klottra på dem, kastar sig häftigt mot dem, går lös på dem. De är mycket uttrycksfulla, dessa flackande oroliga rörelser som anges i scenanvisningarna, förnimms ur talrytmen eller ryms i dialogens halvt drömmaktiga bilder, såsom Noras: «De glitrende julekulene faller. De triller nedover de grønne juletreghenene og knuser, og jeg henger dem opp, og igjen og igjen, og de triller ned, og Torvald, ja, han [...]». Man märker Inger-Margrethe Lundes närhet till både lyriken och dansen.

För Laura gäller det att skilja ut sig från Nora, därav den nyckelreplik som också utgör titeln till stycket. Men det är omöjligt,



Liv Heløe. Foto: Leif Gabrielsen



Gyrid Axe Øvsteng.



Wette Holtan. Foto: Rolf M. Aagaard



Inger-Margrethe Lunde. Foto: Sturlasson



Maria Tryti Vennerød. Foto: Studio Fazett

och däri ligger hennes tragik. Hon varvar desperat de bådas namn i sin skrift på cellväggen, och hon blir i misstag kallad för Nora av Nora själv. Det är som om de två stundtals flyter ihop. Och det är dessutom som om den «Han», som Laura och Nora hela tiden återvänder till, ibland är en urskiljbar Henrik Ibsen, Victor Kieler eller Torvald Helmer, men andra gånger kan stå för vem som helst av männen. Eller för alla män.

### Att stanna och att lämna

Liv Heløe presenteras med två skådespel, helfaststykke *I dag og i morgen* som hade urpremiär 2005 på Hålogaland Teater, och enaktaren *I en butikk* från 2002, då uruppförd av Det Norske Teatret.

Den är sen eftermiddag när *I dag og i morgen* börjar, kväll som går mot natt under den långa andra akten, till slut tidig morgon. Ett knappt dygn, vilket också speglas i titeln. Nästan hela stycket utspelas på kajen till ett färjeläge. Rollerna är fyra: två systrar, deras mor, den ena systemens pojkvän. Det är ett närapå aristoteliskt mönster.

Och handlingen rör sig förvisso framåt med tragisk nödvändighet. Barbro som arbetat i fabriken kantine har blivit uppsagd utan motivering. Detta innebär en påfrestning på fyra svaga och osäkra människors existens, en påfrestning som vi anar blir dem övermäktig. Barbro vill genast bort: «Å stå på kaia med pakket koffert, det liker jeg». Tanken skrämmer hennes lätt folkskygga syster Linda. Deras mor förutspår att om Barbro reser så kommer hon snart tillbaka, det har hon gjort förr. På morgonen går Barbro med sin koffert ombord på färjan.

Barbro är styckets aktiva huvudperson, men Linda som den utåt sett passiva betraktaren är en minst lika viktig och fascinerande roll. Den första entrén är hennes, och det är hon som slutligen står ensam kvar på kajen. Den avslutande scenanvisningen är språkligt lika laddad och skön som en kortdikt. Samtidigt utgör den en spång mellan styckets realistiska plan (Norge i dag, och inte bara Norge) och dess existentiella:

«Linda ser etter fergen.

Går en liten runde – kommer tilbake til samme sted – ser etter fergen.

Går ut til kaikanten, ser ned i sjøen, ser etter fergen.

Det sner.

Ser opp i himmelen.»

DET TACKSAMMA motsatsförhållandet mellan att stanna och att lämna hade Liv Heløe spelat på redan tre år tidigare. *I en butikk* börjar med Tine bakom disken, hon säljer skor, och Anita som främling med koffert. Tine anställer Anita, ger henne högdragna förhållningsorder och reser strax utomlands («Jeg må holde meg oppdatert. Ligge foran»). Tine återkommer, med koffert. Hon finner att Anita installerat sig och har affärstalang men att hon säljer med okonventionella metoder. Dem vill hon, Tine, komma underfund med.

Det är som ett schackspel, men ett där vit och svart byter plats hela tiden. Oskuldsfullt som i sagan påstår Tine att hon har en tvillingsyster som ser precis likadan ut som hon, henne ska hon skicka hit som kund. Och som i sagan accepterar Anita självklart detta. Hon säljer skor till den förmenta tvillingsystern på ett sätt som gör att Tine ser sig själv för första gången: «– Kan du ikke bare si det? – Hva da? – At du leter etter kjærligheten?» Och Anita ger sitt eget halssmycke åt den andra, att bäras vid den påstådda festen.

Så fortsätter turerna. Tine dras till den sällsamma Anita, men en dag tar denna ner sin koffert från hyllan, kräver smycket tillbaka och reser sin väg. Där kunde det sluta, men Heløe prövar ett par schackdrag till. Den ensamma Tine plockar fram sin egen koffert, läser butiken och placerar sig själv och kofferten utanför den, varpå Anita kommer förbi utan koffert och tilltalar henne som vore hon en främling: «Venter du på noen?» Allt som allt är det en rundgång med överraskande attitydskiftet, och jag kan inte undgå att fascineras av den skickligt balanserade lilla kortpjäsen.

### «Berre eitt eventyr til»

Liv Heløe och Gyrid Axe Øvsteng har tidigare yrkeserfarenhet som skådespelare respektive dramapedagog. De deltog bägge i Statens Teaterhøgskoles pilotprojekt för dramatiker åren 2001-03, och de fyra skådespelen i deras två volymer liknar faktiskt varandra i dialogbygget. Där finns en viss förkärlek för enradiga eller ännu kortare repliker. Liksom för omtag, för att inte säga omtugg. Men Øvstengs starkt dialektpräglade språk skiljer ut hennes bidrag, enaktaren *Linedans*, uruppförd på Det Norske Teatret 2003, och helfaststypen *Arv* med urpremiär 2005 hos Det Åpne Teater.

Bägge styckena har ett symboliskt ar-

rangemang, i dem båda är döden närvarande. *Linedans* utspelas kring Lines sjukbädd, hon har fallit ner från sin lindansarlina, kanske med avsikt. Mor, far och clownsminkad lindansarpartner med korthugget beckettartade rollnamn talar till och tvärsöver henne, utvecklande livshållningar. Inget fel på dramatikers allvar och vilja, men hela ansatsen känns ansträngd. Detta har vi sett förr. Så mycket mer överraskande när Gyrid Axe Øvsteng återkommer med *Arv*, lagad på samma deg – men den här gången har hon slängt en näve jäst in i degen, och strax börjar den jäsa!

Här samlas tre begravningsklädda medelålders män i sin allidna mors hus, det är Per och Pål och Espen. De ser sig omkring. Något testamente finns inte – «Ho hadde gløymt at ho skulle dø», heter det med en øvstengsk underskriv – och mycket av ting finns det inte heller. En och annan lampa, en och annan stol. Mors stol med en fördjupning efter mor tycker sig plötsligt alla tre ha rätt till. Espen argumenterar: «Det er eg som er minst». (Han är 49 år.) De försöker dra lott om stolen men det går inte, eftersom allesammans fuskar.

Det märkliga är nu att när ett sådant där enkelt föremål betraktas med åtra så händer det något. «Alle lampene får skin over seg.» Och över sagoboken, eventyrboka som de hittar i gropen i mors stol, strålar ett alldeles särskilt skimmer. Om den blir det till och med slagsmål. Sedan vet de inte hur de ska fortsätta. «Det går og går, men kjem aldri til døra. Slik går natta.» Det är först när de har enats om formuleringen i dödsannonsen över mor, som de kommer loss. I den ska det stå: «Berre eitt eventyr til!»

Det ser så litet ut, en nypa folksagestoff och knappast mer, men den här texten har i själva verket en rik potential. Det enkelt uppskisserade scenrummet fylls av magi med ljusets hjälp. De tre skådespelarna måste hela tiden glida mellan att vara solistiska och delar av en sammansmidet enhet. Och in i en genre, som annars alltför ofta infantiliseras vid återbruk, pressar Gyrid Axe Øvsteng de vuxnas existentiella ångest, utnyttjande humorn som tröst. Det kan man nog kalla en Verfremdungseffekt.

### Snabb, överraskande, aggressiv

Maria Tryti Vennerød var en tidig medaljvinnare. Bara två år efter debuten fick hon Ibsenprisen för *Dama i luka*, uruppförd på Det Norske Teatret, och ett år senare första-

priset i en norsk-svensk dramatiktävling för *Frank*, det var 2004 respektive 2005. Den nu aktuella volymen med samlings-titeln *Meir* innehåller förutom titelstycket och *Dama i luka* också *Krokodillen* och *Tu meg på vengene*. De skrevs mellan 2002 och 2006 och alla fyra är definitionsmässigt enaktare. Det formatet förefaller ligga väl till för hennes snabba, överraskande, aggressiva skrivsätt. Åtminstone efterlämnade hos mig samtliga kortpjäser det intrycket att Vennerød hade dykt upp, rappat till mig och försvunnit.

*Meir* är det först skrivna av styckena med urpremiär 2002 på Det Norske Teatret. Dess drift med representanterna för två tunga institutioner i samhället, polisen och pressen, ligger på nivån att skjuta på döda kråkor, och dess utgångspunkt att en ung flicka under lek dödar sin bästa väninna har ett obehagligt drag av sensation. Ändå finns redan här ett mycket personligt och rakt tonfall, och Vennerød gestaltar övertygande de socialt anpassades totala oförståelse för vad som kan röra sig inne i huvudet på ungdomar. *Dama i luka* är förlagd till en akut-mottagning, men det enda som konsekvent håller sig kvar på realismens nivå stycket igenom är den strejkande kaffeautomaten. Med bara tre roller arbetar sig texten framåt längs hela två relationslinjer, den ena mellan ung kvinna och ung man, den andra mellan mor och son. Det kan inte hjälpas att det blir tungt.

Medan båda dessa skådespel föreger att «handla om» något, tar de två återstående enaktarna i stället steget rakt ut i det fantastiska och närapå surrealistiska. Och här förefaller mig Maria Tryti Vennerøds verkliga artisteri ligga.

Ett rytmiskt, suggestivt språk på en skala mellan ljuvt och drastiskt möter i *Tu meg på vengene*, uruppförd 2003 av Sogn og Fjordane Teater. Prinsessa och Prinsen kallas de två aktörerna i rollistan, med det tänkvärda tillägget «eller omvendt». Hon ordnar sina blommor («Løfte bere plante så / Flytte gjødle vente sjå / Vente vente vente»), han beundrar henne. Så får de varandra. «Dei knullar hardt», utlovar scenanvisningen. Så blir det långtråkigt. («No har vi funne kvarandre / No er det berre å elska kvarandre».) Han fäster änglavingar på henne och vill måla hennes porträtt. Men hon vill inte sitta stilla. Hon sliter sig loss, dansar, de slåss, vingarna knäcks. Hon ger sig på sina blommor igen och gödslar, gödslar, gödslar

som en rasande. Ta mig på vingarna, tigger hon. Och han tar henne på vingarna.

Och i *Krokodillen* (urpremiär 2006, Teater Ibsen) håller en kvinna en allmer förtvivlad monolog till sin höna. Hon tänker slakta hönan på order av sin nya karl, men lägger ut verbala rökridåer:

«Det er ikkje sånn lenger skjønner du Polly, at hønene berre dansar i dansen til hanen [...] førti år sidan er det vel faktisk snart no, at dei sprang ut av hønsenettingen og tok på seg knestromper i staden, nettingstromper, for du skjønner det, Polly – ikkje ver redd meg – du forstår at det er ikkje noko gale i det å vere feminin. Eg er feminin sjølv. Eg har nettingstromper sjølv, eg, under frakken – det er ikkje noko ufritt ved det. Eg er dame og eg er stolt av det [...]».

Ju längre monologen fortskrider, desto mer oklart blir det vem som är kvinna och vem som är höna. I det grymma slutet dör de tillsammans. Men medan kvinnan går hädan med Ibsens ord ur *Når vi døde våkner* på läpparna: «Mitt fangenskaps liv er forbi! Eg er fri som en fugl! Eg er fri!», springer den huvudlösa hönan omkring på sina krokodilfötter och sjunger fortfarande, «ein nydeleg song».

### Ryskt avantgarde inspirerar

Om Wetle Holtan möjligen framstår som en udda person i denna artikel så har det inte i första hand med hans kön att göra, utan med hans estetiska orientering. Den markerar han på sitt försättsblad med ett citat ur Oberiu-manifestet av 1928. Oberiu var en kortlivad men konstnärligt kraftfull litterär avantgardegrupp, en sista utlöpare av tjugotalets vitala modernistrelser i det unga Sovjetunionen. Dess grundare och ledande namn var Daniil Charms och Alexander Vvedensky.

Förenklat uttryckt var dessa ryska poeter absurdister, och det tjugo år innan begreppet präglades i Västeuropa. Holtan har funnit fram till vad som litteraturhistoriskt sett var ett källsprång. Att Oberiu lyfts fram ur glömskan efter Sovjets sammanbrott och att teatermän som Oskaras Korsunovas, välkänd i Norge, åberopar sig på gruppen kan tyckas förstärka bilden av en levande länk.

Volymen *Så fort anledningen bryr seg* innehåller sex ännu så länge ouppförda enaktare, den ena kortare än den andra. *Inspeksjonen* och *Det var som faen* är repli-

klösa sceneribeskrivningar som gissningsvis tar vardera högst fem minuter att framföra. *Avløsningen* och *De forulempede* innehåller visserligen dialog men avgörande också i dem är den rumsliga exercisen, framkommerade eller tvångsmässiga förflyttningar i ständigt upprepade rörelsemönster.

I *Rangsoles* möts en späd yngling och en storväxt mogen kvinna i en trång trappa, hon ska ner, han ska upp. Hon hävdar att han varit hos henne härom natten («Jeg er sår i rumpa ennå»), vilket han förnekar, och att hon vill ha mer, något som han avböjer. Med ojämna mellanrum räknar hon till tre och klipper till honom med paraplyet. Till slut hivlar hon honom över räcket.

*Humoristene* slutligen återger ett coolt samtal vid ett fönster mellan en man och en kvinna ur intelligentsian som haft något slags sex tidigare på morgonen och nu funderar på att ha det igen. (« – Av rein kjedsommelighet? – Rein kjedsommelighet».) I de här kortpjäserna finns en lust att utmana estetiska och sociala konventioner, en viss attityd av *spleen*, och ett närmande till genrer som den tidiga filmfarsen och serierutornas värld. Men så värst mycket mer finns det knappast. Inget är så riskabelt att anknyta till som gårdagens avantgarde.

## Kropp, erotikk og monstre

**(Montréal): Festival TransAmérique beriker Montréal's konvensjonelle kulturlandskap.**

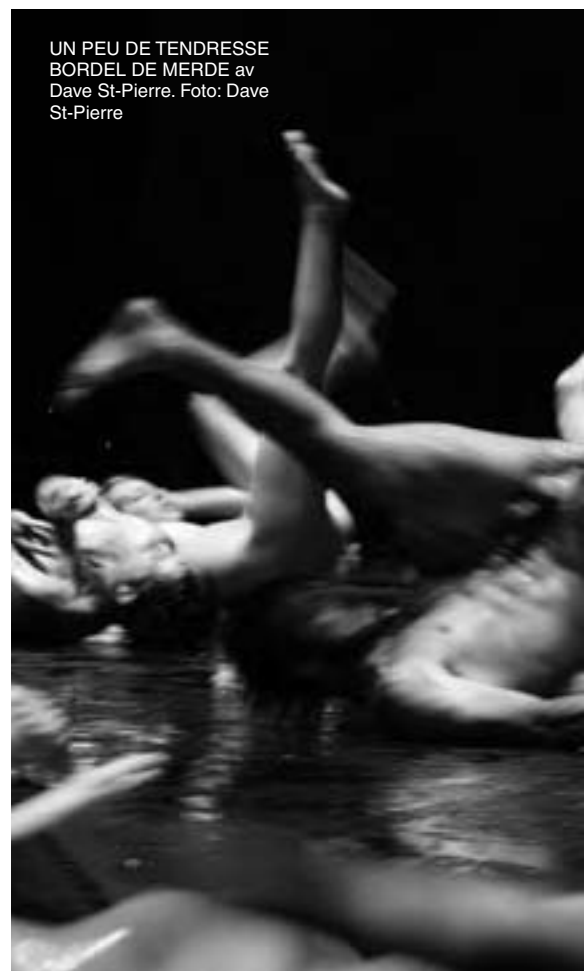
AV ELISABETH LEINSLIE

**FESTIVAL TRANSMÉRIQUES** Dave St-Pierre: *Un peu de tendresse bordel de merde* Isabelle Van Grimde: *Perspectives Montréal*. Le Pont Bridge/Normand Charette: Frank Ketchup 23. mai-7. juni 2007. Montréal, Canada

På midten av åttitallet ble to scenekunsthendelser startet opp i Montréal, teaterfestivalen *Festival de théâtre des Amériques* (FTA) og dansefestivalen *Festival International de Nouvelle Danse* (FIND). Festivalene presenterte cutting edge scenekunst og var et etterlengtet tilfang til regionens daværende relativt isolerte og konvensjonelle kulturlandskap.

I 2003 ble imidlertid FIND lagt ned, men i 2006 ble det annonsert at en ny festival, *Festival TransAmériques* (FTA) skulle erstatte både FIND og den tidligere FTA. Marie-Hélène Falcon heter damen som står bak både oppstarten av *Festival de théâtre des Amériques* i 1985 og skiftet til danse- og teaterfestivalen *Festival TransAmériques*.

Falcon var altså kunstnerisk leder for første utgave av den årlige *Festival TransAmériques* (FTA) som fant sted i Montréal mellom 23. mai og 7. juni i fjor. I tillegg til en rekke store nasjonale og internasjonale navn på plakaten, arrangerte festivalen faglige fora for diskusjon om aktuell scenekunsttematikk. Dette året var det dramaturgyrket som ble diskutert. Marianne Van Kerkhoven (dramaturg ved Kaaithheater i Brussel), Erwin James (dramaturg ved Toneelhuis i Antwerpen og for flere av Guy Cassiers produksjoner) og Andrea Swieter (dramaturg ved Schauspielhaus i Düsseldorf) var blant gjestene som belyste og diskuterte dette mangesidige yrket innen teater og dans.



UN PEU DE TENDRESSE  
BORDEL DE MERDE av  
Dave St-Pierre. Foto: Dave  
St-Pierre

### Carole Nadeau

Jeg var i Montréal i fire dager. En lang reise for et kort besøk, men det var absolutt verdt besøket. For selv om programmet prydes av en rekke internasjonale kunstnere som vi kan se i Europa (bl.a. Guy Cassiers, Stefan Kaegi, Romeo Castellucci), så var det også en rekke kanadiske velrenommerte kunstnere som stod på plakaten – og de får vi bare sjelden oppleve i Europa.

En av dem er regissøren Carole Nadeau, kunstnerisk leder for det Montréal-baserte kompaniet Le Pont Bridge (etablert 1993). Nadeau har lenge jobbet multidisiplinært, og hun har i flere produksjoner forsket i hvordan man destabiliserer publikums persepsjon – ved å la dem se en forestilling gjennom speil, bare høre skuespillerne, og lignende.

*Frank Ketchup* (som ble vist på FTA) var imidlertid en mer «klassisk» produksjon fra Nadeaus hånd. Her lå en dramatisk tekst av den kanadiske forfatteren Normand Charette til grunn for arbeidet. Nadeau hadde delvis tatt vare på noe av sin multidisiplinære tilnærming til teatret, ved en



sterk vektlegging av visuelle uttrykksmidler som video, skyggeteater og en fremtredende scenografi. Tittelen *Frank Ketchup* henspiller på Frankenstein-historien og sender assosiasjonene rett til forskningens monstre. Mens Frankenstein var monstret som snur seg mot sin skaper, er Frank Ketchup et monster som styrer sin skapers hånd. Han klarer å overbevise en vitenskapskvinne til å overskride sine etiske grenser for genmanipulering, i den hensikt å finne botemiddel for hans dødelige natur. Med denne tematikken skriver *Frank Ketchup* seg inn i den offentlige diskusjonen om bioteknologiens grenser. Et utømmelig tema som stadig får ny næring ved forskeres grenseforskyvninger.

#### Isabelle Van Grimde

Koreografen Isabelle Van Grimde etablerte kompaniet Van Grimde Corps Secrets i 1992. I begynnelsen utforsket hun de mer teatrale aspektene ved den dansende kroppen. Senere har hun fokusert mer på den rene fysikken, ved å ta en mer skulpturell tilnærming til kroppen.

Forestilling *Perspectives Montréal*, som vi fikk se på FTA, var et pilotprosjekt hvor produksjonsprosessen for så vidt var mer spennende enn forestillingen. For fem år siden bestemte Van Grimde seg for å forske på nye veier i sitt kunstnerskap. Hennes hovedmål var å oppdage nye dimensjoner ved sitt arbeid som hun ikke så selv, og det ønsket hun å få gjennom blikket til andre kunstnere. Derfor tok hun kontakt med fire teaterkunstnere, de fikk utdrag fra hennes arbeider, og deres oppgave ble å lage et «svar» på det de erfarte. De fire svarene orkestret Van Grimde sammen til ett verk. Tema for *Perspectives Montréal* var persepsjon av kroppen. Både dansernes nærmest grenseløse bevegelser, skuespillerens tekst og musikken rettet seg mot dette temaet på en kroppslig fremfor intellektuell måte. Aktørene var alle svært gode, det er sjelden jeg ser en så god fremførelse. Så er også Van Grimdes koreografi og hennes dansere kjent for å strekke, forme og manipulere kroppene til det ekstreme. Det er også tydelig av Van Grimde kan sin persepsjonskunnskap, fra både aktør- og publikumssiden – for i tillegg til at aktørene tydelig kommuniserte tema, så var forestillingen en sterk kroppslig opplevelse for oss tilskuere.

#### Dave St-Pierre

Den siste kanadiske kunstneren jeg fikk oppleve før jeg vendte nesen hjem mot Festspillene i Bergen, var koreografen og danseren Dave St-Pierre – Montréal's glade uroskaper. Med sine utfordrende danseteaterproduksjoner har han skapt furor i byen. Delvis på grunn av massive naken-scener (hans hardeste kritikere mener han lager pornografi), men også på grunn av sin totalt kompromissløse tilnærming til den menneskelige tragedie. Hans danseteater tar for seg sosiale og psykologiske tema på en rå måte vi sjelden ser i danseforestillinger. Det nærmeste vi kommer her til lands er Jo Strømgren, men der Strømgren er liten i formatet er St-Pierre stor (et ensemble på rundt tyve dansere). Og der Strømgren er misantropisk og forholdsvis stillestående i behandlingen av tema, er St-Pierre både dynamisk og mer optimistisk. Hans forestillinger er fylt med en nærmest desperat livsglede som gir et sterkt sorgmuntert uttrykk.

På FTA viste St-Pierre *Un peu de tendresse bordel de merde* (En smule ømhet faens hotell) som er andre del i trilogien *Sociologie*

*et autres utopies contemporaines* (Sosiologi og andre kontemporære utopier). Da jeg ankom teatret var foajeen og trappene ned til publikumsinngangene stappfulle. Billetter ble solgt på svartebørsen og overalt stod det fortvilte mennesker som ikke fikk billetter – det var rockekonserttilstander – noe som selvsagt økte mine forventninger betraktelig. Og jeg skulle ikke bli skuffet.

Første scene var fylt med 10-15 nakne menn i fyldige blondineparykker. Som skruller løp de blant publikum, blottet anus, satt på fangene våre og ristet på piken. En rimelig påtrengende interaksjon med publikum med andre ord. Allikevel var dette en lekende lett inngang til hva vi hadde i vente. En rekke overraskende, såre, romantiske, livsbejaende, erotiske og grufulle scener spilte seg ut foran oss. Helt til vi, snauet to timer senere, sjanglet oss ut – filleristet og underholdt til den store gullmedaljen.

Dave St-Pierre har en pasjon for menneskets gode, tåpelige og mørke sider, og i *Un peu de tendresse bordel de merde* holdt han opp et spill tåkelagt av tårer. Vi så det emosjonelt handikappede menneskets lidelse, dumskap, patos, desillusjon, angst, ensomhet og leting etter kjærligheten. Vi møtte karakterene både når de er på deres mest sårbare, mest intime, mest lekne og mest hatefulle. Og med en koreografi fylt av desperat energi blottla koreografen vår skjorhet og brutalitet så det skar i nervesystemet og ristet i lattermuskulaturen. En humoristisk situasjon kunne med ett skifte til å bli hjerteskjærende sår. Vi ble kastet fra naive lekende scener fylt med de fnisende mennene kledd i svulmende blondineparykker (de går igjen gjennom hele forestillingen), til groteske og dypt alvorlige stikk til vår utilstrekkelighet som sosiale vesener. Det er både brutalt, sårbart og humoristisk på samme tid. Og det er i skildringen av dette møtet, mellom de brutale, sårbare og humoristiske sidene ved mennesket St-Pierre virkelig viser styrke i sine skildringer av menneskets psyke og begrensninger som sosialt vesen. Det er bare å bøye seg i støvet for denne unge koreografen og håpe på at det norske publikummet får oppleve hans forestillinger.

<http://www.fta.qc.ca/>

<http://davestpierre.populus.ch/>

<http://www.vangrimdecorpsscrets.com/index.html>

## Büchner som gissel

**Resultatet er skuffende  
flatt og tomt når Sebastian  
Hartmann har gitt seg i kast  
med LEONCE OG LENA.**

AV FINN IUNKER

**LEONCE OG LENA** Etter Büchner. Oversatt av Trond Winje. Regi: Sebastian Hartmann. Med: Espen Reboli Bjerke, Jan Grønli, Agnes Kittelsen, Marian Saastad Ottesen, Mads Ousdal, Jan Gunnar Røise, Thor-Arne Korsell. Nationaltheatret, 11/3 2008

Forestillingens handling er omtrent slik. Vi befinner oss kanskje i Oslo i vår tid. En mann skal hjerteopereres, og i narkosen drømmer han mange ting, blant annet at han seiler på havet. Innimellom siterer både han og dem han treffer fra et skuespill fra 1836, nemlig Georg Büchners *Leonce og Lena*. Så dør han. Men så kommer en engel og ber for ham, og da gjenoppstår han. Har alt vært en drøm? Er livet en drøm? Eller er det bare teater?

Som en kontrast til dette har vi Büchners komedie. *Leonce og Lena* handler om prins Leonce (fra kongeriket Popo) som skal gifte seg med prinsesse Lena (fra kongeriket Pippi), men som for å unnsnippe brylluppet flykter til Italia sammen med sin venn Valerio. I Italia forelsker han seg i en jente – som i stykkets siste scene viser seg å være nettopp prinsesse Lena. Både Leonce og Valerio kjeder seg, og kjedsomheten tematiseres også flere steder i stykket: «Hva finner ikke folk på av bare kjedsomhet! De studerer av kjedsomhet, de ber av kjedsomhet, de forelsker, forlover og formerer seg av kjedsomhet, og endelig dør de av kjedsomhet [...]» Leonce' far, kong Peter, baler på sin side med etterdønningene etter den kantske metafysikk, slik han oppfatter den, og gir oss en slags tysk variant av Ludvig den fjortendes *L'état, c'est moi*: «Substansen er das An-Sich, det er meg,» sier kong Peter. «Forstått? Das An-Sich er das An-Sich.» Etter at Leonce og Lena er blitt gift, runder Büchner stykket av. Kong Peter gir fra seg



Mads Ousdal i LEONCE OG LENA, regi: Sebastian Hartmann, Nationaltheatret 2008. Foto: Gisle Bjørneby

makten, til sin sønn Leonce, mens Valerio blir statsminister. Og så fortsetter alt som før? Nei, den revolusjonære Büchner har et ekstra kort i ermet. Leonce foreslår nemlig at «vi slår i stykker alle ur og klokker, forbyr alle kalendere og teller timene og månedene bare etter blomstenes ur», mens hans venn Valerio vil utstede «et dekret om at den som skaffer seg trøler i hendene, blir umyndiggjort; den som arbeider seg syk, er å anse som kriminell». Det er dette siste som blir stående som stykkets moral og politiske agenda.

Som man kanskje forstår, er ikke forestillingen *Leonce og Lena* noen egentlig iscenesettelse av Büchners stykke *Leonce og Lena*. Glem Büchner, glem *Leonce og Lena*, synes denne forestillingen å si. Tja. Hvor enkelt er det å glemme *Leonce og Lena* når forestillingen heter *Leonce og Lena*? Men hvis målet med forestillingen ikke er å spille Büchners tekst, hva kan det da være? Jo, får vi vite i programmet før forestillingen starter: «Målet er å revitalisere essensen i den klassiske teksten gjennom å transponere den over i vår virkelighet.»

### Essens?

Hva er essensen i den klassiske teksten? *Leonce og Lena*, det vil si Büchners tekst, kan godt sies å være et barn av sin tid, men dens essens er ikke enkel å få øye på. I likhet med flere av Kleists dramaer er Büchners stykke en komedie som så å si slår knute på seg; en vanlig forvekslingskomedie (om en

mann som først under bryllupsseremonien oppdager at den han er forelsket i, er den han skal gifte seg med) forvandles brått til en oppfordring til anarki.

Om dette skal kalles essensen i den klassiske teksten, vet jeg ikke, men det virker uansett som en ganske drøy tolkning å ende opp med en mann som under narkose drømmer at han seiler på havet. Kanskje essensen i Büchners tekst like godt kunne være kjedsomheten, det vil si den regjerende adelens kjedsomhet – og stykkets kritikk av denne. Men hva har dette med den hjertesyke mannen å gjøre? Personene på scenen er ikke, eller representerer ikke, Büchners kong Peter eller prins Leonce, prinsesse Lena eller Valerio; men hvis de ikke «er» kong Peter eller prins Leonce – hvorfor siterer de da fra stykket til Büchner? Og hva vil det si at de gjør det? Og igjen: Hva har dette med den hjertesyke mannen i å gjøre?

Her finnes dessuten nok et element, som synes å ligge til grunn for Hartmanns utarbeidelse av forestillingen, nemlig noe som i programmet omtales som en «konsepsjonstale til skuespillerne», altså hva vi kan kalle regissørens visjon. Dette er en drømmeaktig tekst som blant annet handler om en mann som blir skylt i land på en strand, og som samtaler med sine døtre. Denne teksten, slik den gjengis i programmet, er ikke spesielt litterær, men man gjenkjenner flere av de elementene man senere får se under forestillingen; når eksempelvis Jan Grønli flankeres av Agnes Kittelsen og Marian

Saastad Ottesen, er det naturlig å lese dem som henholdsvis fortelleren i drømmeteksten og dennes døtre. Men de siterer altså stadig fra Büchner.

#### Av kjedsomhet

Poenget er rett og slett: Det er ikke lett å fjerne seg fra den klassiske teksten, selv ikke når dens essenes revitaliseres gjennom å bli transponert over i vår virkelighet (hva nå enn dette skulle bety). En videoprojeksjon i starten av forestillingen fremstiller en mann som går i narkose, og det vi får se på scenen, er lik som de bildene han har inni hodet sitt mens han er bedøvet – greit nok. Og forestillingen slutter med at han dør, hvorpå en engel ber for ham slik at han gjenoppstår – forsåvidt greit nok, dette også. Problemet er Büchner og Büchner-sitatene, for her virker det som om forestillingen ikke klarer å holde sitt eget fortolkningspotensiale i tømme. Det første den hjertesyke mannen gjør nå han i sin egen drøm blir aktiv og handlende, er å sitere Büchners kritikk av kjedsomheten. Som også nevnt ovenfor: «Hva finner ikke folk på av bare kjedsomhet!» leser jeg i forestillingens manus. «De studerer av kjedsomhet, de ber av kjedsomhet, de forelsker, forlover og formerer seg av kjedsomhet og endelig dør de av kjedsomhet [...]». Hva ønsker regissøren å si oss med dette? At man foretar hjerteoperasjoner av ren kjedsomhet? At det er teit å be til Gud? Kanskje engelen mot slutten av forestillingen ber for den døde «av kjedsomhet», men er nå det så galt, da, all den tid bønnen åpenbart virker?

Det er ikke meg imot at man a) lager en forestilling basert på en drømmeaktig tekst av regissøren, eller b) gjennom improvisasjon i prøvetiden ender opp med en historie om en mann som gjennomgår en hjerteoperasjon, eller c) river en klassiker i filler. Problemet er at disse tre elementene ikke går godt sammen. De gir ikke forestillingen noe omdreiningspunkt eller sentrum. Man kunne i grunnen valgt en hvilken som helst klassiker; det ville trolig ikke sett annerledes ut på scenen.

Med tanke på hva Sebastian Hartmann fikk til med *Markens grøde* under sitt forrige besøk på Nationalteatret, er det skuffende å se hvor flatt og tomt det er blitt når han har gitt seg i kast med *Leonce og Lena*. Hartmann prøver å riste av seg Büchners litterære verk, men ender bare opp med å sitere fra det isteden.



Nicolas Bro som Hamlet, Regi: Alexander Mørk-Eidem. Det kongelige skuespilhus, 2008. foto: Casper Sejersen/ Det Kongelige Teater

## Ensom Hamlet i Fantasy-land

**(København): Meta-teatral HAMLET åpner det nye Skuespilhuset ved Det kgl. teater.**

AV THERESE BJØRNEBOE

William Shakespeare: **HAMLET** Oversettelse: Jens Bruse. Regi og bearbeidelse: Alexander Mørk-Eidem. Scenografi: Christian Friedländer. Kostymer: Christian Friedländer og Marie Johanne Edinger Plum. Lys: Åsa Frankenberg. Det Kongelige Skuespilhus, 16. februar

For noen år (eller generasjoner) siden hadde det antagelig vært naturlig å velge et stykke av Holberg som åpningsforestilling for en ny scene under Det kgl. Teater i København. Men *Hamlet* var heller ikke et overraskende valg. Danskene har mer enn «a smack of Hamlet» (Coleridge) i seg: De har arveretten til riket, og stykkets hovedperson nedstammer jo også som kjent fra en dansk middelalderkrønike.

På premieren henviste flere av talerne til at det nye teatret har som oppgave å forvalte tradisjonen og det klassiske taleteatret – og det kan selvfølgelig også ha vært en av begrunnelsene for at man har valgt en Shakespeare-tragedie.

Det var likevel ikke noen klassisk *Hamlet*-oppsetning som ventet. Mye kunne

tyde på at regissør Alexander Mørk-Eidem hadde innsett at åpningen av det nye teatret ville være den egentlige eventen. Så hvordan forholde seg til at tragedien risikerte å bli en festforestilling?

Alexander Mørk-Eidem fant et konsept med utgangspunkt i at Shakespeares stykke framstiller oss for en høyst teatral verden, og som tok høyde for at han kunne trekke konteksten inn i forstillingen. På selve åpningen kunne faktisk den sosietetsverdenen Mørk-Eidem viser i stykket nesten se ut som et speilbilde av skåltalene, fyrverkeriet og de festkledde menneskene på premieren. Eller omvendt?

Scenograf Christian Friedländer hadde videre gjort scenebildet til et duplikat av den nye teatersalongen, med de samme svarte steinene i murveggene og de samme balkongene. Det satte naturligvis en ekstra spiss på det hele at den danske kongefamilien satt på balkongen på premieren – og speilet hoffet og de kongelige i stykket, som også satt på balkong og så ned på det som utspilte seg på scenen under.

Slike grep fungerte egentlig mest som en hyllest til det nye teatret, som i seg selv er verd en tur til København, og sikkert en av Europas fineste scener.

#### Lek med teksten

Alexander Mørk-Eidem helte likevel en smule malurt i premieredrinkene ved å framstille stykkets hovedperson som en «party killer».

Nicolas Bros Hamlet dukker første gang opp ute i publikumsfoajeen, og gir oss en første indikasjon på at det vil bli en forestilling med mange overraskelser og forventningsbrudd. Bro er *a fat looner*, med langt

og fjonete hår, og svart t-skjorte med heavy metal-motiv. Han bryter både med den romantiske Hamlet og med Hamlet som den intellektuelle opprører i tradisjonen fra etterkrigstiden og studentbevegelsen. Han bærer ikke en bok av Camus i hånden (Jan Kott) men en bæresekk med øl.

Mørk-Eidem lar det oppstå dynamikk mellom det som skjer på scenen og publikum, som tiltales direkte gjennom forventningsbruddene. Det mest talende eksemplet er når Nicolas Bro allerede skal framføre «Å være eller ikke være» på begynnelsen, før stykket egentlig har begynt. Publikumshenvendt, som en slags standup artist, og med en blanding av pueril aggressivitet og ironisk egendistans. Det innebærer en form for dobbeltrefleksjon på både monologen og oss. Det er stykkets mest berømte monolog, og det ligger et spesielt forventningspress i at alle kjenner den, men også at man i dag forventer en ny og personlig tolkning. Men nå er det som Mørk-Eidem sier til oss: «Vær så god, her har dere den. La oss få den unnagjort, så kan vi begynne!»

Evnen til å vinne publikum for seg gjennom slike ertne og humørfylte innfall, er i det hele tatt karakteristisk for Mørk-Eidems regi og de frihetene han tar seg med teksten. Stykket er oversatt til et nåtidig dansk, mens flere replikker er omarrangert.

### Fantasy

Tolkningen av *Hamlet* kan muligens være inspirert av den middelalderfiguren man finner hos Saxo Grammaticus (ca 1200), for forestillingen har snarere karakter av å være hevndrama enn tragedie. Selv om hevndramaet her bare er et lag, eller en av de kinesiske eskene i denne meta-teatral oppsetningen.

Den innledende monologen kan synes å henvise til til at Hamlets evne til å konfrontere virkeligheten er mindre utviklet enn hans evne til å iscenesette den. Og det henger sammen med enda et overraskende valg på slutten av åpningsmonologen, da farens gjenferd (Morten Stuurballen) kommer til syne på høyre balkong over scenen. «Far, hva vil du meg?» spør Nicolas Bro. Men da han ikke får noe svar, skal han rope: «Jeg krever at du taler til meg!»

Det er selvsagt ikke nytt å framstille gjenferdet som en projeksjon fra Hamlets side, selv om det er gode grunner til å la være. I Shakespeares tekst frykter dessuten

Hamlet at hans egen svakhet og melankoli kan gjøre ham til lett bytte for en slik illusjon (eller onde makter). Men en slik form for selvransakelse eller evne til introspeksjon ser man lite av hos Nicolas Bro.

Her holder nemlig Hamlet seg med flere tilsvarende projeksjoner – hvis det ikke også er slik at hele forestillingen egentlig utspiller seg i hans eget hode. Den definitivt mest originale og uventede rollegestaltningen er Horatio. I Shanti Roneys skikkelse skal han gjøre entré ned fra snoreloftet som en deus-ex-machina, og utkledd som en Ariel eller en Peter Pan-figur. Horatio kan altså forstås som en slik oppdiktet lekekamerat som mange barn har, og som representerer et slags Never-never land man lengter etter og strekker seg mot. Mens Nicolas Bros Hamlet dermed tilsvarende kan oppfattes som en nåtidig tenåring som flykter inn i data- og middelalderspill, eller en fantasy-verden.

Det mest interessante ved dette grepet er at det henviser til at *Hamlet* kan leses som historien om en (mislykket) individuasjon, hvor Hamlet, til tross for et overutviklet intellekt, ikke klarer å sette «jeg-prinsippet» igjennom. Han blir viljeløst overlevert til stemmer og indre impulser – være seg gjenferdet, eller egne iscenesettelser. Og han isolerer seg mer og mer.

Horatio har en viktig rolle i Shakespeares tekst, som Hamlets fortrolige, og historiens eneste vitne. Selv om han har få replikker og er relativt anonym. Men Hamlets beundring for Horatio henger nettopp sammen med vennens stoiske legning. Det at Hamlet investerer så mye i ham, kan ha motivert denne tolkningen. Men det rokker unektelig ved det intellektuelle bildet man har av de to studentene, og gjør det vanskelig å identifisere seg med Hamlets opprør.

Vel. Nicolas Bros utagerende sinne kan hente næring i at Claudius (Carsten Bjørnlund) er jevnaldrende med ham, og av at det er svært vanskelig å tilskrive den glamorøse Gertrud (Benedikte Hansen) selvinnsett når hun skifter lojalitet. («Forræderi ditt navn er kvinne!» heter det her).

Forestillingens «Danmark» preges av overfladisk sosietetsliv, og man godt kan forstå at Hamlet ikke vil delta. Bros Hamlet er «a rebel without a cause», men uten der ved å framstå som et ungdomsikon à la James Dean.

Som en kommentar til dagen i dag, kan

denne Hamlet snarere forstås som en av de mange «fedreløse» som forsøker å restaurere en tapt Orden (som fundamentalist, for eksempel). Suzanne Brøgger har sammenliknet krigen i Irak med en fantasy-film, og hevdet at det virker som om beslutningene er tatt under innflytelse av *Ringenes herre*. Jeg vil ikke trekke det så langt som til å si at forestillingens lek med «virtuelle identiteter» henspiller på et slikt bilde av Irak-krigen, eller betegne den som en politisk tolkning av *Hamlet*. Men Hamlets evne til å iscenesette fiendebilder, eller velge fiksjonen framfor realitetens verden, har naturligvis sine analogier i den tiden vi lever i.

### Omslag

Etter at Hamlet har drept Polonius, som står gjemt bak forhengt på Gertuds soveværelse, skjer det et omslag i forestillingen. Veggene glir til side, og åpenbarer det kolossale scenerommet på det nye teatret.

I fortsettelsen har forestilling mer preg av klassisk illusjonsteater, hvor de andre skuespillerne følger Nicolas Bros eksempel og skifter fra moderne klær til renessansekostymer. Det siste kan man ta som en indikasjon på at de bare er Hamlets projeksjoner. Men drapet på Polonius er også et *point of no return* hvor det ikke er så lett å forstå hvilket virkelighetsplan man befinner seg på. Bryter realiteten inn i Hamlets «teater»? Eller er Hamlet blitt gal?

Det virker uklart, men det er egentlig et større problem at det er vanskelig å identifisere seg med personene og det som skjer. Rollene er ikke tilstrekkelig individualisert (på forhånd) til at jeg blir grepet av for eksempel Ofelias galskap og død. Det blir mye ytre action, og en oppvisning i den imponerende sceneteknikken på det nye teatret.

I Alexander Mørk-Eidems iscenesettelse er i det hele tatt relasjonen mellom Nicolas Bro og publikum ofte mer spennende og dynamisk enn forholdet mellom Hamlet og omgivelsene. Likevel er scenene med farens gjenferd fulle av ladning, og den underlige konstellasjonen mellom Hamlet og Horatio rørende. Som publikummer blir man mer og mer stående på utsiden av det som skjer. Men slik deler vi i en viss forstand skjebne med Hamlet, som til slutt sitter foran sceneteppet i lyset fra spotlights. Nå er helten blitt klovn, og han dør like ensom og alene som han har levd.

PREMIERE 16. APRIL

Lørdag 26. april kan du oppleve begge  
forestillingene på samme kveld!

Lørdag 26. april kl 16.00: Et dukkehjem  
kl 19.45 Et annet dukkehjem  
Pakkepris 350,-

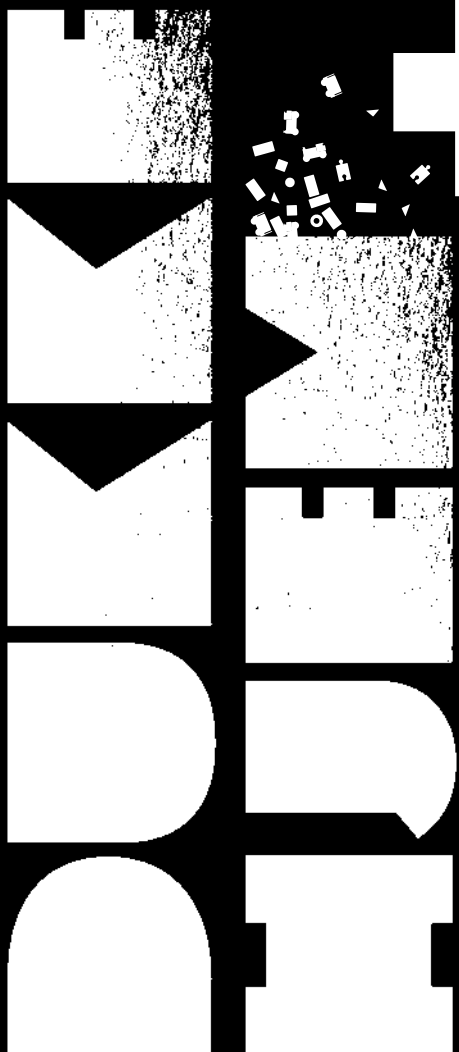
Med: MARTE GERMAINE CHRISTENSEN  
TOBIAS SANTELMANN  
KJERSTI BOTN SANDAL  
PER KJERSTAD  
NILS JOHNSON

Regi og scenografi: TYRA TØNNESSEN  
Lysdesign: MORTEN REINAN  
Lyddesign: TOR VADSETH  
Kostymer: ELBJØRG H. HANSSSEN  
Maske og hår: JULIE CLARK  
I samarbeid med: Stipendprogram for kunstnerisk  
utviklingsarbeid

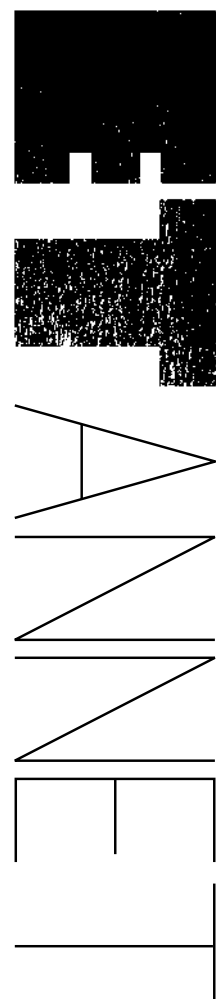
Spilleperiode: 16. april – 16. mai 2008  
Se [www.ht.tr.no](http://www.ht.tr.no)



HENRIK IBSEN



HENRIK IBSEN



PREMIERE 17. APRIL

SCENE VEST

HÅLOG  
ALAND  
TEATER

## Den ultimate feminist

**(New York): Eve Best er det ubestridelige midtpunktet i Broadway-suksessen THE HOMECOMING.**

AV JODY MCAULIFFE

Harold Pinter: **THE HOMECOMING** Regi: Daniel Sullivan. Scenografi: Eugene Lee. Cort Theatre, 2007

*The Homecoming* har fulgt meg siden jeg så den første produksjonen av stykket som del av American Film Theatre i 1973. Deretter hørte jeg på et lydopptak av den samme produksjonen inntil jeg så å si kunne den utenat. Derfor var det med høye forventninger (og mye skepsis) at jeg så frem til den ferske nypremieren av stykket i New York, med en rollebesetning bestående av Raul Esparza (som Lenny), som jeg nylig hadde sett gjøre en spektakulær figur i en oppsetning av musikalen *Company*; Ian McShane (som Max), en isende ondsinnet skikkelse i filmen *Sexy Beast*; og Eve Best (som Ruth), hyllet for sin innsats i nypoppsetningen av Eugene O'Neills *Moon for the Misbegotten*. Jeg kjøpte billetter online, og vi fikk sitte på andre rad, nærmest som en del av familien. Eugene Lees scenografi – som blottla en bar og nedslitt infrastruktur – signaliserte at dette var en verden hvor vold var synlig i det som fortsatt sto igjen av veggene. De neste to timene var intenst spennende, med hver rolle i friske nytolkninger fra skuespillerne.

Mens Lenny venter på Ruth i første akt, var det en kvinne i publikum som trengte legehjelp; Esparza, en av de mest sjarmerende, avslappede skuespillerne jeg noen gang har sett, dempet urolighetene i salen mens kvinnen fikk hjelp ved å prate vennskapelig med oss, som om vi var gjester i hans hjem. Når kvinnen frisknet til, minnet han oss ertende om at det nå var på tide å bli slem igjen, før han i neste øyeblikk umerkelig gled fra en personlighet til en annen, akkurat slik som Lenny gjør når det er nødvendig.



Hjemkomsten som tittelen antyder er, selvsagt, Ruths hjemkomst. Når hun klager over at hun ikke kan få tak i den type sko hun ønsker seg i Amerika – steinenes, sandens og insektenes rike – vagler hun som en stor, praktfull fugl på armlenet til Max' stol, og kipper av seg skoen som om det var del av en striptease; Lenny blir lamslått på stedet. Gleden hun finner i sin egen kropp er merkbar; opptredenen er en veritabel feiring av hennes kjød. Hun kommer hjem til sin manns familie slik som Bibelens Rut, og kan endelig begynne på igjen der hun slapp, da hun giftet seg med Teddy, og han tok henne med til Amerika og gjorde henne gravid tre ganger. Det er tydelig at for Ruth – hvis navn betyr medfølelse og barmhjertighet – er livet i Amerika synonymt med død. Hun ivrer etter å forlate Teddy som om han var død, og vil heller se til hans brødres behov – men enda viktigere: se til sine egne lyster. Kjernen i regissør Daniel Sullivans nye tilnærming til stykket er at Ruths hjemkomst først og fremst handler om nytelse – å bli sett på, å bli tatt på.

Når Joey møter Ruth for første gang kan de ikke ta øynene fra hverandre. Gareth Saxes Joey, som helt tydelig er vant til å være nummer to etter Max, beveger seg som en ødelagt maskin som så vidt fortsatt fungerer – dette er ingen bokser; mannen er en krøpling, både følelsesmessig og fysisk. Han krymper seg hver gang Max kaster

et blick i hans retning. Teddy, spilt med en kjølig presisjon av James Frain, får oss til å forstå ganske så klart at Ruth ikke vil ha flere barn. Hun vil heller ta vare på en voksen mann som Joey. Når hun ruller av sofaen med Joey mellom beina, og når han arbeider seg fra brystene og nedover kroppen hennes – enten for å utføre oralsex, eller for å krabbe tilbake inn i hennes livmor, eller begge deler – blir vi vitne til hennes erotiske makt og intense begjær. Hun returnerer til livet fra den uttørkede sonen – et universitet i Amerika hvor filosofen Teddy skriver kritiske arbeider som halliken Lenny plukker fra hverandre. Ruth håner Teddys behov etter å skrive *om* ting uten å gå seg vill i dem. Hun vil *inn* i tingene: sin egen kropp, mannskropper.

### Ondskapsfull humor

Historien gjentar seg ubønhørlig i Pinters mytiske familieverdensbilde: Sam og Max (den legendariske MacGregor) delte Jesse, og Ruth er populær blant Teds brødre. Michael McKeans Sam, ironisk og kalkulerende, bestemmer seg for at han og Jesse hadde et forhold som resulterte i Teddy. Men Sams farskap er ikke nok til å overvinne Max; bare Ruth kan klare det. Etter at Sam får slag mot slutten av forestillingen trygler en desperat Max Ruth om å kysse ham, mens han insisterer på at Sam ikke er en gammel mann – en patetisk påstand, et-



THE HOMECOMING. Regi: Daniel Sullivan. Cort Theatre, 2007.  
Foto: Scott Landis



Maeterlick: SININEN LINTU (*L'oiseau bleu*),  
regi: Laura Jäntti. Kansallisteatteri, 2007.  
Foto: Leea Klemola

## Maeterlincks blå fågel

**(Helsinki): På ett aldeles selvklart sätt har regissören Laura Jäntti fått Maeterlincks FÅGEL BLÅ att passa in i vår egen tid.**

AV GÖSTA KJELLIN

.....  
Maurice Maeterlinck: SININEN LINTU (*L'oiseau bleu*). Översättning: Juhani Aho. Bearbetning och regi: Laura Jäntti. Scenografi: Tiina Makkonen. Suomen Kansallisteatteri, 11/9 2007  
.....

Finlands Nationalteater är duktig på att ta fram ny internationell dramatik, särskilt från lite udda länder i östra Europa. Klassikerrepertoaren brukar däremot hålla sig till det beprövade, och uppsättningarna är alltför sällan tändande. Men i höst hände det något, när teatern startade med *Fågel blå* av den franskspråkige belgaren Maurice Maeterlinck. Skådespelet är en filosofisk fésaga från 1908 och starkt märkt av sin epok. Men på ett aldeles selvklart sätt har regissören Laura Jäntti, känd också för norsk publik, med sitt team fått det att passa in i vår egen tid.

Hos Maeterlinck letade två små syskon efter lyckans blå fågel. I Jänttis bearbetning är pojken Tilttil en vuxen karl och hans lil-lasyster död. Det hindrar inte att Hanna Raiskinmäki i rollen får rusa fram och till-

tersom McShane helt tydelig fortsatt er viril. Men hun har makt til å bestemme hvem hun er, hvem hun vil ha, hva hun vil ha, og når hun vil ha det – den ultimate feminist! Pinters onskapsfulle humor gjennomsyrrer hele produksjonen, og fremhever de dybdene som strømmer gjennom hans verk. Etter at Ruth gjentar replikken «And there's lots of insects there» oppstår et stille øyeblikk hvor mennene kikker på hverandre, som om de lurar på om hun er blitt litt skrulle. Så redder den alltid vittige Max dem fra den pinlige stillheten med den kvikke kommentaren «Well, it's time to go to the gym.» Max, Joey og Lenny går fluksens, og lar Ruth og Teddy være alene. Et familieøyeblikk. Denne gruppen føles virkelig som familie; de gamle, uløselige kranglene hopper seg opp – for eksempel den om hvem som stjal Lennys osterull. Forsyn deg med en osterull. Forsyn deg med en kone. Slik er det tross alt med familien, og ensemblet – mye takket være Daniel Sullivans gode regi – formidler det Henry James satt så høyt i kunst: «levd liv».

Den opprinnelige oppsetningen åpnet for meg opp for rystelsen av den nye, med Eve Bests Ruth som det ubestridte midtpunktet i dette tidløse mesterverket. Min datter, som nettopp har fylt tretten, snudde seg mot sin far: «Pappa, jeg så ikke på klokka mi en eneste gang!»

(Oversatt av Erlend Røyset)

baka over scenen og oppretthålla livlig kontakt med sin sökande bror, for hos denne symbolistdramatiker overkorsas ständigt gränsen mellan liv och evighet i båda riktningar. En av styckets mest sällsamma scener utspelas bland de ännu ofödda barnen, som hoppar av iver över att få komma till världen och ställer snärjande frågor till sin besökare om hur livet egentligen fungerar.

Det finns en sofistikerad naivitet hos Maeterlinck, som uppsättningen förlöser och till och med förlänger. Juhani Laitala spelar den medelålders docenten Tilttil som arbetar på en filosofisk avhandling om Lyckans Problematik. Dagen före julafton somnar han och drömmer att han söker den blå fågeln med hjälp av en magisk mössa, nämligen skärmössan han själv burit som barn. Denna dramaturgiska utgångspunkt är nästan genant enkel, men den fungerar. Och mitt i det oroliga skeendet står Laitala storögt blickande, ett renhjärtat barn i en vuxens stoffhydda.

Där originalet har en trofast sagohund och en amoralisk sagokatt, låter Jäntti båda rollerna spelas av kvinnor och bli erotiska rivaler om docent Tilttil. Det tillför uppsättningen åtskillig krydda. Aldeles lysande är Wanda Dubiels kroppsspråk och mask, där hon illuderar en länge försmädd flicka i blekrutig kappa och krönt med ett storögt hundhuvud. Hennes antagonist är Maria Kuusiluoma som sexig helsvart katt.

Den allra mest imponerande prestationen står dock Tiina Rinne för, som med ett sextioårigt skådespelarliv bakom sig här gör inte bara städfrun Berglund och fén Berilune (ett plus för den fonetiska leken!) utan också den stränga Natten och på tampen ett ofött barn. Laura Jäntti har ofta lyft

fram äldre skådespelerskor och visat deras lyskraft.

### Naturen och människan

Maeterlinck var på en punkt långt före sin samtid, nämligen i sin insikt om att människan och naturen har kommit att bli varandras fiender. Detta har regin naturligtvis inte slarvat bort. Scenen där skogens träd sammansvärjer sig blir suggestiv både som bild, med miniatyrkvistar likt kronor på aktörernas huvuden, och som ljud, där ett begynnande sus växer i styrka till ett närapå operamässigt utspel.

Föreställningen är full av tecken, i regel mycket små, som ger associationer i många riktningar, inhemskt såväl som internationellt, än till den finländske målaren Hugo Simbergs bildvärld, än till figurer och skeenden i Strindbergs *Ett drömspel*. Hos Natten plockar Tiltill upp ett fotoalbum, ser sin far och mor på en ungdomsbild och ler. Genast rusar hans döda system över scenen medan en kulsprutesalva smattrar. Sådana är Finlands minnen. Lättare för att inte säga lättsinnigare är återgivandet av Njutningarnas Palats, gestaltat genom en synnerligen finlands-svensk kräftskaiva.

Scenen hos Natten kulminerar med stilerade projektioner av dess blå fåglar och med speglar som svänger fram eller kommer upp ur golvet. I dem ser man den häftigt dansande döda lillasystemen. När detta tonar bort är Tiltill och Hunden ensamma på scenen. De lyssnar tätt tryckta till varandra länge, länge. Det är ett fint exempel på hur ett laddat moment tas ut maximalt, och representativt för den rytmiskt mycket säkra uppsättningen.

Tiina Makkonens scenografi är både funktionell och estetiskt tilltalande. Den kan brytas upp i enheter som var för sig är utveckbara, vilket ger ett föränderbart och komplext system av dörrar, och den kompletteras med luckor i golvet, varur ett helt kök och annat mera kommer upp. Dekoren blir här i ovanligt hög grad en aktiv komponent i spelrytmen.

Pirjo Liiri-Majava svarar för dräkterna i en färgskala där grått och vitt dominerar, men med accenter som lillasystemens intensitetsförstärkande röda plagg och Tiltills blå skärmössa med magisk knapp i. Hon har också designat de uttrycksfulla maskerna.

Vilket härligt grepp på en svårinscenerad dramatiker, så allvarligt och så roligt på en gång, och så utsökt konstnärligt känsligt!

## Kroppen utan organer

**Verken verden eller verket har en homogen mening, og divergensen mellom bevegelse og tekst produserer en stadig forskyvning – som Cilla Backs forestilling selv ikke har kontroll over. Med kroppens fragmenterte ontologi i sentrum.**

AV TORUNN LIVEN

Witold Gombrowicz: **YVONNE** Overs.: Knut Andreas Grimstad. Regi: Cilla Back. Scenografi: Francesco Calignani. Kostymedesign: Cilla Back. Lysdesign: Marianne Wedset. Lyddesign: Cilla Back. Det Norske Teatret, premiere 25. januar 2008

The body is the body.  
Alone it stands  
And in need of no organs  
Organism it never is  
Organisms are enemies of the body

*Fra Antonin Artaud:  
Grusomhetens Teater, 1947*

Det er sagt om den polske dramatiker og forfatteren Witold Gombrowicz at han foregrep både absurdismen, eksistensialismen og strukturalismen og at forfatterskapet til «verdens mest berømte ukjente forfatter» beveger seg i forkant av de fleste filosofiske bevegelser utover 1900-tallet. Besatt av det formløses antiautoritære logikk, motsatte den polske forfatteren seg enhver forms tyranni og uttalte om folk som klassifiserte bøkene hans at: «Jeg dør i munnen på dem, og mitt lik fyller deres gap.» Motsetningene er eksplisitte hos eksilaristokraten som gikk om bord i båten til Argentina rett før annen verdenskrig, hvis publiserte dagbøker er en manifestering av intellektuelt og politisk liv fra Buenos Aires til Berlin i perioden frem til hans bortgang

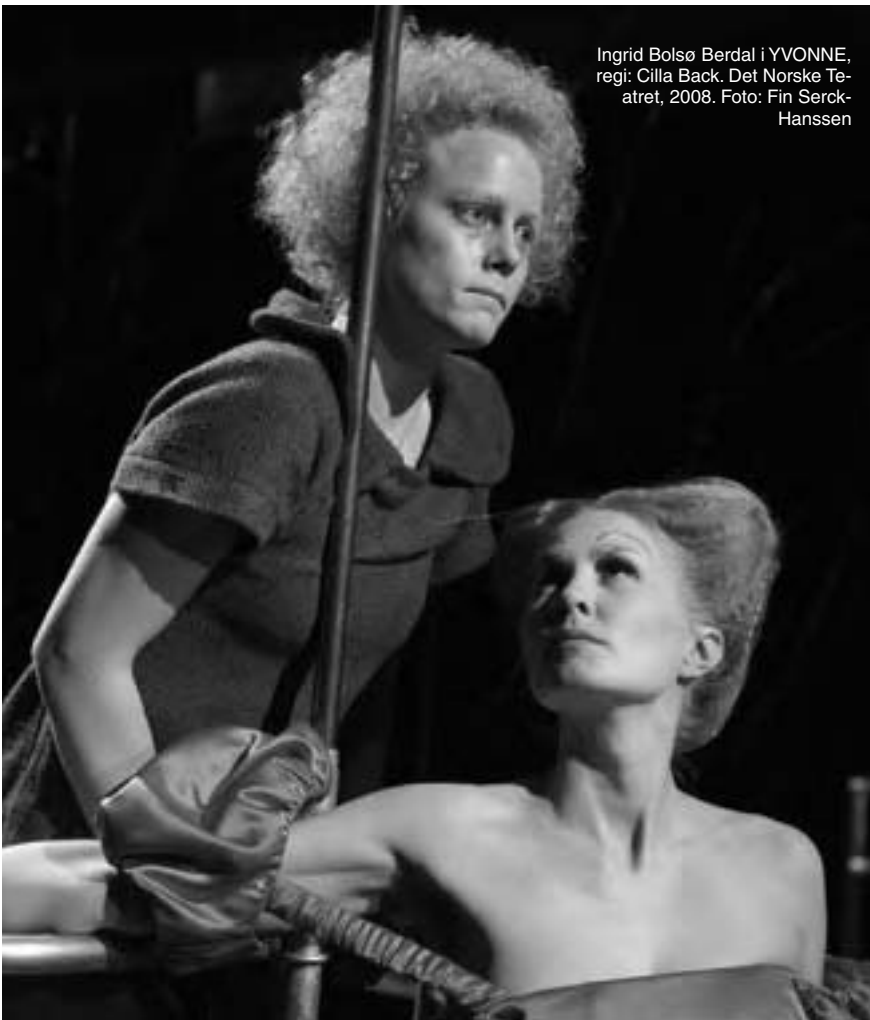
i Syd-Frankrike i 1969. Den totale mangelen på opportuniste er allikevel et organiserende prinsipp i Gombrowicz' livslange undersøkelse av skaperverkets kaos.

I Gombrowicz' eksistensialisme blir mennesket til gjennom relasjoner og vi har ingen annen guddommelighet enn den som springer ut av forholdet til de andre. Men der individet hos Sartre er definert av foreldre, lærere og autoriteter, er man hos Gombrowicz formet først og fremst av de underlegne, imbesile og marginaliserte. Og det er spenningene, ikke friheten, som styrer våre liv og den ikke-kartesianske kroppen vi lever igjennom. Ethvert menneske deformerer de andre og blir samtidig deformert av dem i et mannefall av masker, gester og grimaser – slik Det Norske Teatrets iscenesettelse av forfatterens første og mest spilte stykke *Yvonne, prinsesse av Burgund* illustrerer i et visuelt stilisert formspråk.

Gombrowicz var bare 29 år gammel da han skrev skuespillet, som ble publisert i et tidsskrift i Warszawa 22 år før det ble uroppført i Polen. *Yvonne* introduserer de fleste av temaene forfatteren kom til å følge. Slik som umodenhet, uformelighet, antinasjonalisme og tvetydighet i forhold til kjønn og seksualitet. I en grotesk og surrealistisk, men tilsynelatende realistisk ramme skildrer stykket hvordan arveprinsen velger en stum, spastisk landsens pike fra folket til brud i et slags fordervet ungdomsoppgjør og en dragning mot det amorfes avgrunn. Hoffets medlemmer føler seg avslørt av Yvonnens vanskapte nærvær; fra den myndige dronningens mistanke om at jenta har gjennomskuet diktskrivingen som hennes hemmelige last, til kongen som blir påminnet om en utenomekteskapelig affære som i sin tid fikk følger. Etter hvert som den utflytende skapningen forelsker seg i prinsen, blir situasjonen så kritisk at drapet på henne iscenesettes for at orden skal kunne gjenopprett.

### Koreografisk forskyvning

Ingrid Bolsø Berdal i titterrollen kroppsliggjør det lave og skamfulle hos Gombrowicz med en presisjon og et mot som alene gjør forestillingen til en opplevelse. «Alle har en skapning som er utpekt til å drive en fra vetet,» heter det i stykket, og selv med ryggen mot publikum har Bolsø Berdals tolkning en fascinasjonskraft som alt annet graviterer imot. Med bakgrunn fra Italia, er den finske regissøren Cilla Back preget av fysisk



Ingrid Bolsø Berdal i YVONNE, regi: Cilla Back. Det Norske Teatret, 2008. Foto: Fin Serck-Hanssen

teater og danseteatrets representanter som Pina Bausch og Sasha Waltz. I Backs regi, overskrider koreografien tekstarbeidet med en haltende, men allikevel meningsbærende inkongruens. Det er det fysiske språket og de foruroligende geberdene mer enn ordene som forteller eventyret om prinsessen som alle og ingen kunne målbinde, og det ofte synkoperte forholdet mellom gester og tekst skaper en interessant forskyvning i forestillingen. Hos Gombrowicz utspiller verden seg i relasjonelle strukturer, og det er også disse som bryter sammen når kroppen transcenderer teksten. Grimasen er den materielle virkeligheten, mens maskene truer med å falle og siden gjenopprettes i et uendelig maskespill. Som Genet, er Gombrowicz opptatt av seremonien og innvielsen, og teatret er et ritual som gjentar seg på scenen, i en repetisjon av skuespillerens ansikter.

Isenesettelsen av jegeret er også motivet for scenografiens sprukne speilvegger som inviterer til publikums selviaktakelse som

tause vitner i et univers hvor det inautentiske er det egentlige. Bevegelsene til pirajene i et lite akvarium på scenen projiseres på store formater som dominerer scenebildet i realistiske forstørrelser som bryter med den øvrige artifisielle rammen, til musikk av blant andre Portishead og Gothan Project. Når hoffet lykkes med å gjøre ende på

## Yvonne er marerittet som er kommet for å bli

Burgunderprinsessen med et stykke karusellen i halsen, går skjermene i svart, og spørsmålet er om ikke både rovdynene ved hoffet og den eksotiske skapningen bukker under i denne tolkningen. Den kongelige sømmelighet har i hvert fall avgått ved døden i en iscenesettelse hvor det bare tilsynelatende kan være vanskelig å få øye på en moral, selv om hovedpersonen ikke blir tillagt noen annen symbolverdi enn å være projiseringsflate for konvensjonenes dypeste skrekk og indre slaveri. Hoffets representanter flyt-

ter seg som brikker i et spill av tablåer iført latterlig sjokkrosa og kongeblå utvekster av noen kreasjoner. Det spilles en slags *commedia dell'arte* rundt hovedpersonen som det frastøtende senteret for det karnevaleske spektaklet, med prinsen selv (Torbjørn Eriksen) som den mest anonyme i kongerekken. Alle ritualer har en tendens til å hale ut, men forestillingen strammes inn i andre halvdel mot den spektakulære avslutningen hvor surrealismen hos Gombrowicz folder seg ut i en besettende gotisk installasjon av krokodilleegg og kandelabre.

Gombrowicz' teaterstykker og romaner gjorde furore internasjonalt på 1960-tallet, men tiåret senere ble den politisk illusjonsløse forfatteren vanskelig å håndtere for radikale tilhengere. På 1990-tallet skapte den svenske oversettelsen av dagbøkene i tre bind ny interesse, med Ingmar Bergmans oppsetning av *Yvonne* på Dramaten i 1995 som et høydepunkt, 30 år etter Alf Sjöbergs legendariske introduksjon av Gombrowicz i Sverige. I Norge var Gombrowicz sentral for Profil-generasjonen, og i nyere tid har *Yvonne* vært spilt flere ganger. Blant andre har Espen Haavardholm spådd en renesanse for polakkens intrikate spill mellom det finlitterære og det vulgære, det tragiske og det farseaktige, det intellektuelle og det frekke i dagens tidsbilde. Forbindelsen til franske poststrukturalister, fra Michel Foucault til Gilles Deleuze, har vært en vesentlig kilde til fornyet oppmerksomhet rundt forfatterskapet. Og når man senker seg ned i Scene 2s versjon av *Yvonne* en vintermørk tirsdagskveld blant andre fjetrede øyenvitner til det rituelle drapet på Ingrid Bolsø Berdals lysende fremstilling av det moderløst *abjekte*, er fornemmelsen av Deleuzes begrep om «kroppen uten orga-

ner» videreført fra Artauds teatermanifest på 1940-tallet nærliggende. Hos Deleuze og Guattari beskriver «kroppen uten organer» begjæret som truer med å overmanne alle organismer i en slik grad at de opphører å være organismer, men også kompleksiteten i forholdet mellom de kreftene som skaper orden, og affektene som rettmessig forstyrrer forestillingen om det homogene. Slik er *Yvonne* marerittet som er kommet for å bli, som alle ting blir til igjennom.

## Idealismens ansikt

AV ANETTE TH. PETERSEN

Alan Rickman og Katharine Viner: **MITT**

**NAMN ER RACHEL CORRIE** Overs.: Ingelin Røssland Regi: Kjersti Horn. Scenografi og kostyme: Anna Heymowska. Lyddesign og musikk: Erik Hedin. Lysdesign: Tobias Leira. Det Norske Teatret, Prøvesalen, 24.januar 2008

Rachel Corrie var vel bare ei vanlig jente. Ei vanlig jente i den forstand at jeg også er ei vanlig jente, sier Kaia Varjord på storskjerm. Foran henne ligger den ekte Kaia Varjord i rollen som Rachel Corrie. Forestillingen *Mitt navn er Rachel Corrie* er basert på Corries egne tekster og dagbøker og handler om hennes liv. Når regissør Kjersti Horn har valgt å starte forestillingen med et tidvis flåsete intervju med skuespiller Kaia Varjord, oppfatter jeg det som en understrekning av Rachel Corries naive grunnlag for å reise til Palestina. Hun ville redde verden, bokstavelig talt, og for å kunne ta denne naiviteten på alvor, stilles den først fram.

Varjord henvender seg til publikum ved flere anledninger, blant annet sendes det rundt en tegning hun har tegnet. Tidlig i forestillingen uttaler hun at «det bare er på liksom». Her refererer hun til skriveprosessen, hvordan tilværelsen hele tiden endrer seg; når du leser noe så er det ikke lenger sant. Men samtidig blir det stående som en kommentar til teatret, og til det grenselandet mellom fiksjon og sannhet hvor forestillingen befinner seg. Lyd- og lysdesignet skaper en følelse av tid som passerer. Når Corrie snakker eller leser fra dagbøkene sine, fylles rommet av et massivt lydbilde som gjør rommet tett. Dette brytes når hun leser brev fra moren eller forteller om drømmer, da blir og lyden, lyset og stemningen lettere.

### Meningsløshet

Rachel Corrie var ei amerikansk jente som reiste til Midtøsten med et brennende ønske om å gjøre verden til et bedre sted. Oppveksten tilbrakte hun i byen Olympia i USA, hvor hun etter hvert følte hun levde i en beskyttet tilværelse. Hun hadde allerede



Kaia Varjord i MITT NAVN ER RACHEL CORRIE, regi: Kjersti Horn. Det Norske Teatret, 2008. Foto: Kristin Lyseggen

som liten et engasjement for å hjelpe andre, men følte at hun ikke fikk utløp for det. Det var en skoletur til Russland som ble stående som oppvåkingen fra denne dvælen. Her møtte hun endelig verden – slik den egentlig er. Og i sitt møte med fattigdommen fant hun sitt kall. Hun slet med dårlig samvittighet på vegne av sin egen generasjon, sin klasse og sin nasjon. Og hun meldte seg inn i ISM (The International Solidarity Movement), og reiste til Gazastripen som aktivist. «Jeg har ikke bedt om å bli født inn i dette,» uttaler hun underveis i forestillingen. Og vi får følelsen av at idealismen også er en byrde for henne. Rachel Corries fortvilelse over at resten av verden ikke følger hennes eksempel, grenser nesten til moralisme. Hun kan ikke forstå at ikke alle andre også ønsker å endre denne situasjonen. Det er en tanke naivt. Men det er også en form for jakt på noe som gir livet mening. For Corrie innebærer det å oppholde seg i grenseland mellom liv og død, for til slutt å ofre livet sitt for noen andre.

Forestillingen er først og fremst beretningen om den amerikanske ungjenta Rachel Corrie. Dette er både en styrke og en svakhet. Forestillingen styrkes av «en sann historie»-merkelappen, som gir tilskueren

mulighet til å se forbi fiksjonen. Samtidig er det vi ser representert en bearbejdet og iscenesatt fortelling om Rachel Corrie. Da må man også bestemme seg for hvorvidt man skal se forestillingen som historien om en enkeltperson – eller snarere se henne som en representant for en hel gruppe.

### Nyanser av grått

Forestillingen kunne risikert å falle inn under det sosialpornografiske, men i distansen som oppstår mellom Kaia Varjord og Rachel Corrie unngår den det. Den holder både en distanse mellom oss og henne, og mellom oss og historien. I Horns regi møter vi Corrie via Varjord. Vi møter dermed vekselvis den unge og sjarmerende Corrie, og vekselvis er mer alvorlig Varjord. Dette gir rom for refleksjon omkring historien, men jeg skulle bare ønske at rommene hadde vært litt større. Forestillingen er absolutt velregissert, men den blir nesten for glatt.

Scenen er skilt fra publikum gjennom en dyp kløft. Man må foreta et lite Ronja Røverdatter-hopp for å komme over til den andre siden, og da er det tryggere å sitte på de grå stolene. Scenen består av en omtrent tre meter høy kube, kun utstyrt med et hull som fungerer som en trapp. Hele rommet

## Kaldt produkt

AV ELISABETH LEINSLIE

**KALDT PRODUKT** Av Matias Faldbakken.

Regi: Matthias Huhn. Scenografi og kostymer:

Christina Lindgren. Torshovteatret 16.

november 2007

Et av de mest kjente og brukte Ibsen-sitatene står som epigram for Matias Faldbakkens *Kaldt Produkt*: «For mig er frihet den høyeste og første livsbetingelse.» Det er noe utslitt og trist over dette sitatet. Snarere enn å gi assosiasjoner til Ibsens frihetsbegrep, så gir det meg assosiasjoner til den frihetskampen som går på bekostning av alt og alle rundt det frihetssøkende vestlige velstående individet. - Spesielt påtrengende er denne assosiasjonen når sitatet settes i kontakt med Matias Faldbakkens misantropiske litterære prosjekter.

### Destruksjon

Menneskene i *Kaldt Produkt* er fanget i sin egen frihetskamp. De har alle kjørt seg fast i en livssituasjon hvor de er avhengige av andres og egne løgner for å opprettholde en viss koherens i og mening med livet. Og de kjemper for å opprettholde en svak fornemmelse av at de overhodet har *noen* drømmer for sin egen fremtid. De er, i beste ibsenske ånd, til syvende og sist intet annet enn pur destruksjon. Faldbakkens stykke fungerer på denne måten som kritikk av den ekstreme individualismen som har utviklet seg til å bli ett aspekt ved vår vestlige kultur.

«Dess bedre du vil vere, dess dummare og vondare er du, synest ofte den ibsenske visdom å vere.», skriver Jon Fosse i et essay fra 1999 som er trykket i programmet. Dette trekket ved Ibsens virke synes det at Faldbakken har trykket til sitt bryst. For det er de to som gir seg ut for å være de gode og oppbyggende, Nora (Birgitte Larsen) og Doktor Rank (Gard Eidsvold), som ender med å ofre den svakeste – det nyfødte spedbarnet. De fremstår til syvende og sist også som dummere enn man skulle tro ut ifra hva de har sagt og uttrykt tidligere i stykket, for det er vanskelig å øyne et sterkt nok motiv for den grufulle handlingen. Lammelsen de uttrykker etter at barnet er dødt understreker at de gikk over en grense de selv ikke så, og når det da til sist kommer inn en

bjørn (eller rettere sagt et menneske i bjørnehem) er symbolikken ganske klar. Denne tolkningen går forbi teksten til Faldbakken. Den tilfører en, etter min mening, tiltrengt dybde og sårhet der teksten som sådan er rimelig kald og enkel.

### Sterkt spill

Intrigen i plottet spinner rundt fortelsen om Noras redningsaksjon for den spillavhengige samboeren Thorvald (Ole Johan Skjelbred). Han hadde satt seg i en enorm gjeld – noe hun løste ved å dra til syden med en av hans kreditorer. Quale (Ibsens Krogstad, spilles av Øystein Røger) heter denne kreditoren – en småkriminell snuskete fyr som også er kollega og (tidligere) venn av Thorvald. Det viser seg at Quale er faren til barnet Nora bærer, og når den «lykkelige» familien kommer hjem etter fødselen, får Thorvald vite om turen til syden og hemmeligheten om barnefaren. Da klikker han. Denne scenen er for øvrig en av mine favoritter i forestillingen. Thorvalds umodne reaksjoner og de gutteaktige tikene Skjelbred har lagt i kroppsspråket gir, i denne overgangen fra fullkommen lykke til absolutt oppbrudd, et veldig godt bilde på personen Thorvald. Nora forholder seg for øvrig veldig rolig i dette oppbruddet, hun beskytter barnet men utagerer ikke, det er som om hun i dette øyeblikket har bestemt seg og dermed falt inn i en transelignende tilstand som er mer fallittpreget enn utpekulert og ondskapsfull.

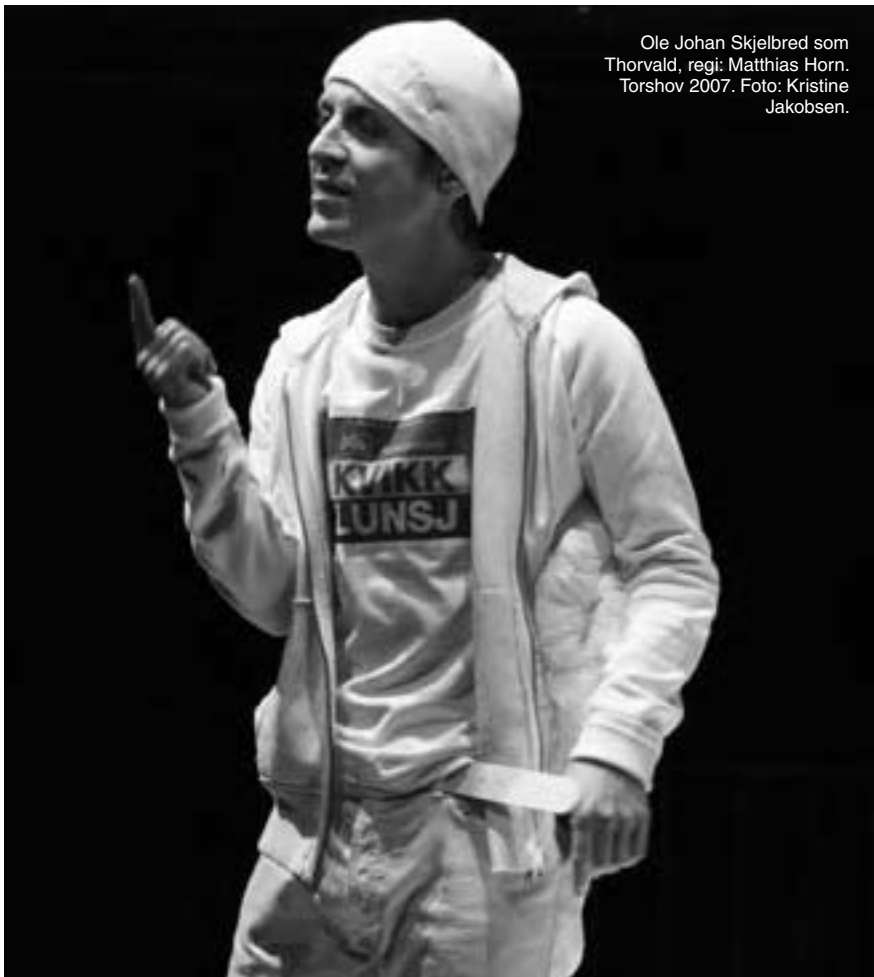
Spillet er generelt sett det sterkeste ved forestillingen. Ensemblet spiller med en nærhet til stoffet jeg ikke finner i Faldbakkens tekst. Selv de mest klisjépregede replikkene gjør de til levende dialog som løfter stoffet ut av Faldbakkens univers og inn i en varmere og, paradoksalt nok, mer medmenneskelig verden. Den frontale spillestilen Huhn har lagt opp til er krevende. For det er ikke den halvresiterende frontale stilen vi ofte ser som er fundamentet her, men en psykologiskrealistisk stil. Tidvis møtes de i samspill – og da øker intensiteten på et øyeblikk. For, selv om skuespillerne gjør en upåklagelig jobb så blir den frontale spillestilen statisk.

Selv om spillestilen er psykologiskrealistisk fundert, så preges den også sterkt av karikering. Personene er med andre ord rimelig flate, og når de ikke er i spill fryser skuespillerne i tablåer som fungerer som personkarakteristikk. Det er imidlertid én



er grått, inkludert rekvisitter og kostymer. Dette gir både assosiasjoner til støv, til omgivelsene på Gaza, og til det håpløse politiske landskapet som Corrie befant seg i.

Vi følger Rachel Corrie de siste månedene av livet hennes. Fra hun reiser til Gazastripen 8. januar 2003, til hun blir overkjørt av en bulldoser 16. Mars. Som en del av aktivismen stilte hun seg mellom israelske bulldosere og de palestinske hjemmene som de ville jevne med jorda. Distansen til historien hindrer oss i å leve oss inn i det som fortelles, samtidig som historien gjorde meg nummen. Og etterpå var jeg likevel påvirket, fikk likevel en klump i halsen. Jeg er ikke sikker på om det kom av det ene livet som gikk tapt, eller av de mange som Corrie var engasjert i, og som går tapt hver eneste dag. Forestillingen er personrettet på en måte som retter fokus mot Corries liv, snarere enn den konflikten som hun ofret livet sitt for. Hennes fortvilelse kom av en hel verdens ignoranse overfor en konflikt som fortsetter å ta mange liv. Vårt engasjement som tilskuere rettes mer mot Corries liv, enn mot Israel-Palestina konflikten. Og vi gjør nettopp det hun advarte oss mot: Overser en hel konflikt til fordel for et enkeltmenneske.



Ole Johan Skjelbred som Thorvald, regi: Matthias Horn. Torshov 2007. Foto: Kristine Jakobsen.

person som er i full vigør hele tiden, og som er noe mindre karikert enn de andre: Nora. Birgitte Larsen tegner opp en person i en av sine livs kriser. Høygravid og på nippet til å miste alle de kjære hun har. På video får vi også innblikk i hennes kropp og psyke. Her vises celledeling, dna-molekyler, innlegg om postnatal depresjon, matlaging og annet husarbeid. Rent kunstnerisk sett er videoarbeidet ganske kjedelig, men innholdsmessig gir det en ekstra dimensjon som fungerer bedre i dette regikonseptet enn om Nora så på såpe-serier som det står i originalmanuset.

### Symbolikk

Regien er spekket med dyrereferanser, men Huhn er diffus på hva han vil med dette grepet. Umiddelbart kan man tolke det som bilder på hva dyrene symboliserer i forhold til menneskelige egenskaper, og at han vil si noe om det dyriske i mennesket. Men bortsett fra dette opplagte syns jeg ikke det gjenspeiler seg særs godt i egenskapene til personene. Vi kan se det tidvis

i kroppsspråket: Qvale som en stor og tung bjørn, Kristine som en tynn og ålete slange, Thorvald som en urolig ungfugl og Nora som en hissig og strategisk praktfugl.

Den eneste som ikke har dyreattributter er Doktor Rank. Kanskje er han ment å fremstå mer menneskelig enn de andre, men det lykkes de ikke spesielt godt med. Han er imidlertid så dypt deprimert at det billedgjøres ved at han befinner seg inni en stor svart sekk størsteparten av forestillingen. Først når han setter dødssprøyten i spedbarnet kommer han ut av det mørke hiet sitt.

Ved å blande symbolikk og psykologisk realisme leser altså Huhn Faldbakkens stykke med en emosjonell dybde som i ikke ligger i teksten. Sceneversjonen har moderert kynismen og dratt historien ut av den totale misantropi som Faldbakken tegner opp. Huhns tolkning føles med andre ord som en befrielse fra et teaterprosjekt som fort kunne falt inn i klisjeen om den skandinaviske misantropi som Faldbakken smører så altfor tykt utover sitt tekstprosjekt.

## Sosialrealisme

AV ANETTE TH. PETERSEN

.....  
 Franz Xaver Kroetz: **ØNSKEKONSERT** Regi: Toril Goksøyr og Camilla Martens. Scenografi: Olav Myrtvedt. Med: Maria Henriksen og Jesper Nordang Halvorsen /Stein Edvard. Løvdal Gaukstad. Nationaltheatret. 21.januar 2008  
 .....

*Wouldn't it be nice to do something political?* er tittelen på ett av Goksøyr/Martens tidligere kunstprosjekt. Og den er på mange måter betegnende for de fleste av arbeidene deres. *Ønskekonsert* er selvsagt ikke et unntak.

### Engasjement

En norsk arkitekt skrev i januar en kronikk i Dagens Næringsliv. Han skrev veldig varmt om skuespilleren Brad Pitts ledelse av et boligbyggeprosjekt i New Orleans. I korte trekk går dette prosjektet ut på å bygge funksjonelle, økologiske og rimelige boliger til byens fattigste. Avslutningsvis skrev arkitekten at han ønsket seg et lignende engasjement fra norske skuespillere. Jeg har ikke til hensikt her å trekke prosjektet i tvil, men å sammenligne norske skuespillere med en av verdens best betalte stjerner, synes jeg er nokså urettferdig.

Om ikke *Ønskekonsert* bygger boliger eller bevilger penger til fattige alenemødre, så er det vel heller ikke det som er regissørens eller skuespillerens rolle. Men det forestillingen faktisk gjør er å vise fram situasjonen til noen. Den spiller en situasjon, og gir noen indikasjoner på hvorfor ting er slik de er – og så får det være opp til noen andre å ta dette videre.

### Den nye fattigdommen

Den norske fattigdommen består ikke nødvendigvis i dag av åtte familiemedlemmer boende på et rom med utedo i bakgården. Det er ikke brød og vann og velling. Det er en fattigdom bestående like mye av mangel på næringsriktig kost, kunnskap og rutiner. Alenemoren vi møter i *Ønskekonsert* bor i en toromsleilighet i sentrum av en storby. Vi hører trafikken utenfor vinduene og ser gjenspeilet av trafikklysene på veggene. Av en eller annen grunn får jeg det tidlig



Maria Henriksen i ØNSKEKONSERT. Regi: Goksøyr/Martens. Nationaltheatret, 2008. Foto: Marit Anna Evanger

i forestillingen for meg at hun bor på Carl Berners Plass på Oslo østkant, noe som bringer henne og hennes hverdag nærmere min egen. Den realistiske leiligheten scenograf Olav Myrvedt har bygget bidrar også til å minske skillene mellom den sceniske fiksjonen og virkeligheten jeg lever i. Skuespillerne har ingen replikker, og hendelsene vi er vitne til er en skissering av mulige historier.

Sovesofaen i stua, som moren sover på, er alltid brettet ut som en seng. Det står tomme take-awaykartonger overalt i stua. Bæreposer med søppel står stablet både under kjøkken- og stuebordet. Forestillingen følger en dag eller et døgn av livet til den bittelille familien, bestående av mor og sønn. Når dagen starter ligger moren, spilt av Maria Henriksen, og sover innerst i sofaen. Sønnen ligger på magen ytterst og ser på tv. Etter hvert reiser han seg og går ut på kjøkkenet og lager seg en bolle med den søte frokostblandingen Honnicorn.

Gutten lever i det som i min barndom fremstod som en ønskedrøm: å kunne spise hva jeg ville og gjøre hva jeg ville uten mine foreldres strenge kontroll. Men det som i mine barneøyne fremstod som glamorøst virker nå bare fattig. Fattigdommen består

ikke like mye i kroner og øre, som i ressurser. Det er skittent i leiligheten, og både mor og barn spiser frokostblanding til alle måltider. Lydsporet som går parallelt med handlingene i scenerommet er hentet fra ekte intervjuer som Goksøyr/Martens har gjort med alenemødre i Oslo, hvorav én kvinne brukes spesielt mye. Det blir dermed opp til tilskueren å velge hvordan det hun sier skal tolkes i forhold til handlingene i scenerommet. Innledningsvis fulgte jeg dem som to parallelle liv; men etter hvert smeltet de mer sammen.

I det opprinnelige manuset til *Ønskekonsert* av Franz Xaver Kroetz er hovedrollen en pertentlig, middelaldrende kvinne. Hun lager seg møysommelig kveldsmat mens hun lytter til favorittradioprogrammet sitt: *Ønskekonserten*. Etterpå vasker hun nøye opp etter seg, før hun setter seg til med et håndarbeid og en sigarett. Henriksen røyker også, men ellers er forskjellene mellom kvinnene større enn likhetene. Det ligger en uvørenhet over Henriksens bevegelser, og hun er urutinert i forhold til både matlagning og renhold.

#### Den siste dagen

Radioen er byttet ut med tv, og MTV fyl-

ler stua med musikken som radioprogrammet i det opprinnelige manuset skulle stått for. Blant annet musikkvideoer med artister som Timbaland. Teksten til musikkvideoen *Give it to me* slår mot oss: *Seen ya try to switch it up but girl you ain't got to / I'm the wonderwoman let me go get my ropes / I'm a supermodel and mummy, si mummy / (...) / Wanna see you work your body / So give it to me give it to me give it to me...* Musikkvideoen med Timbaland, Nelly Furtado og Justin Timberlake, er glamorøs, og kontrasten mellom det livet de representerer og synger om, og det vi ser utspille seg, kunne ikke være større. Henriksen er iført slappe joggebukser og en stor, uformelig strikkejakke i syntetisk materiale. Like før har hun håndvasket en truse i vasken på badet og tørker den på en oljeovn i stua. Hennes forsøk på å etterligne dansebevegelser til den velkleddede og vakre Nelly Furtado i musikkvideoen blir patetiske. Det er ikke mye supermodell over mammaen i stua på Nationaltheatret. «We ain't here to hurt nobody», synger Furtado. Og like etterpå svelger mummy i scenerommet et helt glass med piller av ukjent opprinnelse, før hun krøller seg sammen i sovesofaen. Med ett får vi ikke lenger inntrykk av

å ha fulgt en hvilken som helst hverdag til den lille familien, men av at vi har overvært familiens siste.

På lydsporet fortelles det om overgrep i oppveksten. En av kvinnene i intervjuet har problemer med å få seg en jobb og sliter med ettervirkninger i form av angst. Bildet Goksøyr/Martens maler er til slutt så beksvart og tragediespekket at det grenser til sosialpornografi. På mange måter ville forestillingen muligens vært mer rørende om den ikke var så spektakulær. For det er jo nettopp mangelen på det spektakulære som slår meg som kontrasten mellom hverdagen vi møter i scenerommet, og dens eneste andre referanse: den som strømmer inn gjennom tv'en – den glamorøse og uberspektakulære. Alenemoren vi møter i Maria Henriksens skikkelse er tross alt veldig ordinær. Jeg får inntrykk av at dagen hennes i liten grad er planlagt. Tårnet av søppelposer i stua og stabelen med oppvask på kjøkkenet vitner om manglende renholdsrutiner. Dermed blir det foruroligende i seg selv når hun plutselig kaster alle posene ut gjennom vinduet, og vasker leiligheten. Vaskingen er nokså mangelfull, men det ligger en omtanke i denne. Og det blir denne omtanken for sønnen som blir igjen etter henne som rører meg mest. Kroetz skriver innledningsvis i det opprinnelige manuset følgende: «Dette stykket er et forsøk på å fremstille et saksforhold som ofte har slått meg i politiberetninger: Selvmord begås i mange tilfeller utrolig ordentlig.» Det «ordentlige» går igjen som en rød tråd i originalmanuset, men ser ut til å være erstattet av en skjodesløshet i Goksøyr/Martens versjon. Henriksens karakter fremstår som tiltaksløs, og når hun endelig tar initiativ til noe er det altså iscenesettelsen av sin egen død. Ved å koble sammen de ekte intervjuene med et selvmord, minnes man et ukeblads blå sider, «det hendte meg» – altså om ting som ikke skjer oss eller noen vi kjenner. Og da er det vanskeligere å starte en debatt omkring Norges økende fattigdomsproblem. Fattigdommen er for dem som opplever den på kroppen verken spektakulær eller sjelden. Den ekte tragedien er at vi ikke får bukt med fattigdommen, og at dens endrede ansikt gjør den mer vanlig. Forestillingen ville hatt en større virkning med en mer langtrukket og klimaksløs dramaturgi.

## Teori og praksis

**Trine Falch, Ingvild Holm og Geir «Biosphere» Jensen har laget en skranglende forestilling som ironiserer over og leker med teaterkunsten – i et historisk perspektiv.**

AV INE THERESE BERG

Trine Falch, Ingvild Holm og Geir Jensen:

**KOM OG SE – TEATERHISTORIEN SOM HYPERTEKSTUELL TRAGEDIE** (del 1) Black Box Teater. 15.02

*Kom og se...* forestillingens tittel er enkel og innbydende, nesten som en sirkusplakat, ser man bort fra den tyngre undertittelen *...Teaterhistorien som hypertekestuell tragedie*. Denne minner mest av alt om en forelesning på universitetet, belagt med tung, tung poststrukturalistisk teori. Og poststrukturalistisk sirkus, det høres vel gøy ut? Når noen av landets mest egenartede kunstnere tar for seg 1500 års teaterhistorie på halvannen time kan man i alle fall forvente seg noe helt annet enn «Ibsens samlede på 68minutter».

### Eplet og stammen

Trine Falch har gått ut av Baktruppen, men har ikke fjernet seg så veldig langt fra gruppas filosofi eller anti-estetikk. Hun samarbeider da også med Ingvild Holm som fortsatt er med i truppen, i tillegg til Geir Jensen, mest kjent som elektronikaguruen Biosphere fra det høye nord, nærmere bestemt Tromsø. Sammen tar de for seg teaterhistorien i to deler, hvorav den første delen som her behandles, går fra teatrets mytiske opprinnelse, over antikken fram til renessansen. På samme tid tar de underforstått også for seg dagens teater, black boxen som arena for moderne scenekunst, og publikumskonvensjoner for å nevne det mest åpenbare.

I *Kom og se...* er det etter sigende kunstnerens egne postdramatiske forvirring over teatrets historie som problematiseres, uten særlige ambisjoner om å klargjøre så mye,

der de tusler rundt på scenen med løsskjegg, narrebjeller på hodet, saueskinnsplags over skulderen og tragedie/komediemasker høyt hevet. Falch og Holm spiller ut scener fra Evripides *Bakkantinnene* og fra moralitetsspillet *Jedermann*, eller *Spillet om enhver*, eller hvemsomhelst som de kaller ham. Det siste fantes i mange ulike versjoner rundt i Europa i senmiddelalderen, og har blitt spilt en hel del på skoleforestillinger i moderne tid. I tråd med det framstår kunstnerne helt tilsiktet som amatørteaterskuespillere fra 50-tallet. Den gammeldagse oversettelsen og arrangementene, kostymene og den ubehjelpelige spillestilen, med megetsigende blikk ut mot publikum og «sniklesing» av manus bidrar til dette, og det er i disse scenene forestillingen er på sitt beste.

### Inneforstått

Trioen tar i bruk hele teaterrommet og mer, idet publikum kommer inn «bakveien» gjennom skuespillergarderoben og rett inn på scenen, før vi får sette oss på «vår plass». I tillegg åpnes baks scenen og lasterampen og vi ser ut på bygget på den andre siden av Marstrandgata. Gjennom hele forestillingen trekkes scenetepper både fram og tilbake, monitorer skyves rundt og heises opp og lyset opereres delvis manuelt. Geir Jensen står på scenen iført svart kappe og maske og skrur lyd. Deler av lyd bildet er en slags mystisk tung synth sak som åpner forestillingen og kommer tilbake underveis. Det er imidlertid morsommere når han skrur opp volumet og bråker litt mer, da trekker til og med de som har kommet ens ærend for å få med seg «Biosphere» litt på smilebåndet.

Jeg smiler selv underveis, men med fire semestre som teaterhistorielærer under beltet så tar jeg referansene ganske lett. Det er det imidlertid ikke alle som gjør og forestillingen passer helt klart for en ganske liten gruppe spesielt interesserte. For utenforstående har jeg en følelse av at hele prosjektet bekrefter forestillingen om friteteater og performance som noen sære greier, og det er egentlig veldig synd, for kunstnerne jobber med interessante ideer.

### Anti-virtuos

Falch og Holm er kunstnere som står i en del av performance-tradisjonen hvor man aktivt forholder seg til teatrets konvensjoner og særlig er opptatt av iscenesettelse som fenomen. Baktruppen er et godt eksempel på 1980- og 90 tallets selvrefererende



Trine Falch og Ingvild Holm i KOM  
OG SE, Black Box Teater, 2007.  
Foto: Marit Anna Evanger

performanceteater. Prosjektene har gjerne vært enten elsket eller hatet av publikum og kritikere, og har ofte vært konseptuelt forankret med utgangspunkt i morsomme ideer og medlemmenes manglende virtuositet, enten i skuespillerkunst, musikk, eller dans. Baktruppen har ofte utfordret ideen om det gode kunstverket, for eksempel når truppen framførte en moderne koreografi av Merce Cunningham som i *Do & Undo II* (2004), eller relasjonen mellom «publikum og utøver» i framførelsen av en performance på gata utenfor et butikkvindu, mens publikum sitter innenfor som i *Funny Sorry Jesus* (2004).

Å gå aktivt imot det virtuose for på den måten å skille seg fra dominerende massekulturelle uttrykk perfeksjonert inntil det unaturlige, er en strategi som er relativt utbredt i samtidkunsten, hvor siktemålet er mediekritikk, autensitet, eller bare humor. Det er en strategi andre kunstnere som Goksøyr og Martens, og Sons of Liberty med stort hell har benyttet seg av i sine prosjekter, men kunstnerne bak *Kom og se...* tar det i likhet med Baktruppen mye lengre

enn de fleste andre. Personlig er det en strategi jeg har stor sans for, selv om det ikke alltid faller like heldig ut. Når man bevisst ignorerer alle etablerte regler for skuespillerlerteknikk, handling, tempo, rytme og estetikk skaper det en viss uro og utålmodighet hos publikum, er det meningen at det skal være så treigt og «dårlig»? Ikke alle setter pris på å bli utfordret på denne måten, og i denne forestillingen falt jeg frustrert av lasset opptil flere ganger. Under høstens performancefestival gjorde Falch og Holm et utdrag av forestillingen som en del av festivalprogrammet som fungerte bedre, og jeg tror grunnen til det er at konseptet var enklere, mer absurd, poengtert, og framfor alt fordi forestillingen var kortere.

#### Sabelrasling

I nr 2/2004 av herværende tidsskrift hadde Kristian Seltun, teatersjef på Black Box Teater, en kommentar som oppfordret: «La oss lage teater igjen». Han ble i neste nummer kritisert for å være reaksjonær nettopp av Trine Falch, og jeg tar meg selv i å lure på om denne forestillingen nesten kan

betraktes som et pek fra kunstnerne. Den store tragediemasken i pappmasje utstyres til og med med en svart bart og øyenbryn, og alle rekvisittene, inkludert lys og mikrofoner slukes i tur og orden av maskens store grimasemunn etter bruk, mens historien går sin sakte gang. Men hva er det egentlig kunstnerne har på hjertet? Ønsker de å vise hvorfor de nettopp *ikke* vil lage «teater», fordi 3000 år er mer enn nok og det er fåfengt å gå tilbake til noe som forlengst er tapt? I så fall tror jeg historien har innhentet dette engang så nyskapende prosjektet, for i 2008 problematiseres teatrets virkemidler hele tiden, selv fra Nationaltheatrets hovedscene hvor performancestrategier er tatt inn i varmen under Eirik Stubøs virke som teatersjef. Skal kritikken monne må trioene kaste tresverdene sine og komme tilbake med nyslippede sabler i neste del, når de tar fatt på renessansen. Selv vet jeg ikke helt om jeg gleder eller gruer meg, men jeg ønsker meg i alle fall kunstnere som ikke overlater fullt like mye meningsskapning til publikums kapasitet for teori.

## Dystert om ensomhet

AV ANETTE TH. PETERSEN

Enda Walsh: **THE NEW ELECTRIC**

**BALLROOM** Regi og oversettelse: Audny Chris Øiamo Holsen. Scenograf: Nora Furuholmen. Rogaland Teater, Kjellerteatret. 30.november 2007

Enda Walsh' *The New Electric Ballroom* ble i 2005 utropt til «beste utenlandske skuespill» av det tyske tidsskriftet *Theater heute*. Handlingen i stykket utspiller seg i en liten landsby langs irskekysten et sted. Søstrene Brenda, Clara og Ada bor sammen, i et lite hus, som ligger litt utenfor allfarvei. Brenda (Anne Krigsvoll) og Clara (Jorunn Kjellsby) er hjemmeværende. Mens yngstesøsteren Ada (Ragnhild Arnestad Mønnes), er regnskapsmedarbeider på en fiskefabrikk i landsbyen. Sistnevnte er vesentlig yngre enn sine to søstre, og danner en motvekt til deres nærmest psykotiske galskap.

### Treig start

Allerede innledningsvis er det vanskelig å forstå relasjonene mellom karakterene i scenerommet, dersom man ikke har lest programmet på forhånd. Det tar lang tid å etablere forholdene dem i mellom: hvem som er hva i forhold til hva og hvorfor. Det kommer ikke tydelig fram at Ada er lillesøsteren til Brenda og Clara før et godt stykke ute i forestillingen. Og ikke minst: hvorfor finner hun seg i å bli boende?

De eldste søstrene beveger seg ikke utenfor hjemmet, men holder seg innendørs og plager hverandre med historier fra fortiden. De roper til hverandre og bedriver psykisk terror overfor hverandre, så man blir lettere sliten bare av å være tilskuer. Spillestilen er tidvis veldig høylydt og anmassende, og siden forestillingen også inneholder mer lavmælte partier går jeg ut fra at det er en del av regien. På en så liten og intim scene som Rogaland Teaters Kjellerteaterscene blir dette nesten klaustrofobisk. Og det er da man undrer seg over hvorfor lillesøster Ada fortsetter å bo sammen med sine eldre søstre.



Ragnhild Arnestad Mønnes som Ada i THE NEW ELECTRIC BALLROOM av Enda Walsh. Rogaland teater, 2007. Foto: Emile Ashley

### Med hjertet på rette staden

I begynnelsen virker det også som om Ada søker en redning fra dette ensformige livet, og historiene til søstrene. Historiene de forteller er bygget opp over en dramaturgi og har til og med egne rekvisitter, som en herredress og en kjole. Fortellerritualet ender med at en av søstrene kles i kjolen og sminkes som en slags klovn. Historiene er egentlig én og samme historie, men fortalt fra de to søstrenes ulike ståsted. Den finner sted en gang i ungdommen deres, hvor de skal på en konsert med et band hvis vokalist begge søstrene er forelsket i. Denne vokalisten viser seg etter hvert å være en skikkelig skjortejeger og begge jentene drar derfra med knuste hjerter. Etter dette ser det ut til at søstrene bare har blitt i bygda, og

kommer seg gjennom dagene med å gjenoppleve dette øyeblikket – som både representerer det beste og verste som har hendt dem. Øyeblikket da forelskelsen var total og muligheten for å unnsnippe hjemstedet fremdeles tilstede, etterfulgt av skammen og ydmykelsen over ikke bare å ha blitt valgt bort – men å ha blitt valgt bort til fordel for noen andre.

Patsy, fiskehandleren som kommer innom huset deres daglig med fisk, ser ut til å representere en mulig redning for Ada. Også han er en einstøing, men viser interesse for Ada. I tillegg er det Patsy som står for det komiske elementet i forestillingen. Han har en spillestil som tidvis gir assosiasjoner til Charlie Chaplin, og Walsh har plassert de fleste komiske partiene i re-

plikkene hans. Han representerer et deilig avbrekk fra den intense maktkampen mellom søstrene. Han er tydelig uønsket, men til slutt er det likevel Brenda som inviterer ham inn. Søstrene kler på rituelt vis av ham alle klærne, og vasker han; som for å fjerne all mobbingen han har vært utsatt for, og han ikles den samme dressen som søstrene bruker i sine fortellinger. Ada og Patsy kan nå bekjenne sin kjærlighet til hverandre. De kjærtegnr hverandre og gleder seg til en ny fremtid sammen hvor de skal rømme fra fortida. Men frykten for å få hjertet knust blir for stor for Patsy, og han trekker seg. Vi har tidligere i scenen forstått at han er ikke særlig populær i den lille landsbyen, og at Ada er like mye en redning for ham som han er for henne. Men når alt kommer til alt er det muligens lettere å forholde seg til de tingene man med sikkerhet ikke har, enn dem man står i fare for å miste.

Til slutt foretrekker Patsy dagdrømmen om Ada framfor virkeligheten hvor faren for å bli avvist er for stor.

#### Sirkelen sluttes

Ada har endelig fullført opptaksprøven og kan delta i søsterritet på like fot med sine søstre. *The New Electric Ballroom* er en mørk og bisarr tekst. Allerede innledningsvis sier Brenda: «Vi vil ikke være alene, men vi er alene. Vi vil ikke være en øy, men vi er den øyen.» Både teksten og Audny Chris Øiamo-Holsens iscenesettelse av den, er forlengelser av disse setningene. Øiamo-Holsens regi har gitt stykket en nedtrykket stemning, som så kulminerer i et totalt mørke. Likevel ligger det hele tiden en humor bak, og publikum ler av de giftige kommentarene søstrene slenger etter hverandre. Det tok som sagt lang tid å forstå sammenhengene og relasjonene mellom de ulike personene, men når det endelig var på plass var den resterende handlingen relativt forutsigbar. Ved å spille forestillingen på en såpass liten scene speiles stykkets klaustrofobiske tematikk i rommets like klaustrofobiske utforming. Hadde spillestilen vært noe mer lavmælt ville muligens det groteske og ensformige også kommet noe bedre frem. Adas passive valg om å bli hos sine søstre fremstår som uforståelig, og kunne med fordel vært problematisert mer. Da vil lettelsen over å unnsnippe det trykkende lille rommet også vært ispedd en undring over stykkets tematikk.



BAKKANTINNENE, regi: Kim Dambæk. Rogaland teater, 2007.  
Foto: Emile Ashley

## Tomt ritual

AV ANETTE TH. PETERSEN

.....  
Evipides: **BAKKANTINNENE** Norsk overs.: Michael Evans. Regi: Kim Dambæk. Scenograf og kostymedesigner: Åse Hegrenes. Komponist: Nils Henrik Asheim. Lys: Torill Lund Rogaland Teater, Intimscenen. 1. desember 2007  
.....

Evipides drama fra omtrent 400 f. Kr har i Kim Dambæks iscenesettelse blitt forvandlet til en minimalistisk forestilling. Amfiet man benyttet i antikken kunne romme

inntil 10.000 mennesker, mens Rogaland Teaters intimscene kun rommer en brøkdell av dette. Og framfor å sitte i en bue rundt scenen sitter vi nå på to rader på begge av scenens langsider. Koret som opprinnelig bestod av femten personer er her redusert til én, nemlig Janny Hoff Brekke. De opprinnelige tre mannlige skuespillerne derimot, de er beholdt.

#### Mafios inntreden

Ved innslipp av publikum spilles det lydklipp fra prøvene til forestillingen over høytaleranlegget. Skuespillerne diskuterer hvordan de best kan få ting til, og det gjøres ingen forsøk på å skjule skiftene mellom de ulike klippene. Det hele er nokså røft klippet, og overgangene er brå. Så entrer beset-

ningen scenen. Iført sorte dresser og med hvert sitt tykke manus i hånda setter de seg rundt konferansebordet; møtet er satt. Når Koret presenterer settingen, som en slags statusrapport, står skuespillerne Glenn André Kaada og Øystein Martinsen på hver sin side av salen og banker rituelt i finérplaten bak dem. Alle bruker myggmic'er, og det later til at også deler av kulissene er mygget opp, slik at man kan benytte seg av lydene her som akkompagnement for forestillingen. I tillegg har komponist Nils Henrik Asheim komponert et lydbilde som følger forestillingen, som skaper stemninger og er med på å skape progresjon. Til sammen skaper de en rituell og suggerende ramme omkring hendelsene.

Den moderniserte konteksten lar eføykransen erstattes med slips omkring hodet, og den blinde Tiresias har fått på seg sorte solbriller. De antikke tragediene bygget på myter og persongallerier som var kjent for publikum i utgangspunktet, noe dagens iscenesettelser av dramaene ikke lenger kan belage seg på. De mest sentrale personene i *Bakkantinnene* er Pentevs (Konge i Theben), hans mor Agave, hans morfar Kadmos, den blinde spåmannen Tiresias og guden Dionysos. Agave har slått seg sammen med en kvinnelig kultus som dyrker Dionysos, guden for fruktbarhet og vin. Dionysos er halvt gud og halvt menneske, og når han ankommer Theben er det for å underlegge seg denne byen slik han har underlagt seg andre byer, og med et ønske om å bli lovprist. Hans kvinnelige tilhenger gjør nettopp det, men Kong Pentevs ønsker ikke å opprettholde denne kultusen. Han drar ut til deres tilholdssted Khitaironfjellet for å stoppe dem, men i rusens forvirring ender Agave opp med å drepe sin egen sønn. Pentevs har ikke hatt ærefrykt for gudene, og derfor blir straffen hard. Den rammer også hans mor, som returnerer til byen med det hun tror er et løvehode, men som i virkeligheten er sønnens avrevne hode. Når rusen etter hvert forsvinner, tvinges hun til å bli konfrontert med sannheten, og forvises selvsagt fra byen sammen med sin gamle far Kadmos. Dermed har Dionysos vunnet kampen om byen.

### Blast from the past

Skuespillerne spiller godt, og regissør Dambæk har skapt en gjennomført streng og minimal stil i sin iscenesettelse. Men det kommer aldri klart fram *hvorfor* han har

satt opp Evripides' drama « Alt som skjer er gudars vilje / vi er brikker i eit spel. / Det var dette spelet vårt / skulle vise her i kveld,» sier Koret avslutningsvis. Men det kommer ikke klart fram hvilken betydning dette skal ha i vår tid. Hvilket spill er vi brikker i? Mot hvem vil det straffe seg å være hovmodig og blasfemisk? Det stilistiske uttrykket på forestillingen gjør den estetisk interessant. Det presise spillet, strengheten i bevegelsene og lyd- og lysskiftene gjør det umiddelbare møtet med forestillingen positivt. Derimot klarer jeg ikke å mobilisere et engasjement for innholdet i forestillingen. Det indikerer noen referanser til en maskulinitetsproblematikk, men den er svært subtil. En av de mannlige skuespillerne bruker underveis i forestillingen høyhælte sko, og jeg blir i tvil om motivasjonen for dette. Er det en fremvisning av kjønn? Et karaktertrekk? For meg utgjør de bare en del av estetikken. Forestillingen fremstår som rituell i det visuelle uttrykket – men ikke i innholdet.

Da jeg under Ibsenfestivalen høsten 2006 så seks ulike versjoner av Ibsens *Hedda Gabler*, var det ikke fordi jeg nødvendigvis var så glad i stykket – men snarere fordi jeg ønsket å se hva de ulike regissørene og kompaniene legger til stykkets grunnhistorie. Jeg fikk inntrykk av at store deler av publikum under Rogaland Teaters iscenesettelse ikke kjente til stykket på forhånd – og langt mindre til konvensjonene rundt det antikke teatret. Og da fremstår forestillingen som stilig i uttrykket, men avslutningsvis nærmest moralistisk – uten at det kommer fram hva denne moralen bunner i. Pekefingeren peker i for mange retninger, og forestillingen ender som et estetisk uttrykk uten innhold. Den fremstår som et meningstømt ritual. Fasaden er sterk, men jeg finner ingenting bak.

## Historisk mørke

AV THERESE BJØRNEBOE

Sofokles: **DØDEN I TEBEN** Versjon: Jon Fosse. Regi: János Szász. Scenografi: Kari Gravklev. Kostymer: Mari Benedek. Lysdesign: Terje Wolmer. Musikk: Jóhann Jóhannsson. Det Norske Teatret, Hovudscenen

*Døden i Teben* består av de tre Sofoklesdramaene *Kong Oidipus*, *Oidipus i Kolonos* og *Antigone*, som Jon Fosse har bearbeidet til en forestilling. Stykkene handler om den skjebnerammede og ulykkelige ætten til kong Laios, men utgjør ikke en trilogi, i motsetning til Aiskhylos' *Orestien*, og ble skrevet med mange års avstand i tid.

Det er ikke første gang strykkene spilles sammen. I 1985 gjorde Kjetil Bang-Hansen (regi) og Tom Remlov (tekst) en bearbeidelse på Den Nationale Scene under tittelen *Kongehuset i Teben*. Forestillingen var lagt til Småscenen, med publikum sittende på puter på gulvet rundt scenen. Fotografier gir inntrykk av at handlingen utspilte seg på et torg i en mindre gresk by, eller landsby.

Der Bergensoppsetningen var intim, tar János Szász det store formatet i bruk. Den digre hovedscenen er ikke dekket inn på sidene, slik at rommet blir enda større og virkningen monumental.

Visuelt domineres scenen av et stort maleri av en utbrent eller utbombet by. Tvers gjennom det øde boligfeltet renner det en rød elv, som i nedkanten av bildet bøyer av og løper ut på selve scenegulvet. Det er her Iokaste begår selvmord og Oidipus blinder seg, og slik integreres floden som et symbolsk element i forestillingen.

### Tidløst

*Døden i Teben* bryter med en utbredt tendens til å aktualisere de greske tragediene ved hjelp av referanser til vår egen tid og politiske konflikter (Bush' krig mot terror). Kari Gravklevs maleri av den utbrente byen kan vekke assosiasjoner til for eksempel Beirut eller Balkan, og kostymene (trenchcoats og skinnfrakker, m.m.) til den kalde krigen. Men på den andre siden bærer de mannlige skuespillerne en slags skjørt som gir assosiasjoner til antikken, og de motstridende signalene bidrar til at det vanskelig



Jan Grønli som Kreon i DØDEN I TEBEN,  
regi: János Szász. Det Norske Teatret  
2008. Foto: Erik Berg

lar seg gjøre å lokalisere karakterene i forhold til en bestemt kontekst. Szász forsøker – hvis jeg forstår ham rett – å undersøke tragedien som form, samtidig som han gir vekt til motiver som kan fungere som en moderne analogi til historien. Maleriet av byen er et bilde på katastrofer som rammer blindt og hensynsløst, og det enkelte liv ikke er mye verdt.

Sverre Bentzen har den mest krevende oppgaven som Oidipus, som i slutten av første del skal jobbe seg opp mot en skamfølelse og smerte som ikke er til å bære – og forbli i det samme registret i neste del (!). Det løses blant annet ved at scenearrangementene gir større vekt til Iokastes selvmord enn at Oidipus stikker ut øynene sine. Hvilket betyr at hans tragedie ikke når klimaks ved slutten av første del, men også at man ikke blir så sterkt grepet. Og i neste del er det snarere som en stort anlagt og orkestret klagesang at Oidipus' lidelser gjør inntrykk, som angrep på en dypt urettferdig verdensorden og «korrumpert» natur.

Det er noe tiltalende ved at János Szász ikke underslår det overtydelige eller primitive ved fabelen. Det er ikke drapet og incesthistorien som gjør sterkest inntrykk – men forholdet mellom mennesker og guder.

Både musikken og de koreograferte danseopptrinnene gir Koret en fremtredende rolle. Det spilles med en gestisk tydelighet som kan bringe tanken til Brecht, samtidig

som arrangementene og musikken understøtter teksten på en illustrativ måte. Alt trekker i samme retning; mot det uomgjengelig tragiske, og en dysterhet som nesten grenser mot selvparodi – slik som den strofen Jon Fosse har gjort til et ledemotiv:

*Best var! å ikkje vera fødd! nest største lykka var! om fyrst fødd! å få koma snøgt attende! dit ein nyleg! kom ifrå! ganske kort pause! berre eitt gir trøyst! døden! den siste stad! å vera.*

Denne strofen (til Koret) er tatt fra *Oidipus i Kolonos*, og avslutter forestillingen, i tillegg til at den gjentas tre ganger.

*Oidipus i Kolonos* er Sofokles' alderdomsverk, og er skrevet samme år som han døde. Det er det sjeldnest spilte og minst kjente stykket, og gjør derfor alene denne forestillingen til en begivenhet.

Den blinde Oidipus er landsforvist, men har følge av datteren Antigone, som det eneste av barna som tar ansvar for faren. I begynnelsen av stykket vet de ikke hvilket land de befinner seg i, men for Oidipus er det en lettelse å lære at han er kommet til Kolonos, der det er spådd at han skal dø. Men før Oidipus på mirakuløst vis nedstiger til Hades, og blir en *hero*, har den ene av sønnene oppsøkt ham for å få hans velsignelse til å gå til krig mot sin bror.

Oidipus forbanner begge sønnene, og spår at de vil drepe hverandre. Hans bitterhet over barnas svik, og skammen ved egen kropp, fyller den gamle Oidipus med en

avsky som kan bringe tanken til Lear. Men fremfor alt ligger det naturligvis en analogi mellom den gamle, blinde og fordrevne Oidipus og Shakespeares Gloucester. Forholdet gudene har til menneskene blir ikke akkurat enklere å forstå, eller mindre skremmende da den nå så hevngjerrige Oidipus forvandles til hero i dødsøyeblikket.

#### Avindividualiserte

Det er en ensembledrevet forestilling, hvor de bærende rollene kan gi inntrykk av å være nokså tilfeldige representanter for kollektivet. Blant annet på grunn av de nokså likeartede kostymene, som underspiller sosial rang. Denne betoningen av det allmenne framfor den enkelte følges opp av en stilisert spillestil hvor det i prinsippet nesten kunne vært slik at skuespillerne bar masker slik man gjorde i det greske teatret. Det medfører en distansering av karakterene, som ikke blir individualisert, men eksponert for oss gjennom handlingen, og det overmenneskelige kravet til sjelstyrke som de stiller til seg selv, eller omstendighetene pålegger dem. Dette medfører en grad av abstraksjon som antagelig Jon Fosses tekstbearbeidelse bidrar til. Han har komprimert og forkortet teksten med den følge at dialogene er mindre teksttunge og det fører nok også til at konfrontasjonene i mindre grad framtvinger et individualiserende, nyanserende spill, for å fylle de lange og retoriske taleduellene.

Fosses tekst har et enkelt vokabular som bidrar til konsentrasjon om bilder og tanker. Fokus legges dermed på språket, og dette ser samtidig ut til å forsterke det antisiperende ved det; følelsen av at det er språket selv som driver tragedien frem. Hvis *Kong Oidipus* er et drama om identitet, innebærer bearbeidelsen at identiteten projiseres mot noe større.

Paradoksalt nok kanskje, framstår birolleene i sterkere grad som personer man kan identifisere seg med individuelt. Antagelig fordi de er utformet i kontrast til hovedpersonene, fordi de er svakere, og reagerer følelsesmessig motsatt av dem. Både Maria Sands Ismene og Trini Lunds lokaste blir gripende spilt. Slik Trini Lund spiller lokaste får man inntrykk av at det slett ikke er så sikkert at det nådeløse rettferdighetskravet til Oidipus skyldes at han er utstyrt med større klokskap enn henne. Men uten at hun forsvarer rollen på en forenklet og unyansert måte. Forestillingen får en friksjon i en relasjonell dynamikk som man ellers kan oppleve som et savn.

Det er klart at det er en stor utfordring å bearbeide de tre tragediene, med hvert sitt tragiske klimaks, til én forestilling uten at det går på bekostning av noe. Og her reduseres nok noe av den dramatiske kraften i *Antigone*. Konflikten mellom Antigone og Kreon oppleves som en mekanisk følge av de foregående stykkene, og i tillegg til kuttene i teksten, gir det Stine Mari Fyrilev litt lite å spille på, særlig i forhold til Antigones selvovervinnelse. Oppgjørsscenen mellom Kreon og sønnen gjør sterkere emosjonelt inntrykk, og antagelig fordi Haimon (Frank Kjosås) ikke er etablert annet en helt flyktig i de foregående stykkene. Og derfor framstår som en uskyldig og utenforstående, som nå blir dratt inn i tragedien.

Men dette er et valg, og forestillingen byr på et imponerende samspilt ensemble og helhetlighet. Fosses tekstversjon gjør det befriende lett å følge teksten, samtidig som den språklige klarheten snarere forsterker det mørket som tragediene graviterer mot. Dette er forhåpentlig bare den første av flere iscenesettelser av denne tekstversjonen.



Ester Vilar: SJALUSI, regi: Lena T. Hansson. Den Nationale Scene, 2008. Foto: Fredrik Arff

## DNS, *Sjalusi* og målgruppe-tenkning

AV MELANIE FIELDSETH

.....  
Ester Vilar: **SJALUSI** Regi: Lena T. Hansson.  
Den Nationale Scene, Småscenen  
.....

Jeg har ikke lyst til å mistenke DNS for å prioritere målgruppetenkning fremfor kunstnerisk utvikling. *Sjalusi* av Ester Vilar er tross alt markedsført som et samtidorientert og provoserende, men trefende portrett av moderne kvinner og komplekse følelser omkring kjærlighet og livet. Imidlertid minner oppsetningen mer om en intim tv-serie uforskammet myntet på damer i en viss aldersgruppe. Typen serie som utelukkende spiller på stereotyper i den tro at målgruppen best lar seg underholde og engasjere av jevnaldrede kvinner og deres problemer.

Kunstneriske beveggrunner er knapt til å spore, verken i programteksten eller forestillingen selv. I programmet skriver den nybakte teatersjefen at damer mellom 40 og 60 år som bruker briller er DNS'

kjernerpublikum, og refererer til en engelsk markedsundersøkelse. I tillegg får vi servert noen spede argumenter om å tilby et unikt (les: kvinnelig) perspektiv til kvinner som ellers er vant til å kikke fra den mannlige synsvinkelen. Esther Vilar presenteres som en frittalende dramatiker som kaster lys på våre mørkeste sider og mest grumsete følelser.

*Sjalusi* er et stykke for tre kvinnelige skuespillere som kretser rundt de to «S»-ene: samliv og selvbylde. Handlingen dreier seg om tre kvinner som har et romantisk forhold med samme mannen. Han er gift med en, innleder et forhold til en yngre kvinne, som han siden forlater for å innlede et forhold til en enda yngre kvinne. For så å havne tilbake hos konen. I kjølvannet av mannens handlinger må kvinnene håndtere følelser av sjalusi og manglende kontroll som står i strid med deres selvsikre selvbilder. Det har konsekvenser. Konen, Helena (Marit Østbye), blir spenningsnarkoman, avhengig av sjalusiens intensitet for å føle seg tiltrukket av sin tilbakevendte ektemann; hans første elskerinne, Yana (Karin Stautland), blir lykkelig arbeidsnarkoman; mens hans andre elskerinne, Iris (Siren Jørgensen), forsøker å ta sitt eget liv. Mannen er ikke fysisk til stede på scenen men spøker stadig i bakgrunnen med stor påvirkningskraft i kvinnenes liv og forestillingens forløp. I dialogen manes han frem

av kvinnene, som kommuniserer med hverandre via faks i et spill om makt, gunst og hevn.

### Skriver fakser

I DNS' oppsetning er teksten premissleverandøren, og Vilars tekst skjemmes av et kunstig dramaturgisk grep som lar kvinnene få utløp for sine følelser ved å skrive fakser til hverandre. Dette grepet er lite vitalt på en teaterscene og fremstår som kunstig nettopp fordi det er så lite troverdig. Vi skal kunne forholde oss til disse kvinnene, og påklistrede kunstgrep som faksmaskinen fremmer verken gjenkjennelse, sympati eller provokasjon. Dialogen mellom kvinnene finner sted ved at de «leser opp» faksene sine mens de holder seg innenfor hvert sitt definerte område på scenen. Scenen er delt i tre, og hver del er innredet i tråd med den enkelte karakterens personlighetstype. Karakterene fremstår altså som typer, hvis personligheter males for oss gjennom scenografien og enkelte fysiske trekk.

Denne sjablongaktige fremstillingen skyver oppmerksomheten vår over på innholdet i teksten i enda større grad. Det stiller krav til skuespillernes evne til å uttrykke seg på en måte som overskrider teksten og scenerommets begrensninger. Mens skuespillernes prestasjoner var jevnt over greie, var de også forutsigbare. Jeg så ingen klare regigrep som forsøkte å løfte teksten og den sceniske fremstillingen ut av stereotypenes grep, eller prøvde å utnytte stereotypene for andre hensikter. Jeg opplevde eksempelvis verken ironisk distanse eller lidenskapelig innlevelse i fremstillingen av kvinnene. Innimellom var det glimt av intense følelser, og innimellom fyrte de av replikkene på treffende vis. Alle tre behersker kunsten å være spydig, enten det er på sarkastisk, underliggende, konfronterende, belærende, kverulerende eller fornærmende vis. Den forutsigbare spillestilen koblet med en forutsigbar handling, gjør forestillingen statisk, både i karakterskildringen, dramaturgien og i det fysiske uttrykket.

Det er det som er provoserende med DNS' oppsetning av *Sjalusi*. Ikke innholdet, men den tannløse produksjonen som behandler sitt publikum som en fjern målgruppe og ikke som individer i stand til å avsløre sviktende kunstnerisk grunnlag når de ser det.



## Stillestående orkester

ANETTE TH. PETERSEN

.....  
 Jo Strømgren Kompani: **ORKESTERET** Regi:  
 Jo Strømgren. Med: Ulla Broch, Gunhild Aubert  
 Opdal, Ingri Enger Damon, Hanne Gjerstad  
 Henriksen. Nationalteatret, 29.januar 2008  
 .....

Jo Strømgren har etter hvert etablert seg som en av Norges mest anerkjente koreografer, og kompaniet har klart å opparbeide seg et publikum også utenfor danse miljøet.

### Kjærlighet ved første blick

Mitt første møte med Jo Strømgren Kompani(JSK) var forestillingen *There* i Bergen i 2001. Forestillingen var en russiskinspirert affære, med subtile historier fortalt med det etter hvert så kjente kroppsspråket, og i et kaudervelsk liksom-språk. Den gang var det fire menn vi møtte, og for meg var

det teaterkjærighet ved første blikk. Senere har jeg hatt gleden av å bli presentert for universene til JSK i forestillinger som *Hospitalet* og *Klosteret*. Herrene har blitt byttet ut til fordel for rene kvinneunivers, og etter hvert ser det ut til å ha vokst seg fram en slags oppskrift eller formel som JSK bygger forestillingene på: Tre eller fire kvinner plassert i et øde landskap, som lever innenfor en hierarkisk ordnet struktur. Rollene bytter gjerne underveis, og vi er vitner til en kontinuerlig maktkamp. Kvinnene mobber og trøster hverandre, og i den grad det er menn involvert, er de ikke fysisk til stede. Kvinnene har gjerne blitt bedratt, og gjerne av samme mann. Fram til nå har kompaniet likevel produsert forestillinger som tross likhetene har vært selvstendige og interessante på ulike vis.

Men *Orkesteret* skiller seg fra de foregående forestillingene på noen punkter, blant annet er ikke progresjonen like klar i denne forestillingen. Som min medtilskuer så fint poengterte, så ser kvinnene bare ut til å bevege seg i ring her, mens de i de foregående forestillingene har hatt en eller annen form for utvikling. Selve bunnhistorien er rett og slett for enkel i *Orkesteret*. Kort tid inn i forestillingen er man innforstått med forhistorien til karakterene og ståa de befinner seg i. Den er kort fortalt som følger: fire kvinner befinner seg langt inni de finske skogene et sted. De våkner opp etter noe som må ha vært en heidundrande fyllefest, etter en stund ankommer det en postsekk. Via brevene til kvinnene får vi vite at alle kvinnene har hatt et forhold til samme mannen, Kimmo, som nettopp har sluppet ut av fengsel og returnert til Nigeria – hvor han opprinnelig er fra. En av kvinnene er gravid, en annen har tatt abort, en tredje har hatt en kjønns sykdom og fjerdemann finner ut at hun er halvsøster til denne Kimmo. Han har tydeligvis klart å lure til seg bandets instrumenter, og øvrige eendeler av verdi, og befinner seg nå i Nigeria hvor han driver en musikk-skole.

### Klisjépreget

Kompaniet tar i bruk alle de velkjente finske klisjeene: sauna, enorme alkoholinntak, slåssing, skog, Arja Saijonmaa, osv. Forestillingen mangler dessverre den dybden og utviklingen som har kjennetegnet de foregående produksjonene, og ender opp som en uinteressant og platt *sitcom* med finske referanser. Tidligere har fore-

stillingene vært preget av en kjærighet til karakterene, og til deres utenforståenhet på noe vis. Denne kjærigheten finner jeg ikke i denne forestillingen. Framfor en historie med progresjon presenteres man for en situasjon, som deretter i liten grad endrer seg. Den dramaturgiske oppbygningen er som før: komiske situasjoner avløses av sekvenser med sang eller dans, før historien fortsetter. Eller som i dette tilfellet: nye varianter av samme situasjon følger etter hverandre.

Jeg forstår ikke hvorfor kvinnene velger å bli inni skogene. De er tydeligvis et mislykket band, men togene som med jevne mellomrom drønner forbi stopper også opp innimellom. Blant annet for å avlevere post. Altså ville det vært fullt mulig å forlate skogen. Men de velger altså å bli. Hvorfor? Det antyder ingen svar, og heller ingen alternativer. Ikke før helt på slutten. En av jentene har ved et uhell tatt livet av ei brevdue fra Russland. Brevet inneholdt blant annet en kassett (kassetter har også vært et gjentakende objekt i forestillingen), som inneholder et lydspor med lav hvisking på noe som høres ut som russisk. Det er da jentene bestemmer seg for å søke lykken i «the promised land», og pakker koffertene og forlater de finske skogene. Kvinnene forlater til slutt skogen, men hvorfor har de ikke gjort det tidligere? Og hvorfor akkurat Russland? Det ligger en aldri så liten romantisering av Øst-Europa og ulmer et sted her.

### Til å spy av

*Orkesteret* følger ikke oppskriften fra de tidligere produksjonene til punkt og prikke, men løsriver seg heller ikke fullstendig. Forestillingen fremstår som lite gjennomarbeidet og med uklare intensjoner. Da jeg så forestillingen ble vi etter endt forestilling møtt av en dominerende stank av oppkast i gangene på Nationalteatret. Kanskje var det ment som en påminnelse om de mytiske, finske omgivelsene vi hadde befunnet oss i den siste timen? Sann i tilfelle noen skulle ha gått glipp av den subtile tematikken.

*(Forestillingen hadde premiere i Tallin 25.april 2007, og norsk premiere under Festsplillene i Bergen 3.juni 2007)*

## Utafor allfarvei

ANETTE TH. PETERSEN

.....  
**GOKK** Manus og regi: Maria Tryti Vennerød.

Scenograf: Jennie H. Bringaker. Med: Hakon

M. Vassvik, Kristin Aafløy Opdan, Idun

Losnegård. Gard Frostad Knudstad og Roger

Hilleren. Produksjon Sogn- og fjordane teater.

Gjestespill, Black Box Teater, Lille scene.

20.januar 2008  
.....

Maria Tryti Vennerød har allerede rukket å etablere seg som en lovende norsk dramatikker. Hennes tidligere tekster, som *Frank* og *Meir*, preges av en lun humor og en handling som like mye er å finne mellom det som blir sagt som i det tekstlige. *Gokk* er hennes regidebut, i tillegg til at hun har skrevet manuset. Personlig er jeg veldig glad i Vennerøds tekster, med den lavmælte humoren som samtidig rommer store rom for refleksjon for tilskueren. Også *Gokk* preges av den underfundige humoren, men refleksjonsrommene har dessverre blitt litt mindre.

### Distriktpolitikk

Forestillingen handler om bygda Gokk, et lite sted hvis motto er «trivsel – mangfold – spontanitet.» Innledningsvis møter vi kjæresteparet Siv og Finn. Siv er fra Gokk, mens Finn kommer fra såkalt «sentraliserte strøk». Finn, med Elvis-hår og -klesstil –, samt positurer, gir Siv et prinsessediadem i gave og ber henne om å flytte inn med ham og faren hans. Siv vegrer seg, gjør det i stedet slutt og flykter tilbake til Gokk, under påskudd av å lete etter sin far. Når hun ankommer Gokk står bygda på hodet og innbyggerne forbereder et spel. Stedet har vært truet av fraflytting og nedleggelse av diverse næringer, men Stein har reddet bygda, «gitt den et løft», og for å feire dette arrangeres det fest med spel hvor alle innbyggerne er med.

Personene vi møter er karikerte figurer, og de mister dessverre noen av lagene i den ekstreme karikering. Bjørg er på mange måter den bygdedama som alle fra litt usentrale strøk kjenner igjen: hun er gjenkjennbar på sveis, runde hofter og væremåte. Særlig når hun benytter seg av et slags management-språk i et tappert forsøk på å gjenvinne ste-



GOKK i manus og regi av Maria Tryti  
Vennerød. Sogn- og fjordane teater,  
2007. Foto: Olaf Reikvam

dets tapte posisjon. Hun er kjærlig karikert, men blir likevel tidvis flat og forutsigbar. Det samme gjelder Ivan, bygdas outsider, som er en forknytt og fåmælt type. Tidvis fremstår han dessverre også som evneveik grunnet karikering. Grepet med å la skuespillerne fremstå som en folkemasse vekselvis med enkeltindivider, er derimot et veldig fint grep. Skuespillerne iføres solbriller med påmalte øyne og uniforme frakker når de representerer innbyggerne i Gokk, mens de blir gitt en egen identitet når de tar av seg dette kostymet. Mytene om et traurig og ensformig liv kommer til syne gjennom kostymene, og følges opp i scenografien med plastikkgrønne gressflekker og campingstoler. Dermed kombineres også inntrykket av idyll med ensformigheten.

#### Det store løftet

Forestillingen bygger på en dramaturgi som minner om romantiske amerikanske komedier, hvor karakterene vikles inn i hverandre. Bjørg har hatt en kjærlighetsaffære med faren til Siv, Stein, og ser ut til å ende opp med Siv ekskjæreste Finn ved

forestillingens slutt. Bjørg har gjennom sin kjærlighetsaffære med Stein, gjennomgått en slags oppvåkning fra noe som må ha vært et ensformig liv. Denne nyervervede innstillingen overfører hun på hjemstedet, i form av spelet og festen de arrangerer til ære for Gokk og for Stein; som har løftet stedet (uten at vi får nærmere kjennskap til hva dette «løftet» skal ha bestått i). «Så lenge ein har godt humør,» er et av slagordene som gjentas igjen og igjen. En slags innbitt framtidsoptimisme. Siv derimot, løper fra situasjon til situasjon, og må velge mellom storbygutten Finn og einstøingen Ivan.

#### Overkarikert

Ved flere anledninger, og spesielt når Stein ikke viser seg på selve spel-dagen, går Bjørg fullstendig fra konseptene. Hun skriker og bærer seg, og selv om dette er ment å være morsomt vipper det over i det overkarikerte. Leken med amatørteaterformen går innimellom over til å være utelukkende amatørteaterpreget. Men tidvis fungerer det veldig godt, som i første scene etter pausen. Da synger et samlet kor (alle skuespillerne)

med illustrerende bevegelser for å understreke det de synger om. Det blir stående som en vellykket parallell til amatørteateret. Spesielt siden dette er teater-i- teateret, en del av spelet, og skal forestille amatørteater. Det virker som om amatør-likheten er valgt med overlegg, for å stå i stil til innholdet. Men jeg får inntrykk av at forestillingen kunne hatt godt av litt mer distanse. Enkelte av scenene er tydelige favoritter for utøverne, uten å fungere like godt for tilskuerne. Det blir også vanskelig å skille mellom hva som er intendert, og hva som kommer som en konsekvens av en eventuelt nølende regi.

Når Stein endelig dukker opp mot slutten av forestillingen er ikke Siv lenger sikker på om hun vil reparere ham. Hun blir stående ovenfor valget mellom de tre mennene: sin far Stein, sin eks Finn, og den nye flammen, Ivan. Til slutt faller valget på Ivan, og når Bjørg og Finn ser ut til å finne hverandre, er det Stein som blir sittende ensom igjen. Sånn går det når du svikter fellesskapet.

# Hedmark Teater er 20 år

Hedmark Teater fyller 20 år i år. Av alle våre teatre er institusjonen med hovedsete på Hamar kanskje den som i sterkeste grad er blitt båret fram av folkeviljen. AV IDALOU LARSEN

## 1. Historikk

I 1986 opprettet Hedmark fylkeskommune utredningsprosjektet *Teaterutvikling i Hedmark fylke*. Amatørteateraktiviteten i fylket ble kartlagt. Barbro Rønning registrerte aktiviteten på Hedmarken, Hilde Rustad tok seg av Sør-Hedmark og Ellen Aslaksen av Sør-Østerdalen. I sin hovedoppgave *Gi oss ein retteleg tyllidøl i norsk teater!* hadde Else Braseth allerede vurdert situasjonen i Nord-Østerdalen som grunnlag for videre teaterutbygging i Hedmark. Hennes arbeid ble tatt inn i utredningen, men arbeidet ble ledet av Barbro Rønning. Hun engasjerte seg sterkt for etableringen av teatret, og ble en nærmest lidenskapelig talskvinne for den helt spesielle Hedmark-modellen.

I løpet av 1970-årene var det blitt etablert fem regionteatre, det siste, Nordland Teater, i 1979. Men fremdeles var mange fylker uten fast teatertilbud, og i første halvdel av 1980-årene ble det startet opp en rekke nye teateriltak. I 1987 fikk tre av dem sin egen underpost på post 79 «ymse tiltak» på Kulturdepartementets teaterbudsjett. Det var Nord-Trøndelag Teaterverksted, Haugesund Teater og «et samisk teater i

Kautokeino... bygd på den samiske teatergruppa Beaiivvas».

I utredningen *Scenekunst* fra 1988 skriver Skard-utvalget at «felles for de nye regionale tiltakene er at de ofte springer ut av et lokalt amatørteatermiljø, og at man ønsker å bygge videre på dette i samar-

profesjonell teatervirksomhet, men dette var langt fra den mest prioriterte oppgaven.

Prosjektet fikk varm støtte i fylket: ikke bare ga fylkeskommunen 1 million til oppstarten, samtlige kommuner engasjerte seg som stiftere med en krone per innbygger. Det utgjorde ikke mer enn cirka 180 000

---

## Det finnes langt flere profesjonelle kulturkrefter i lokalmiljøene enn for 20 år siden.

---

beid med profesjonelle». Kartleggingen av amatørteateraktiviteten viser at det også var tilfellet i Hedmark. Det spesielle ved Hedmark-modellen var organisasjonsformen som man der gikk inn for. Her skulle man ikke, slik det hittil var blitt gjort, bygge opp en sentral teaterinstitusjon. I stedet kom fire «regionkontor» med hver sin regionleder – på Tynset, Elverum, Hamar og Kongsvinger. Deres hovedoppgave var å drive utstrakt samarbeid med amatørerne. På Hamar skulle det også etableres en mer

kroner, men pengene var ikke det viktigste. Det som betydde noe var den brede mobiliseringen som gjør at mange den dag i dag føler et direkte eierskap til teatret.

Forbausende raskt ga Stortinget sin tilslutning til prosjektet. Teatret spilte sin første forestilling i mars 1988, men allerede høsten 1987 hadde Stortinget bevilget 2.4 millioner til det nye teatret. Så var også Hedmark-benken sterk den gangen med politikere som Aps Kjell Borgen, Sigbjørn Johnsen og Anne Lise Bakken (i dag teatrets

styreleder), SVs Magnar Sortåsløkken, Sps Ragnhild Queseth Haarstad og Høyres Johan Løken.

Kulturdepartementet delte ikke Stortingets begeistring, og skepsisen skyldtes kanskje nettopp teatrets tro på den folkelige amatørvirksomheten, med påfølgende nedprioritering av det profesjonelle tilbudet. Faktum er iallfall at mens Haugesund Teater, Nord-Trøndelag Teaterverksted og Østfold Teaterverksted stadig er med når departementet på sitt årlige budsjett ramser opp tilskuddsmottakerne på Ymseposten, nevnes Hedmark Teater bare i 1988 og 1989. I 1990 er tausheten så påfallende at flertallet i Stortingets kulturkomité ser seg nødt til å presisere at de «forutsetter at det bevilges 2,7 millioner kroner til Hedmark Teater innenfor den foreslåtte bevilgningen på ymseposten».

I sin kulturmelding fra 1992 gikk kulturminister Åse Kleveland inn for at departementet skulle overføre det fulle og hele ansvaret for regionteatre, prosjektteatre og teaterverksteder, deriblant Hedmark Teater, til fylkeskommunene. Hele teater-Norge mobiliserte i protest. Stortinget forkastet forslaget og bestemte i stedet at Hedmark Teater, Agder Teater, Haugesund Teater og Hordaland Teater skulle bli «regional-landsdelsinstitusjoner» for sine fylker. Dermed hadde Hedmark Teater på rekordtid tatt plass blant landets institusjonsteatre. I dag er håpet, ifølge Else Braseth som har vært teatersjef på Hamar siden 2003, å utvikle teatret videre til «et felles teater for Hedmark og Oppland», Teater Innlandet.

## 2. Vekslede teateropplevelser

Det var ingen hemmelighet at ildsjelen Barbro Rønning håpet å bli teatrets første sjef. Men fylket utnevnte Rolf Norsen, kor- og amatørteaterinstruktør i Tynset. Han satt fra 1988 til 1994, og i hans sjefstid konsentrerte teatret seg om å samarbeide med amatørerne. Jeg husker enkelte morsomme musikaloppsetninger fra Kongsvinger der Øivind Roos var regionleder, Ola Jonsmoens historiske Tylldalspel, *Dei urolege av hjarte*, i godt samarbeid med Tylldalen Bygdetun, og en Sverre Waage-oppsetning på Sand der amatørskuespillerne nærmest var en del av scenografien mens dansere fra Oslo hadde hovedrollene.

Rolf Norsen ble etterfulgt av Bente Erichsen, og heller ikke hennes periode ble utpreget kunstnerisk interessant. Verken te-

atrets oppsetning av Geirr Lystrups *Brakar og Johanna* eller en Prøysen-kabaret var spesielt minneverdige. Da var faktisk teatrets samarbeid med Nes Friteater om Molière og Tsjekhov, og med Ringsaker Operaen om Bizets *Perlefiskerne*, langt mer spennende. I 1997 overtok Brit Lossius det kunstneriske ansvaret, og i hennes tid begynte teatret å legge større vekt på sin profesjonelle satsing. Amatører kunne fremdeles være involvert, men nå på profesjonelle premisser. *Agnès*



Terje Nordby: HIMMELSKE  
LYSTER, Hedmark Teater  
2008. Foto: hans@brox.no

– *et barn av Gud* der Ingrid Bergstrøm startet en sterk skuespillerkarriere, var den første fullt ut profesjonelle oppsetningen jeg hadde sett på Hedmark, i teatersjefens regi også en god, gjennomført forestilling. Teatrets første, og så vidt jeg vet foreløpig siste, forsøk på Ibsen var en så melodramatisk oppsetning av *Gjengangere* at den grenset til parodien. Men helproff – Axel Otto Bull hadde regien, og sterke skuespillere fra Nationalteatret var utlånt for anledningen.

«Det ekstreme opplevelsesteater» var tittelen på min anmeldelse av Harald Hoaa's dramatisering av det tragiske livsløpet til Kristoffer Svartbækken, den siste nordmann som er blitt henrettet i fredstid. Han ble halshugget på Ekromstormyra i Løten 25. februar 1876 kl. 07.55, og 125 år senere hadde *Blod! Blod!* premiere på samme sted, og til samme tid, som spektakulært

og iskaldt friluftsteater. Musikalen *Mack & Mabel* med handling fra stumfilmens glanstid, i regi av Anderz Døving og med Øivind Roos som musikalsk leder, var «en feiende frisk musikalsatsing» til tross for litt uerfarne aktører. En virkelig milepæl i teatrets historie var samarbeidet med Opera Omnia og Tynset kommune om urpremierer på Glenn Erik Hauglands opera om *Hulda og Garborg*, en overbevisende og «vellykket satsing». Fullt så vellykket var ikke teatersjefen med sin store sommerforestilling i Hamardomen der hun tre år på rad viste tusenårsprosjektet *1999, 2000 og 2001*. Den første delen var visuelt «storslått» og musikalsk «vakker og stemningsskapende». Men Brit Lossius' og Sverre Waages tekst fant jeg så «ulidelig pretensøs og jålete betydningsfull» at jeg ikke fulgte prosjektet videre.

## 3. Mot en ny tid

I 2003 overtok Else Braseth som teatersjef. Tidene har forandret seg, sier hun. I dag stiller publikum større krav og har høyere forventninger. Det finnes langt flere profesjonelle kulturkrefter i lokalmiljøene enn for 20 år siden. Teatret har nå bare tre regioner, Nord-Østerdal, Midt-Hedmark og Glåmdal, og i Kongsvinger/Glåmdal har teatret ingen ansatte lenger. Teatret prioriterer heller å bruke penger til produksjoner.

Else Braseth ønsker seg forestillinger med tilknytning til regionen, og har derfor satt i gang prosjektet «Ny innlandsdramatikk». I 2004 var Sigmund Løvåsens *Daga* en fin start: «en rørende historie om triste, grå menneskeskjebner fra den norske landsbygda. Den fortelles knapt og sparsomt, hele tiden indirekte, og den blir derfor aldri verken påtrengende, sentimentalt pinlig eller usannsynlig», skrev jeg etter premieren. I fjor skuffet dessverre Inga Siems *Ugnas*, men teatret arbeider fremdeles med flere «innlandsdramatiske» tekster.

Ungdom blir stadig mer opptatt av scenedans, og dette er et område teatret nå satser på i tett samarbeid med *Dans i Värmland*. I mars har teatret premiere på en danseforestilling til musikk av Glenn-Erik Haugland. Og jubileumsåret ble åpnet med *Himmelske lyster*, en vilter og fantastisk morsom folkekomedie av Terje Nordby, der greske myter, lokal humor og treffende samfunns satire smeltet sammen. Kanskje Hedmark Teater endelig har funnet seg selv.

## En famøs slakt i 1972

AV ELLISIV LINDKVIST

Liv Aakvik: **HEISAN VERDEN!** Regi: John Nytustumo. Med: Per-Øyvind Berg. Leder for i-teater. Musikkarrangement og miks: Frode Berntzen. Musikk av: Lars Martin Myhre og Svein Olav Blindheim. Koprodusjon i-teater og Hedmark Teater,

*Heisan verden!* har undertittelen «En Teatercabaret basert på multikunstneren Arild Nyquist sitt liv.» Musikken er ved Lars Martin Myhre og Svein Olav Blindheim, som begge spilte med Arild Nyquist i Trio Tre.

Forestillingen starter med et lydopptak av en messende, syngende «Nå er det jul igjen». Diktet må vel kunne kalles en folkekjær klassiker i dag. Men da diktsamlingen ved samme navn kom ut i 1972, opplevde Arild Nyquist massiv slakt. Overskrifter som «Få vekk søppelet» møtte Nyquist på lærerværelset i Stamsund den vinteren. Både Morgenbladet og VG brukte sterke ord og store typer for å karakterisere Nyquists diktsamling. «Søppelfeiden» ble denne debatten kalt og titteldiktet ble lest høyt fra Stortingets talerstol. Hvor underlig dette enn fortoner seg i dag.

Hadde en så massiv slakt vært mulig nå? Er vi blitt snillere? Mer dannet? Eller mer åpnere og med mer innsikt i nye uttrykksformer? Kritikken var reaksjonær. Dette er også en slags metakommentar til oss som sitter på denne forestillingen og som skal være nettopp *kritikere*. Og jeg tenker på det ansvaret som hviler på kritikeren. At vi kan ta feil. At vi selvfølgelig tar feil. Jeg skriver denne kritikken og vet at jeg kan ta feil.

Arild Nyquist var en forfatter som likevel fortsatte, han ga ikke opp, han ga tvert i mot ut en lang rekke bøker etter dette. Han rakk å bli både lest og kritikerrost før han døde i 2004, og lever videre i denne forestillingen.

### Blues

Per-Øyvind Berg spiller dikter Arild og han bærer forestillingen godt. Manus er skrevet av Liv Aakvik, spedd diktene av



Per-Øyvind Berg i rollen som Arild Nyquist. Hedmark Teater/i-teater.

Arild Nyquist selv. Og musikken ved Lars Martin Myhre og Svein Olav Blindheim er også med på å lage en uhøytidelig og rufsete forestilling. Vi trekker på smilebåndet, ja, vi ler, der vi sitter på første rad. Selv med våre kritiske briller. Selv om det er mer melankoli og blues som formidles. Men vi ler jo ofte av det triste, bare det formidles passe skjevt og med litt humor og kanskje en viss ironi.

Det er noe sympatisk over en teaterforestilling som varer i bare 45 minutter. Det er som om den vet at vi har dårlig tid alle sammen og derfor ikke drøyer det. Ulempen er at de prøver å si litt for mye på så kort tid. Etter den famøse slakten vil forestillingen fortelle noe om hvordan det var å vokse opp som Arild Nyquist, om hans forhold til mor, til Gud, til ungdomstida og hvordan han så for seg sin egen begravelse. Kanskje hadde det første temaet, slakten han opplevde og hva som skjedde etterpå, vært nok. I alle fall ønsker undertegnede å få vite mer om det som skjedde, og også gjerne få høre flere dikt fra den samlingen. 35 år senere fortoner det seg rart, nærmest utrolig at en diktsamling skaper slike overskrifter, slike reaksjoner. Men så husker jeg overskriftene når scenekunstner Kate Pendry fikk midler fra kulturrådet til en ny forestilling. Noe med porno og million, på forsiden av

VG. Og vi er kanskje ikke blitt åpnere og modnere. Det er bare ikke så mange som bryr seg om dikt lenger. Jeg husker at det finnes sterke krefter, tabloidpresse og et politisk parti som alltid vil rakke ned på den kunsten de ikke selv forstår. I stedet for å forsøke å forstå, snakker de om «mine skattepenger», med trykk på *mine*. Det skremmer meg.

Hvis du skal lage en forestilling som bare varer 45 minutter får du ikke hele livet til Arild Nyquist med i forestillingen. Og nå ble forestillingen vel fragmentert og springende selv til en kabaret å være. Forestillingen slutter som den begynner, med å la diktet «Nå er det jul igjen» synges ut for salen, denne gangen går det lengre og det oppfordres til allsang. Publikum inviteres inn og vi synger med, rusten stemme eller ei: Ja, nå er det jul igjen, ja, nå er det jul igjen, nå er det jul igjen. Og det hender at man i teatret har slike korte øyeblikk, der alt står stille og noe berører.

Er dette nyskapende teater? Utfordrende teater? Og er det *det* som er teatrets viktigste egenskap? Nei, det er kanskje ikke nyskapende i verken form eller innhold. Men det betyr ikke at det ikke er severdig. Det er kanskje heller ikke utfordrende, men det er da både interessant og underholdende.

**Nr. 1/1998:** Harold Bloom om: «Shakespeare og kjærlighetens verdi», intervju med Terry Hands, Kristian Smidt: Den erotiske kjærligheten hos Shakespeare, om Shakespeare i norsk oversettelse, m.m.

**Nr. 2/1998:** «Hamlet ved Berlinmurens fall»; Heiner Müllers Hamlet/ Maschine, Øyvind Bergs nye gjendiktning av Hamlet, Stephen Greenblatts Shakespearean Negotiations, Danil Kharms, Cecilie Løveids Østerrike, intervjuer med bl.a. Stanley Wells og Adrian Noble, m.m.

**Nr. 1/1999:** Stein Winges Macbeth, Eimuntas Nekrosius' Macbeth i Lithuania, gjendiktning-debatt, Jonathan Dollimore og Allan Sinfields Political Shakespeare, Harold Bloom om Shakespeare in love, m.m.

**Nr. 2/1999:** «Teater og skogsverden i As You Like It», As You Like It i norske oversettelser, Stein Winges Hver sin lyst, Pamela Mason: Barnet hos Shakespeare, barn som sentimentale kulisser, Park Honans nye Shakespeare-

biografi, intervju med Kai Johnsen og Franzisca Aarflot m.m.

**Nr. 1/2000:** Tema: Shakespeares historiske skuespill. Luk Percevals adopsjon Schlachten!, Dag Solstad: Makt og legitimitet i rosekrigenes tid, intervju med Stein Winge, Det blodiga parlamentet, intervju med Kenneth Branagh m.m.

**Nr. 2/2000:** Tema: Kong Lear. Humanismens problem, Bjørn Sundquist, Yngve Sundvor. Edvard Hoem om Kong Lear, og H. Hagerup om norske Lear-oversettelser. Intervju med Samuel West. Angela Winkler som Hamlet (av Peter Zadek), Frank Castorfs Rosenkriege i Berlin, m.m.

**Nr. 1/2001:** Peter Brooks, Michael Almereydas, Steven Pimlott og Armin Petras' Hamlet. Intervju med Maik Hamburger om Shakespeare og DDR, Hundre år med Shakespeare på film, Peter Steins Faust, intervju med teatersjef Eirik Stubø, Oskar Korsunorvas m.m.

**Nr. 2/2001:** Tema: moderne Shakespeares bearbeidelser. Litterær imitasjon, Brechts Coriolan,

Øyvind Berg om Heiner Müller. Müller: Shakespeare en forskjell. Brechts/Müllers Arturo Ui. Tom Stoppard, Brechts og det postmoderne teater, Frank Castorf, m.m.

**Nr. 1/2002:** Tema: Religion. Peter Zadeks The Jew of Malta, intervju med Gert Voss, Kjøpmannen i Venezia (essay), nevrolog over Jan Kott, Jon Fosse, intervju og anmeldelser av Traum im Herbst, Kenneth Branagh som Richard III, Verdensteatret, m.m.

**Nr. 2/2002:** Tema: Politikk og myter. Al Pacino som Arturo Ui, René Pollesch' Pratertrilogi, intervju med Carl Hegemann, Volkshöhne, intervju med KLuk Perceval og Silviu Purcarete, m.m.

**Nr. 1/2003:** Tema: Samtidsdramatik. Bidrag av F. Junker, T. Haugland, C. Løveid, A. Lygre, T. Avenstroupe og G. Uldall-Jessen. Intervju Tim Etchells/ Forced Entertainment. Stykke av Don DeLillo, anm. B Strauss, Mayenburg, Fosse, C. Churchill, Norén, m.m.

**Nr. 2/2003:** Tema: Teater og krig. Henry V på National Theatre, Mutter Courage i Stockholm og Berlin,

Edinburgh-festivalen, om bruk av live-video-kamera i teatret (essay), Transiteatret, m.m.

**Nr. 1/2004:** Lukas Erne: Shakespeare as literary dramatist, T.S. Eliots Shakespeare-kritikk, Skuespillerkunst i antikken, intervju med Angela Winkler, Peter Zadeks Peer Gynt m.m.

**Nr. 2/2004:** Kristian Seltn: Skal vi lage teater igjen? Jesper Halle, Finn Junker, Jon Fosse. Politisk dokumentardrama: Guantanamo, Om nye Royal Shakespeare Company, m.m.

**Nr. 3/2004:** Elfriede Jelinek. Victoria H. Meirik om norsk teater og politikk, Ibsenfestivalen, Erik Bystads sonett-gjendiktning, anm. av Henning Hagerup.

**Nr. 1/2005:** Robert Wilsons Peer Gynt, Heiner Goebbels, Irina Malocheskaja, Stein Winge, Stephen Greenblatt, Harold Bloom, Superamas, Botho Strauss

**Nr. 2/2005:** Intervjuer: Jan Joris Lamers, Frank Castorf. Tg STAN, Theaterrefren, Inside the RSC (bokanm.), 200-års jubile-

et for Schiller, m.m.

**Nr. 3-4/2005:** Harold Pinter, intervju, anmeldelser, Samtidsfestivalen, Intervju med Stephen Greenblatt, Leif Zerns bok om Fosse, m.m.

**Nr. 1/2006:** Øyvind Berg om Georg Johannesen Kassandra, Intervju med Thomas Ostermeier, Dag Solstad anmelder Ivo de Figueireds Ibsen-biografi, bind I., m.m.

**Nr. 2/2006:** Festspillene i Bergen: Intervju med Falk Richter, anmeldelse av Richters/Fosses Skuggar, Calixto Bieitos oppsetning av Peer Gynt, Victoria Meiriks Lille Eyolf, Terje Mærlis anmelder Toril Moises Ibsen modernisme, m.m.

**Nr. 3-4/2006:** Vinneresayet i konkurransen "Ibsen-tradisjonen i norsk teater" av Keld Hyldig. Ibsen-festivalen 2006; anmeldelser og intervjuer med Calixto Bieito, Katharina Schüttler, og Vegard Vinge, Wetle Holtan om Beckett, Klaus Hagerup om Brecht på HT på 70-tallet, René Pollesch om Brecht, m.m.

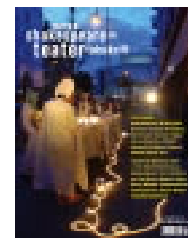


**Nr. 1/2007:** Brecht/ Eislers Die Massnahme introdusert av Tore Vagn Lid og Per Boye Hansen, Teatro Oficina: Krig i São Paolo, Sebastian Hartmanns Markens grøde, Peer Gynt i Giza, Ibsen i egyptisk teater, Anita Hammer: Richard Schechners performance-teori, m.m.



**Nr. 2-3/2007:** Stort dobbeltnummer. Tema: Tekst og teater. Intervju med Elfriede Jelinek, Essay om å oversette Ulrike Maria Stuart. Intervju med Frank Castorf, Jon Fosse, Nico-

las Kent, Christian Lollike, og samtale med Cecilie Løveid, Finn Junker og Hans Henriksen. Jonny Halberg om et mislykket forsøk på å dramatisere Hamsun. Innlegg fra Norsk kulØyvind Berg om Matias Faldbakken.



**Nr. 4/2007:** Tema: Festivaler. Samtidsfestivalen i Oslo, Meteor i Bergen, Avignon, m.fl. Intervju: Thomas Thieme og Dimiter Gottscheff. Geir Gulliksen om Jens Stoltenberg som vår tids Hamlet; essay om Lars Noréns Hamlet-oppsetning, m.m.

**«Lista legges såpass høyt at tidsskriftet fremstår som et must for de som jobber med teater...» MORGENBLADET**

**«For ein gongs skuld: Vi har faktisk eit av Europas beste teatertidsskrift»**

JON FOSSE, DRAMATIKER

**«Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift gjer avstanden til det som måtte skje på europeiske scener litt mindre» YNGVE SUNDVOR, REGISSØR**

**Jeg vil abonnere på Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift; kr. 300,- for 4 numre**

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	

Tidligere numre koster kr. 50,- pluss porto og vil ved bestilling sendes i postoppkrav. Send slippen til Therese Bjørneboe, Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift, Litteraturhuset, Wergelandsveien 29, 0167 Oslo, eller send e-post til tidsskrift@shakespeare.no. Eller bestill på www.shakespeare.no



# MANN = MANN

ET LYSTSPILL AV BERTOLT BRECHT

ET ANNERLEDES MUSIKKTEATER I SAMARBEID MED TRANSITEATRET-BERGEN.

MED: TOR CHRISTIAN BLEIKLIE OLE A. SIMENSEN EVEN STORMOEN  
MARIANNE HOLTER SOLVEIG MOHN LARS FUNDERUD JOHANNESSEN  
KATRINE DALE GLENN ANDRÉ KAADA MARTIN LOTHERINGTON

**PREMIERE 11. APRIL 2008** HOVEDSCENEN

TRANSITEATRET-  
BERGEN

SpareBank 1 SR-Bank

ConocoPhillips

ROGALAND  
  
TEATER