



norsk shakespeare_og teater tidsskrift

**TEATER I NORDEN:
INTERVJU MED ALEXAN-
DER MØRK-EIDEM OG
EIRIK STUBØ * INNLEGG
VED MARTIN LYGBO,
LARS SEEBERG, LINDA
ZACHRISON, STINA CARL-
SON OG JACOB HIRDWALL
DEBATT: ØYVIND BERGS
TEKSTER FOR BAKTRUPPEN
DEMIAN VITANZA: PAPIRLØSE
FORTELLINGER * TORE VAGN
LID OM BRECHTS *FATZER*
ARNE LYGRE * HEINRICH VON
KLEIST-JUBILEET, M.M.**

www.shakespearetidsskrift.no
nr. 1 / 2012 kr. 95,-



ENQUETE

Heddaprisen4

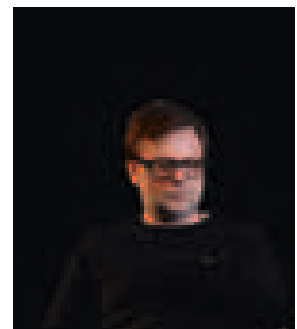
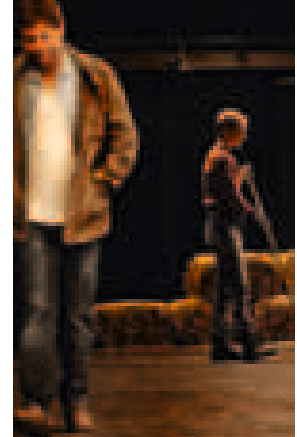
STOCKHOLM

Therese Bjørneboe: Intervju med Alexander Mørk-Eidem.....6

Therese Bjørneboe: Intervju med Alexander Mørk-Eidem og Eirik Stubø12



Martin Lyngbo, Lars Seeberg og Egill Helder Palsson. Foto: Kristine Jakobsen



TEATERTANKEN-SEMINAR

Martin Lyngbo: Kvalificering og internationalisering i dansk teater19

Lars Seeberg: Hvor blev publikum af?.....20

Linda Zachrisson: Publikumsfråmgång, en gyllene snara?23

Stina Oscarson: Skapa innebär att göra motstånd.....25

Jacob Hirdwall: verkligheten är till salu.....27

PAPIRLØSE FORTELLINGER

Demian Vitanza: Kommentar30

UNGARN

Thomas Irmer: Teatersituasjonen i Ungarn.....33

FORESTILLINGER:

Kjetil Skøien: *Gólgata picnic*, av Rodrigo Garcia, Paris36

Finn Wilhelm Mathiesen: *Je disparais*, Arne Lygre/ Braunschweig Paris/ Villeurbane.. 40

Therese Bjørneboe: *Tage unter*, Lygre/ Braunschweig, Berlin42

Tormod Lindgren: *Kameliadamen*, Frank Castorf, Paris.....44

Torbjørn Oppedal: *Entropi*, Nationalteatret48

Tove Ellefsen Lysander: *Jeppe på berget*, Stockholm.....50

Tove Ellefsen Lysander: Kunstnerollektivet Sudota.....52

Fatzer av Bertolt Brecht (plakatbilde).
Foto: Kyrre Bjørkås



BRECHT

Tore Vagn Lid: *Fatzer* – konkretisert54

Anette Therese Petersen:

Det gode mennesket frå Sezuan60

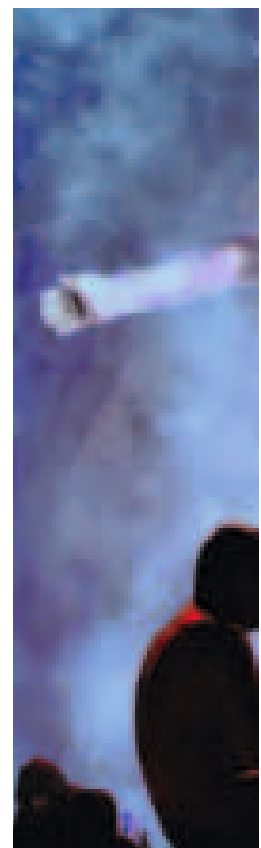
Therese Bjørneboe: 3 x Brecht, Oslo,

Bergen, Trondheim62

NORDWIND FESTIVAL

Knut Ove Arntzen: Det ville og eksotiske nord.

Kommentar66



KLEIST-JUBILEET 2011

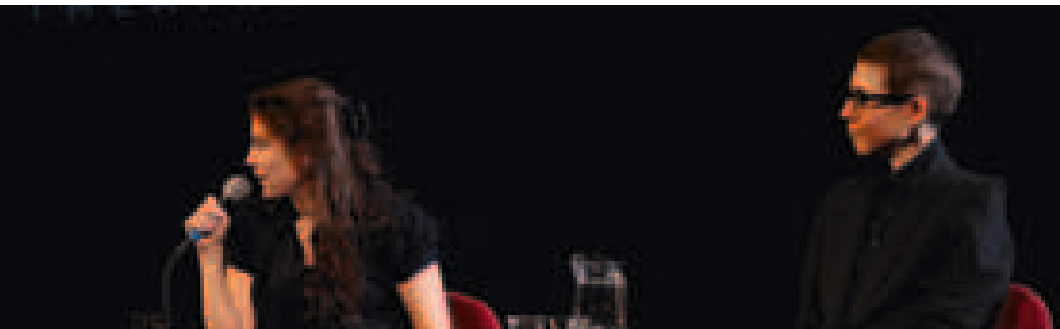
Thomas Irmer: Heinrich von Kleist, Prosjekt Outsider.....70

BØKER

Kjell Helgheim: *Tjekhov och friheten* av Lars Kleberg.....76

Gunnhild Kværness: *På jakt efter en konstruerlig teater*,

Ralf Långbackas memoarer, 2. bind.....78



Jacob Hirdwall, Linda Zachrisson og Stina Oscarson. Foto: Kristine Jakobsen

DEBATT/ KOMMENTAR

Øyvind Berg: Kommentar til Røeds anmeldelse av *Tekster for Baktruppen*.....80

Tone Avenstroup: Om Øyvind Bergs *Tekster for baktruppen*81

Elin Lindberg: Refleksjoner om 22/7.....84

ANMELDELSER

Elin Lindberg: *Frøken Julie*, Riksteatret, Nationaltheatret, Dramaten, Stockholm86

Tove Ellefsen Lysander: *Olof Palme*, Stockholm.....88

Ola B. Johannessen: *Cardenio*, Stratford89

Espen Røsbak: *Anna Karenina*91

Terje Dragseth: *Den som dikter*, Kilden, Kr. sand.....92

Anne-Line Lønnbu Kirste: *Jeg var Fritz Moen*.....93

Maja Løvland: *De foreldreløse*, Komilab95

Charlotte Myrbråten: *The Norwegian Way*, Bergen96

Elin Lindberg: *WOMOON fra bunad til burka*.....97

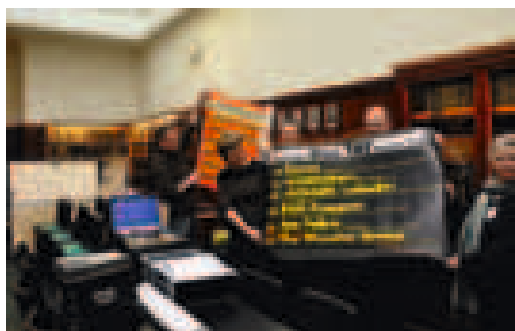
Espen Røsbak: *Riding romance 1 – Swan lake*.....98

Anette Therese Pettersen: *Long fuelled session*99

Elin Høyland: *Korall, Korall*100

Elin Lindberg: *Fractured bones*.....102

Elin Lindberg: *Jeden*103



Baktruppen gir sitt arkiv til teaterhistoriske samlinger, Nb, mars 2011.
Foto: Nasjonalbiblioteket

norsk shakespeare og teater tidsskrift

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

Utgitt med støtte av Norsk kulturråd. Vi takker spesielt Dramatikkens hus, Aschehoug, Oktober, Rogaland teater, Nationaltheatret, Det Norske Teatret, Riksteatret, Hålogaland Teater og Den Nationale Scene, Norske Dramatikeres Forbund og Norsk Oversetterforening som har tegnet støtteabonnement på Norsk Shakespeare- og teater-tidsskrift. En særlig takk til Norsk Skuespillerforbund.

Tidsskriftet er medlem av Norsk tidsskriftforening.

Redaktør: Therese Bjørneboe. Adr.: Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift, c/o Litteraturhuset, Wergelandsveien 29, 0167 Oslo. Tlf.: 971 96 772 . e-post: tbjorneboe@gmail.com.

Layout: Nina Lykke. Trykk: Prinfo Unique, Larvik. Opplag: 1700. Papir: Dito.

Forside: *Lycka*, Stockholm Stadsteater. Foto: Carl Thorborg.



NORSK KULTURRÅD
Norwegian Council of Culture



NORGE OG NORDEN

Denne utgaven av Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift åpner med intervjuer med Alexander Mørk-Eidem og Eirik Stubø, to av de norske regissørene som er tilknyttet Stadsteatern i Stockholm. Under teatersjef Benny Fredrikssons ledelse har Stadsteatern utviklet seg til å bli Nordens mest produktive teaterhus, med 30 – 40 nye forestillinger pr. år. Kvantitet og kvalitet behøver ikke å henge sammen, men på et stort teaterhus innebærer det rimeligvis økt fleksibilitet. Forestillinger kan fases ut, uten at det legges merke til. I følge Eirik Stubø er Benny Fredrikssons genitrekke at han har forstått at overproduksjon er den beste måten å styre et teater på, både kunstnerisk og økonomisk. Men dette er i følge den tidligere teatersjefen ved Nationaltheatret en tankegang som er fremmed på norske teatre, fordi økonomene har for stor makt, og sparer istedet for å investere når de budsjetterer. Da skuespillerstudentene i 4. klasse ved KhiO i fjor vår arrangerte seminaret «Visjoner for norsk teater», fortalte skuespilleren Geir Kvarme, som tidligere satt i styret ved Oslo Nye tilsvarende, at det hadde vært «en villet holdning i styret på Oslo Nye å redusere antallet forestillinger.» (se side 55, nr. 2/2011).

Vi har valgt å presentere intervjuene med Mørk-Eidem og Stubø i sammenheng med innleggene under TeaterTankens seminar «Theatre in times of Crisis» hvor fokus denne gangen var situasjonen i Norden. Lars Seeberg, som har vært med på å utforme rapporten *Scenekunst i Danmark – veje til udvikling* (2010), hevdet at det i Danmark er mer bruk for et kvalitativt løft enn et kvantitativt. Her uttaler han seg vel og merke i et nasjonalt perspektiv, selv om rapporten omfatter utkast og forslag til andre organisasjonsmodeller også for institusjonsteatre. På flere punkter gir Teaterutvalget i Danmark uttrykk for liknende synspunkter som er fremsatt i debatten i Norge. Den overordnede utfordringen knytter seg til å gjøre teatret relevant for flere publikumsgrupper. Målgruppetenkning er én mulighet, men det preger jo allerede repertoarplanleggingen, med barneteater som det mest opplagte (og uangriplege) eksemplet. Å skape et kunstnerisk teater, og å gjøre seg sosialt og politisk relevant, forutsetter rom for eksperimentering, og man må selvsagt satse på risikable prosjekt. I dag innebærer imidlertid den lave produksjonstakten ved norske teatre et stort problem fordi mange produksjoner samtidig bærer preg, ikke av risiko, men man-

glende kvalitetskontroll. Det skapes altfor mye velment og halvgodt teater, og slik undergraver man ikke bare tilliten hos publikum, men også offentlighetens interesse. I intervjuet med Mørk-Eidem og Stubø blir det sagt at Stadsteatern er i «krise», men teatret lever jo av konflikt, og det farligste er, for å si det med en gammel floksel, likegyldighet.

KJETIL SKØIEN SKRIVER i denne utgaven om Rodrigo Garcias kontroversielle iscenesettelse av Bibelen, *Golgata Picnic*. Den har fått franske kristne til å demonstrere utenfor teatret. Garcia er en regissør som benytter seg av ekstreme virkemidler, som det for en som ikke har sett forestillingen er umulig å ta stilling til om forestillingen rettferdiggjør dem, eller ikke. Men Romeo Castelluccis *On the Concept of the Face*, som ble vist under Nationaltheatrets gjestespillprogram ICON i fjor, har også blitt møtt med demonstrasjoner fra kristne i Frankrike. Og det var en forestilling som henvendte seg til publikum med den selvsagte rett enhver som er oppvokst i en kristen kultur har til å reise spørsmål ved hvordan disse bildene har nedfelt seg i vår kollektive bevissthet. Det var kanskje også Garcias hensikt. Dette er etter mitt syn noe ganske annet enn å krenke en religion og trossamfunn man ikke tilhører selv (Mohammed-karaikaturene). Da det ble kjent at den danske dramatiker Christian Lollike arbeidet med å lage en forestilling over Anders Behring Breiviks manifest, var det mange som rykket ut med fordømmelser av prosjektet. Kanskje noen gjorde det på basis av mangelfull informasjon, og måten journalistenes spørsmål var stilt på. Men fordømmelsen og mistenksomheten avslører en mistillit til teatret som form. Det forbindes med underholdning, men også med en parasittvirksomhet. Teatret kolporter saker som allerede har vært fremme i media, for å gi seg selv relevans. Paradokset er at reaksjonene på Lollikes prosjekt kan tyde på at teaterfolk er de første til å mistro andre, eller hverandre, for å ha spekulative baktanker.

Siden 22. juli har norske aviser fråset i ABB. På et tidspunkt oppsto det en grasrotprotest ved at folk snudde avisforsidene på kioskstativene. Det var flott, men Dagbladets daværende redaktør ble rasende og karakteriserte det som et angrep på ytringsfriheten. I en slik kontekst blir ytringsfriheten redusert til en vits. Og reaksjonene mot Lollikes prosjekt corny.

Therese Bjørneboe

Foto: Cecilie Seimess



**THERESE
BJØRNEBOE**
REDAKTØR



Heiner Goebbels. Foto: Bernhard Ludwig

HEINER GOEBBELS, VINNER AV INTERNATIONAL IBSEN AWARDS 2012

Juryens begrunnelse:

«Heiner Goebbels – teaterforfatter, teaterregissør, komponist, musiker, lærer og programsjef for fests spill – er en av vår tids store kreative personligheter.

Han står bak en forbløffende rik produksjon innen ulike disipliner og har hatt skjellsettende innflytelse på teaterkunst og samtidsmusikk.

Hans teaterarbeid spenner over et stort spekter: fra operaverk til installasjoner uten skuespillere for teatret. Hvert stykke er grunnleggende forskjellig i karakter og form, og alle har på en genuin måte vist seg å være banebrytende. Han er en sann nyskaper, og hans verker sprenger konvensjonelle definisjoner.

Han har utforsket og utvidet forholdet mellom teater og musikk, og har dermed utviklet teatrets elementer på en måte som har åpnet for ny innsikt og nye muligheter. På

denne måten oppfyller han teatrets grunnleggende oppdrag: å utvide vår opplevelse av oss selv og av verden. Dessuten er han en pioner innen teaterteologi.

Hans verker har vært framført i mer enn 50 forskjellige land, og har transformert publikums erfaringer og påvirket en lang rekke utøvende og skapende kunstnere.

Kraften og betydningen i hans verker vil bare øke, og vil påvirke teateret og teaterfaget i tiårene og generasjonene framover.»

Om vinneren:

Heiner Goebbels ble født i Tyskland i 1952. Han har komponert og regissert musikkteater siden tidlig på 90-tallet. Noen av hans meste kjente verk er *Black on White*, *Max Black*, *Eraritjaritjaka*, *Stifters Dinge*, *Songs Of Wars I Have Seen*, og *I Went To The House But Did Not Enter*.

De fleste har vært produsert av Theatre Vidy, Lausanne.

Heiner Goebbels er professor på Institut für Angewandte Theaterwissenschaft ved Justus-Liebig-Universität Gießen og leder ved Hessischen Theaterakademie. Han er kunstnerisk leder for den internasjonale kunstfestivalen Ruhrtrienalle. Prisutdelingen finner sted lørdag 8. september under Ibsenfestivalen ved Nationaltheatret. *Eraritjaritjaka* blir festivalens avslutningsforestilling.

Komiteen som bestemmer vinneren består av Per Boye-Hansen, Therese Bjørneboe, Hanne Tømta, Nilu Kamaluddin, Øyvind Gulliksen, Christiane Schneider og Brian McMaster.

Prisen har tidligere gått til Peter Brook, Ariane Mnouchkine og Jon Fosse.

(Pressemelding, 20. mars 2012)

HEDDAPRISEN: En komite er nedsatt for å vurdere tildelingskriterier, justere priskategorier og velge ny jury for Hedda-prisen. Komiteen består av teatersjefene Hanne Tømta, Ellen Horn, Kristian Seltun og Jon R. Moe. Trine Eilertsen, sjefredaktør i Bergens tidende, forbundsleder Hauk Heyerdal og Elisabeth Egseth Hansen, tidligere scenekunstkonsulent i kulturrådet og leder av Teater Avant Garden.

- **Hvilken status og funksjon har Heddaprisen i dag?**
- **Hva bør ambisjonene med prisen være, og på hvilke områder er forbedringspotensialet størst?**



Heddaprisen er en bransjepris det er få andre enn bransjen selv som bryr seg om. NTO har ikke klart å etablere den som en høystatuspris for alle. Hvilken status Hedda-prisen har internt i bransjen avhenger av hvem du spør. Den er viktig for de store institusjonene som produserer mer eller mindre tradisjonelt teater. For resten av bransjen er Heddaprisen en bonus, hvor det er hyggelig med en nominasjon – men det forventes ingen tildeling. Hovedgrunnen til det er at Heddajuryen i for stor grad har vært preget av ett teatersyn; bevissthet om og refleksjon rundt kunsten som representasjon eller mimesis – dette er en arv fra Aristoteles og Platon, det er reaksjonært, og vi bør komme oss videre hvis det er meningen at Hedda-prisen skal speile kunstfeltet. Noe den helt klart må gjøre

hvis den skal befeste seg som en viktig pris for hele bransjen og verden utenfor. Heddajuryen bør være ytterst forsiktig med å dyrke ett kunstsyn. Det som har satt seg fast i så måte bør ristes løs (av komiteen) gjennom neste juriesammensetning og utviklingen av kriterier og kategorier. Juryarbeidet, kategoriene og kriteriene som legges til grunn bør med andre ord speile en likestilling av forskjellige kunstsyn.

Elisabeth Leinslie, tidligere Heddajurymedlem, teaterviter, redaktør Sceneweb, faglig rådgiver Danse- og teatersentrum



Heddaprisens funksjon i dag er mildt sagt problematisk. Slik jeg ser det, er prisen med på å opprettholde og forsvare en svært begrenset forestilling om hva teater skal være. NTOs interesser legger alt for sterke føringer for hva som skal vektlegges

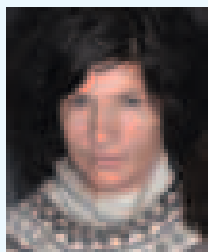
og til slutt anerkjennes som «godt teater». Kategoriene er skreddersydde for institusjonsteatrenes tekst- og karakterbaserte teatertradisjon som da automatisk utelukker andre teaterproduksjoner fra det uavhengige feltet som i mye større grad utvikler teaterkunsten formmessig, estetisk og strukturelt. Kategoriene er også med på å redusere skuespillere til håndverkere hvis eneste oppgave er å «gjøre en god rolle». For all del, jeg setter stor pris på gode rolleolkninger og godt håndverk, men jeg er av den oppfatning at en skuespillers oppgaver ikke bare skal begrenses til akkurat det. Jeg har liten tro på at den nye komiteén som skal vurdere tildelingskriterier og kategorier vil gjøre de nødvendige forandringene. Komiteén er overrepresentert av institusjonelle NTO- og NTLF-medlemmer. Et lite spill for galleriet her altså. Hedda-prisen vil fremdeles være en feiring av et anakronistisk syn på teater. Kjipt, men sant.

Espen Klouman Høiner, skuespiller ved Trøndelag Teater og medlem av Fjerdeklases Produksjoner



Heddaprisens status varierer sikkert fra miljø til miljø, selv innad i det lille teatermiljøet i Norge. Slik jeg oppfatter det, er det veldig stas å bli nominert. Prisen verdsettes! Juryen reiser land og strand rundt og på denne måten kan prisen fungere samlende for teater-Norge. Hovedstaden har selvsagt ikke monopol på de gode skuespillerne og produksjonene, noe som nettopp prisen kan fremheve. Det er veldig positivt at også det som skjer innenfor «den frie scenen» blir vurdert på lik linje med det som skjer på institusjonene. Jeg kunne kanskje ønske at de ble vurdert i enda sterkere grad. Et annet inntrykk, er at det er hovedsakelig de psykologisk-realistiske rolleprestasjonene som blir verdsatt. Kanskje kunne man åpne opp mer for andre spilleformer, uttrykksmåter og sceneprestasjoner i vurderingene. Jeg synes også at det er viktig at en ny jury representerer et bredt spekter i norsk teater og scenekunst, både når det gjelder alder, erfaring, bakgrunn og tilhørighet. Det er uansett liten tvil om den formidable og omfattende jobben som de siste års jury har utført!

Valborg Frøysnes, skuespiller



Om Heddaprisen står det at den deles ut for fremragende prestasjoner innen norsk scenekunst. Å bli utvalgt til å motta denne prisen er selvfølgelig gjevt. Utfordringen vil kanskje være å synliggjøre prisen og betydningen av den utover selve bransjen. Tidligere ble prisen nesten utelukkende delt ut til produksjoner på institusjonsteatrene, noe som er i endring. Nå er det er vel også på tide at man ser på skuespillerprestasjoner som bryter med den tradisjonelle realistiske spillestilen. Den kunstneriske kvaliteten må være hovedkriteriet uansett hvor eller hvem som produserer.

De færreste har sett de forestillingene som vinner. Kanskje ville det være en idé at det som blir valgt ut som beste forestilling gis en mulighet til å bli satt opp igjen og bli vist for flere?

Kari Holtan, regissør og medlem av kompaniet De Utvalgte



Jeg har inntrykk at av prisen anses som nokså gjev, og jeg synes det er en fin måte å fremheve de enkelte leddene i teaterprosjektene på – samtidig som prisen fungerer som et samlende referansepunkt i

et land med en utfordrende geografi.

Hva gjelder ambisjoner, så kunne jeg ønske meg en enda større kompromissløshet i fremhevingen av kunstnerisk innsats som virkelig utmerker seg – og med enda større rom for de små øyeblikkene enn helhet. Sammensetningen av priser er mer tilpasset det konvensjonelle teatret enn dagens scenekunstvirkelighet, og kunne med fordel vært revidert.

Juryen må i sin sammensetning representere et så vidt kunstsyn som mulig, med ulike bakgrunner både profesjonelt sett og ellers. Kanskje ville det vært en fordel om man i større grad rullerte og skiftet ut jurymedlemmer? Min erfaring var også at selv om jeg fikk dekket alle reiseutgiftene så manglet det publiseringsorgan for å skrive om alle forestillingene jeg så, hvilket gjorde det økonomisk svært lite gunstig.

Anette Therese Pettersen, skribent og kritiker, medlem av juryen i ett år, 2010/11

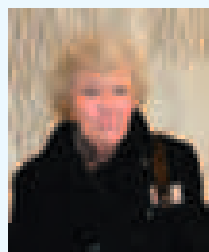


Foto: Aleksander Frederiksen

Som sekretær for Heddajuryen i snart ti år, er det vanskelig for meg å uttale meg om prisens status. Men nå er prisen er blir delt ut siden 1998, og alt tyder på at den får stadig større prestisje ettersom årene går. En av årsakene er nok at det er blitt lagt stadig sterkere vekt på å rekruttere uavhengige jurymedlemmer uten tilknytning til teaterverdenen,

som kritikere og teatervitere. Ingen kan derfor anklage prisen for å ville tjene bransjens egne interesser.

De ni Heddaprisene som nå deles ut, har til hensikt å henlede oppmerksomheten på det beste som i året som er gått har skjedd i norsk teater, det vil si både på institusjonene og hos de uavhengige gruppene, innen mange høyst forskjellige områder – det finnes jo ni ulike priskategorier!

Ambisjonene med Heddaprisene bør være å få vurdert hele scenekunstheltet av uavhengige jurymedlemmer med ulikt teatersyn. Hva «forbedringspotensialet» angår, finner jeg det vanskelig å gi et presist svar. Prisene må naturligvis utvikle seg i takt med tiden, man kan for eksempel spørre hvorvidt kategoriene «beste hovedrolle» og «beste birolle» er dekkende når man skal vurdere skuespillerprestasjonene innen mer moderne dramatik: allerede hos Tsjekhov er det vanskelig å finne klare «hovedroller». Man kan også vurdere om ikke barne- og ungdomsteater bør skille lag, og få hver sin pris. En annen «forbedring» vil naturligvis være at enda flere av juryens medlemmer ser enda flere oppsetninger. Men antall oppsetninger har økt kraftig bare i de ti årene jeg har vært sekretær. I dag krever juryfunksjonen ideelt at samtlige medlemmer ser minst fire eller fem forestillinger i uken. Og enda rekker man ikke alt! Det sier seg selv at det er vanskelig å få til.

IdaLou Larsen, teaterkritiker, sekretær og medlem av Heddajuryen siden 1998

STOCKHOLM

Alexander Mørk-Eidem. Foto: Therese Bjørneboe



Blikket utenfra

AV THERESE BJØRNEBOE

(Stockholm): Alexander Mørk-Eidem sier at det å være norsk har gitt ham en frihet i Sverige som han ikke kunne hatt hjemme. Men derfor har også dialogen med publikum vært viktig. Den har han tatt et skritt videre i den nye oppsetningen *Lycka*.



Lycka, Stockholm Stadsteater, 2012. Foto: Carl Thorborg.

Nej, Nicolas, det här är verkligheten!» lyder siste replikk i *Sex roller söker en författare*. Pirandello-oppsetningen fra 2010, åpnet med en teaterprøve som til min forbløffelse stilte meg overfor en tro kopi av dekorasjonen i Alexander Mørk-Eidem og scenograf Erlend Birkelands *Tre systre*, som jeg så på Stora Scenen et år i forveien. Nicolas Hjulström (regissøren) sliter med å få skuespillerne til å forstå regikonseptet og spillestilen («Er det jeg eller rollen som snakker nå?»). Det nærmer seg premiere, noen skuespillere er syke, og

en maser om å gå hjem til et sykt barn, da de seks «rollene» fra Pirandello dukker opp, og forlanger at Stadsteaterns ensemble skal spille – det egentlig ganske melodramatiske og gammeldagse – familiedramaet som forfatteren deres etterlot ufullført. Ved å gjøre en slik vri på Pirandellos stykke lykkes Alexander Mørk-Eidem i å formidle en ofte teaterintern diskusjon om representasjon, sjanger og spillestiler.

Alexander Mørk-Eidems oppsetninger preges av en leken, men også finfokusert omgang med klassikerne og vår egen samtid. Fra Gorkijs førerevolusjonstykket

Sommargäster (2004) og *En midsommarnattsdröm* – som var lagt til en svensk folkpark, via *Tre systre* (2008), som utspilte seg i Norrland på 1960/70-tallet og karakterene hadde svenske navn (Ulla, Maja og Irene), til hans oppsetning av *Lycka*, som hadde premiere 7. januar. I Stadsteaterns jubileumsbok fra 2010 omtales Alexander Mørk-Eidem som en regissør det er umulig å komme utenom når man skal skrive om teatrets historie med fokus på 00-tallet.

Men det var jo ganske freidig å referere til din egen oppsetning av Tre systre, slik

du gjorde i Sex rollar... Det er vel litt som å ta på seg Bergmans hatt det, her i Sverige?

– Det var veldig mange som hadde sett *Tre systre*, og da kunne jeg gå ut ifra at de som kom til Pirandello hadde sett den. Men det er jo mange regissører som refererer til egne ting, uten at det er særlig merkbart. Jeg synes det er viktig å ha en kontinuerlig dialog med publikum, på samme måte som en forfatter har med sine lesere. Det man gjør er å synliggjøre sin egen prosess, hva man arbeider med. I *Sex roller...* dreide det seg om mine egne forsøk på å komme meg ut av den naturalistiske fella. Og det å snu egne arbeider på hodet, eller se dem fra en annen vinkel, var en god metode.

Lycka

På Alexander Mørk-Eidems kontor på Stadsteatern er glassveggene dekket til av girlandere fra premieren *Lycka*. En 4, 5 timers utmattelsesøvelse, hvor man får følelsen av at stykket utspiller seg i sanntid – og det er som om publikum og skuespillere deltar på samme fest.

I *Lycka* (etter Fredrik Lycke) har rollene samme navn som skuespillerne, men det er basert på Tsjekhovs ungdomsstykke *Platonov*, som handler om en mislykket provinskolelærer og familiefar, i eksistensiell krise og moralsk oppløsning.



Det åpner med at Tova (Magnusson) har invitert Fredrik, hans kone og en haug gamle venner og eks-kjærester på fest. Men allerede på et tidlig stadium avslører dialogene en humor på tomgang. Ikke siden *Sommargäster* (2004) har Alexander Mørk-Eidem lykkes i å formidle tidsånden like slående. Forestillingen sprenger seg ut av et realistisk format gjennom opptrinn som når Fredrik spalter seg i seks forskjellige skuespillere/rollefigurer.

Mørk-Eidem skjønte under arbeidet med manus at stykket ikke egentlig handler om en mann med «midtlivskrise». Tsjekhov kunne gitt *Platonov* en mer politisk dreining, men så er det som det imploderer, sier han. Personene bruker all sin energi på individnivå. Og det er jo nokså typisk for det såkalte Söder-Vänstern. Det er mye snakk og lite vilje, når det kommer til kritan. Og det er forståelig nok. For også i dag merker man en stor oppgitthet, alt er så komplekst, det virker som om det er en helt umulig kamp. Vi skildrer en glitrende verden, som ingen liker, men ingen gjør noe med. En evigvarende fest, som ingen egentlig har lyst til å være på.

Men stykket er jo fullstendig *over the top* i sin fremstilling av kjønn, det er skrevet av en veldig ung mann. I de senere stykkene til Tsjekhov er det ingen som er slike svin som her.

– *Hadde det overhodet blitt spilt i dag hvis det ikke var skrevet av Tsjekhov?*

– Nei, sikkert ikke. Det ville ikke gått igjennom kvalitetskontrollen på huset her, eller på andre teatre. Det er jo mange som har bearbeidet det, for å forbedre det. Men for meg var det et poeng ikke å gjøre det. Jeg ville beholde det som var umodent, det melodramatiske.

– *Leif Zern omtaler forestillingen som like bråkete og publikumsfrie som et «lekprogram på TV 3», i sin slakt i Dagens Nyheter. Men dere viser det jo frem som publikumsfrieri.*

– Ja, det var jo det som var meningen. Det er like publikumsfrie som samfunnet ellers. Det skal være morsomt,

Det handler om å ta situasjonene på fullt alvor, samtids som det også er sant at man er på teater.

men så er det ikke det i lengden.

– *Han lar det skinne igjennom at du kanskje ikke er den Tsjekhov-regissøren han trodde, og karakteriserer det som en oppsetning hvor anarki er et «självändemål»?*

– Zern har vært en nysgjerrig kritiker lenge, men nå er nysgjerrigheten hans i ferd med å ta slutt. Det dumme er jo at det definitivt har hatt betydning for publikumsoppslutningen.

Åpent rom

– *Jeg opplevde Lycka som en fortsettelse av noe du påbegynte allerede i Sommargäster.*

– Ja, estetikken fra *Sommargäster* er tilbake i *Lycka*. I *Tre systre* er det et annet sjangergrep. Forandringene i Tsjekhovs *Tre systre* var kosmetiske i forhold.

– *Men forflytningen bidro etter mitt syn til å gjøre søstrene mer tafatte enn de er hos Tsjekhov, for de kunne jo bare tatt opp studielån og reist til Stockholm?*

– Ja, det var en slags halv-distanse der. Jeg var ikke så glad for den forestillingen. Selv om jeg var fornøyd med skuespillerens innsats, særlig på slutten. Den tredje akten på soveværelset var skikkelig gammeldags. Vi brukte masse krefter på å fortelle om og sannsynliggjøre dem. Det var fortsatt en naturalisme der. Men her kunne vi gå videre.

Det radikale i forhold til *Sommargäster* er jo at det tas opp på et annet nivå ved å spilles på hovedscenen. Men det er samme publikum som har fulgt oss, og de forstår hvordan fortellingen blir skrudd til. Det er klart noen går, men folk har ikke noe imot denne formen, snarere tvert imot.

– *Og hva kjennetegnet estetikken i Sommargäster?*

– Der hadde også rollene samme navn som skuespillerne. Ikke fordi jeg ønsket å innføre et meta-nivå, men fordi jeg 1) ville gjøre Gorkijs univers mer begripelig, og 2) fordi det skjer noe med skuespillerne når de prøver. Det handler mer om deres egne roller, enn når de nærmer seg dem som karakterer med andre navn, kanskje. Det er en scenisk realisme som handler om å ta situasjonene på fullt al-



Sommargäster, scenografi: Erlend Birkeland, Stadsteatern Klarascenen 2004. Foto: Lesley Leslie-Spinks.

vor, samtidig som det også er sant at man er på teater. Og begge omstendigheter er like viktige.

– *Hvorfor?*

– Fordi det er... voksent! Det er på en måte forskjellen mellom voksen- og barneteater. Når jeg ser typisk illusjonsbyggende teater, synes jeg det virker fremmedgjørende, fordi man ser alle feilene, alle glippene. Mens det blir lettere å følge med på hvor skuespillerne vil, og hva de forsøker å formidle, når vi er i samme rom. Da er tid et viktig element – for det tar tid å leve i samme tempo. Det blir noe genuint over det man er med på. Og det gjør noe med skuespillerne, men de må komme over den kneiken, som for mange først kan oppleves skremmende. Det å ikke gjemme seg bak et annet navn, får en til å føle seg temmelig eksponert. Men så gir det en annen trygghet, som gjør at man kan være enklere, men også mer ekstrem, fordi man ikke behøver å fortelle «sannheten» om en karakter. Da behøver man heller ikke å være så logisk, og kan bruke flere teknikker og sjangrer. Når man har kommet inn i det – og den veien er lengre for noen

Også her har ordet «folkelig» mistet litt av sin stolthet.



Helena af Sandeberg som Hedda i *Hedda Gabler*. Klarascenen 2008.

enn den er for andre. Mange av de som er med i *Lycka* har jeg jo jobbet med før, men andre er nye, og noen har en bakgrunn i dans og performance og er derfor mer fortrolige med performance-uttrykk.

– *Da jeg anmeldte Sommagäster trakk jeg sammenlikninger til Castorf. Han står jo i en form for «post-brechtiansk» tradisjon*

hvor autentisk tilstedeværelse er like viktig som skuespillerens rollegestaltning. Har han vært en inspirasjon?

– Det er lenge siden jeg har sett noe av Castorf, men jeg har vært sterkt inspirert av atmosfæren i oppsetningene hans. Måten å bruke rommet på, hvor alt er helt galt. Og i bruken av tid, ikke minst. Den

provokative langsomheten, og alle repetisjonene. Selv om jeg ikke jobber med langsomhet på den måten. Men når det hele tiden skal være gøy, gøy, gøy, sånn som i *Lycka*, er det jo fordi man skal bli trøtt av all utvendigheten, måten de forholder seg på. Gjentakelsene fører til at man tømmer humoren, så det blir trist.

– *I Lycka bruker dere en scenografi som består av «teaterkulisser» som publikum ser fra baksiden, det gir jo ingen virkelighetsillusjon?*

– Ja, scenografien er full av feil, men det er såpass mye som er feil at det ikke blir viktig. Jeg var opptatt av at det ikke skulle bli en perfekt forestilling, og ba scenografen om å lage problemer, grave opp noen fartsdumper for meg. Og det oppdraget tok han med glede! Det er en scenografi som ikke er logisk, og det har gjort arbeidet veldig gøy.

– *Christian Friedländer har jo jobbet med Castorf i Stuk i København. Tror du det har påvirket måten han jobber med rommet på?*

– Det kan godt være. Men jeg har jobbet med ham flere ganger, senest i *Hamlet* på Det kongelige, og vi har flere elementer med oss derfra, for eksempel konfettikanonene. Jeg og Erlend Birkeland begynte å resirkulere elementer fra våre egne oppsetninger. Men i *Lycka* har vi recycled dekorasjonen fra Thommy Berggrens oppsetning av *Tartuffe*. Det er en sånn gigantisk og storslagen, absurd scenografi. Sånn som man jo ikke gjør mer. Det ble nærmest som å jobbe med ready mades, og førte til at Friedländer slengte inn enda flere uventede elementer, sånn som palmene.

– *Slik at dere utviklet rommet og scenografien underveis i prøvetiden?*

– Ja, og det er mulig på et teater som dette. Andre steder kan det jo være sånn at man må ha modellen klar flere måneder før. På operaen til Det kgl. må man levere modellen et år i forveien, og det er jo absurd. Hverken han eller jeg er sånn, vi liker å jobbe mer undersøkende, og her er hverken roller eller rommet hogget i stein.

Folkelighet

Jeg liker å forestille meg at Alexander Mørk-Eidems forestillinger står i forlen-



Ann-Sofie Rase (ulla), Josefin Ljungman (Irene) og Helena af Sandeberg (Maja), i *Tre systrar*, Stor Scenen 2008. Scenografi: Erlend Birkeland. Foto: Petra Hellberg

gelsen av en politisk folketeatertradisjon som har vært sterkere i Sverige enn Norge. Og tildels på grunn av en sterkere allianse mellom socialdemokraterne og det radikale kulturlivet. Jeg spør om han leste seg opp på Stadsteaterns historie da han begynte her, og om han har hatt et sterkt forhold til noen av regissørene eller andre som har arbeidet her?

– Nei, for det er Dramaten det har vært skrevet bøker om! En jeg har kunnet kjenne meg igjen i, er Göran O Erikson, både som regissør og gjendikter av *En midsommarnattsdröm*. Ikke fordi jeg vil ta Shakespeare ned på jorda, men fordi jeg

ønsker å være klar, tydelig og forståelig.

– *Tror du at folkelig betyr forskjellige ting på norsk og svensk?*

– I Norge betyr folkelig underholdning. I Sverige er det nok et mindre problematisk begrep, selv om det har skjedd en høyredreining, som kom tidligere i Norge. Så også her har «folkelig» mistet litt av sin stolthet (*latter*).

– Det viktigste for meg har likevel vært at jeg som nordmann har kunnet se Sverige utenfra, og det har gitt meg en frihet som jeg ikke hadde hatt hjemme. Jeg hadde aldri kunnet gjøre det samme med 17. mai som jeg kan med svenske symbo-

ler. Og dessuten har jeg jo alltid hatt en mulighet til å dra!

Det er forresten ikke godt å si hva jeg hadde holdt på med, hvis jeg ikke hadde jobbet her, men på Dramaten. De har forskjellig publikum, og man blir preget av det. Noe annet hadde være merkelig. Det kan jo hende at oppveksten min, sørøst i Oslo, uten borgerlig kulturbakgrunn, har hatt en betydning i forhold til at jeg unngår forhøyning.

– *Du er jo en regissør med bred appell, selv om Djungelboken og De tre musketørene ikke nødvendigvis er de forestillingene du forbindes mest med. Opplever du det som et press?*

– Det er jo ikke noe jeg bevisst går inn for. Jeg er glad hvis en forestilling fungerer på på flere nivåer. Hvis den treffer dem som aldri har vært på teater, men også andre som kan se den i lys av en tradisjon, og ser at man har en annerledes lese- og referanser. Jeg er glad hvis jeg kan treffe

bredt – bare det ikke blir et mål i seg selv.

Det jeg kan slite litt med, er forventningene om at jeg skal gjøre noe helt forskjellig hver gang. For jeg har ikke et prosjekt på å snu klassikerne på hodet. Det er ikke noe jeg bevisst forsøker å gjøre, men jeg er glad hvis jeg kan overraske. Hvis jeg kan få de som kjenner teksten fra før til å lure på «hva som vil skje» nå.

– *Mange regissører sliter med å takle er hovedscenene. Og på DI har de et påbyggingsår, eller kanskje etterutdanningskurs i hovedsceneregi. Hva er den største utfordringen, rommet, eller antall roller etc.?*

– Det er vanskelig å si noe generelt. Mange forsøker å gjøre rommet mindre, men det vil fortsatt være en utfordring

å nå publikummet på 20. rad. Man kan ikke lure seg fra at det er en stor scene, ved å forsøke å gjøre det om til en intimscene. Det kommer vel også an på å utvikle selv- tillit, om å våge å ta plass. Jeg var pissredd før premieren på *Djungelboken*, hvor scenografien var en kopi av Sergels torg. Det handler naturligvis om å prøve og feile.

– *Hvilke feil har du gjort som du har lært av?*

– Jeg lærte mest av *Kongsemnerne*, fordi jeg hadde gjort en stor feil ved å si ja! Alle nasjonalscenene var med, og derfor takket jeg ja av forfengeligheit. Men man må jo også ha en idé, man må vite hvor «nord» er, og har man ikke en slik retningssans skal man ha griseffaks.



«Ett vardagsrum för alla stockholmare»

Stockholms Stadsteater har vært i drift siden 1960, men først i 1990 flyttet teatret inn i Kulturhuset på Sergels torg hvor det holder til i dag. Blant teatrets tidligere sjefer fremheves gjerne Viveca Bandler (1969 til 1980). Under hennes tid feiret teatret store suksesser med forestillinger som *Minns du den stad* (1970) og *Den goda människan från Sezuan* (med Lena Granhagen) i 1971, som ble sett av 135 000. Suzanne Osten startet *Unga Klara* og satte opp Jösses flickor i 1974. Stadsteaterns nåværende teatersjef, skuespilleren og regissøren Benny Fredriksson (f. 1959) tiltrådte i 2002, og har som sitt uttalte program at «Stockholms stadsteater skall vara en angelägenhet för alla stockholmare.» Fredriksson fikk igjennom et styrevedtak om at publikum skulle stå i sentrum for teatrets virksomhet. Målsetning var å få et større og bredere publikum, fornye scene- kunsten og hegne om kunstnerisk kvalitet ved å engasjere de beste kunstneriske kreftene, samt «våra en aktiv part i samtiden og spegla aktuelle frågor.» Fredriksson siterer gjerne kulturhusets arkitekt på at huset skal fungere som et «vardagsrum för alla stockholmare.»

Under teatersjef Fredriksson ble per-

«Vår huvudpublik är fyrtiofemåriga kvinnor och den publiken är jag oerhört rädd om. Men de kommer hit, de vågar och vill ta del av kulturutbudet. Det är pojkarna och framtidens män från arbetarklassen som inte känner sig delaktiga. Vi måste skapa ett tilltal som lockar dem också, annars ser jag det som om vi skaffar oss ett enormt demokratiunderskott. (...) Uppsättningar som Mørk-Eidems *Djungelboken* (2007) och *De tre musketörerna* (2009) verkar ha haft låga trösklar.»

Benny Fredriksson

sonalet redusert med 20 prosent i 2004 i tilknytning til en omorganisering. 2005 ble et rekordår, og Stadsteaterns beste siden oppstarten, med et publikumsbelegg på 90 prosent.

Norsk «boom»

Alexander Mørk-Eidem har satt opp en rekke stykker på Stadsteatern, siden hans første forestilling, *Idioten* (med Henrik Rafaelsen) i 2003. I tillegg til Mørk-Eidem har regissører som Ole Anders Tandberg, Eirik Stubø, Kjersti Horn og Nina Wester jevnlig arbeidet ved teatret. Det har også norske scenografer som Olav Myrvedt,

Erlend Birkeland og Kari Gravklev, og skuespillerne Kirsti Stubø og Petronella Barker (aktuell i Tsjekhovs *Onkel Vanja*).

Stadsteatern produserer mellom 30 og 40 forestillinger årlig, på ni forskjel-

«Jag talar om klas, för med det be- greppet tycker jag att man får med också kön och etnicitet. Det finns ett utanförskap och en utsatthet i att vara kvinna i ett mannssamhälle, liksom att vara innvandrare i Sverige, som är ungefär detsamma som att vara arbetarklass och underordnat dem med pengar och innflytande.»

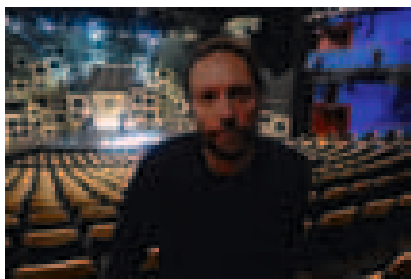
Benny Fredriksson

lige scener. Stora scenen, Lilla scenen, Klarascenen, Kafé Klara/Klara soppteater, Parkteatern (gratis friluftsscene), Lagret og Akvaret (*Unga Klara*, grunnlagt i 1970), Skärholmen (utenfor sentrum), Bryggan (intimscene for monologer), c/o (gjeste- spillscene). Se også innlegg av Linda Zachrisson fra TeaterTankes seminar på Dramatikkens hus, side 23.

Kilder: Wikipedia, og Det skall åska och blixtra kring vår teater (red.: Karin Helander og Leif Zern), Bonnier 2010.

Man er bortskjemt i Norge

Alexander Mørk-Eide. Foto: Therese Bjørneboe



Eirik Stubø. Foto: Therese Bjørneboe



(Stockholm): Alexander Mørk-Eidem og Eirik Stubø om svensk og norsk teaterdrift, kunst, økonomi – og genus-debatt.

AV THERESE BJØRNEBOE

Øverst: *De tre musketörerna*, scenografi: regi: Alexander Mørk-Eidem, Stockholm Stadsteater, Stora Scenen 2009. Nederst: Ensemblet i *Onkel Vanja*, regi: Eirik Stubø, scenografi: Kari Gravkvlev. Klarascenen 2012. Foto: Carl Thorborg



Just nu går det en norsk våg över Sverige» – Alexander Mørk-Eidem og Eirik Stubø «firar triumfer» på Stockholm Stadsteater respektive Dramaten, sto det i Svenska Dagbladet i fjor høst. Men har man fulgt med en stund, er det allerede lenge siden trafikken gikk motsatt vei, med svenske gjesteregissører i Norge. Den som fremfor noen har bidratt til å fremelske en ny skandinavisme, med adresse: Stockholm, er Benny Fredriksson. På Stadsteatern har han knyttet til seg norske skuespillere, scenografer og regissører, ved å tilby dem kontrakter for flere enn én forestilling, og skreddersy opplegg. Eirik Stubø har en avtale om å sette opp et stykke i året, i fire år fremover, og har nå tilbragt to år i Stockholm med barna og Kirsti, som blant annet spilte hovedrollen i *Emilia Galotti* i fjor.

Alexander Mørk-Eidem er (i likhet med Ole Anders Tandberg) bofast i Stockholm med barn, og ser ingen grunn til å flytte på seg, bare for å gjøre det: Men man kan jo bli litt nedsnødd her også. Det er viktig å møte andre mennesker og arbeidsforhold, så man ikke blir en del av inventaret, sier han. I forbindelse med at de med få ukers mellomrom hadde premiere på hver sin Tsjekhov-oppsetning, traff vi de to regissørene til en samtale om teaterdrift, arbeidsvilkår og eventuelle kulturforskjeller.

Litt «Ikea»

Alexander Mørk-Eidem har eget kontor på Stadsteatern, og er fast regissør på huset. Mens Eirik Stubø er tilbake etter et mellomspill på Dramaten, hvor han iscenesatte Molières *Misantropen* i fjor høst. Der skal *Fanny og Alexander* «berge kassa», fastslår han, men tilføyer at han likte seg godt og at det går bedre der nå. For det er ingen hemmelighet at Dramaten lenge har stått i skyggen av Stadsteatern.

Eirik Stubø: Det er litt Ikea-aktig på Stadsteatern av og til. Det må du vel være enig i, Alexander?

Alexander Mørk-Eidem: Ja... man får

ikke så mye hjelp.

Stubø: For å kunne holde et veldig høyt produksjonsnivå, har de skjært ned på alle støttfunksjoner. De har ikke engang inspisient. Så man skal ha litt rutine for å klare det, har jeg tenkt. Men det fine er jo at det er så mye som skjer. På Dramaten har de en lavere produksjonstakt, og hvis en skuespiller gjør to ting i året, så blir det veldig om å gjøre. Her er det mer avspenning, og bare dét er et veldig godt utgangspunkt.

Det som er mitt problem her, er at jeg ikke bygger rom, men jobber litt sånn site specific. Sånn som jeg jobber kommer billedleggingen først når vi er kommet til scenerommet, og da har du veldig begrensa tid her, fordi det spilles så mye. På mindre teatre, som Rogaland, kunne du jo ha scenen for deg sjøl i lang tid.

Mørk-Eidem: De har ikke langprøver før premiere, som er vanlig i Norge. En effektiv prøvedag på Stora scenen, når de har lunsj, er 4 timer. På *Lycka* hadde vi 4 x 4 timer i uka, vi hadde 4 sånne uker, det blir 64 timer. Det var utrolig irriterende kort tid for en forestilling som i utgangspunktet er så lang at man ikke rekker en gjennomgang på én dag. Så det blir sånn tut og kjø, og faren ved dette teatret at det hælsparket går litt for langt iblant. Det er en fin atmosfære her, men det kan bli litt uprofesjonelt (*latter*).

Stubø: For meg som har tatt imot så mange klager fra skuespillere, om alt mulig rart, så er det lett å si at de er veldig bortskjemt i Norge, i forhold til hvordan skuespillerne blir kjørt her. De er helt rettsløse på en måte. Hjemme skal en kveldsprøve være varslet 2 uker i forveien. Men her; du får korrigere meg, Alexander – har jeg inntrykk av at du samme dag kan be skuespillerne om å komme på kvelden.

Mørk-Eidem: De har fått en ny arbeidstidsbegrensning her. Men de har alltid arbeidstid fra 10.30 til 15.00, og fra 19.00 til 22.00 – hele året.

Det kunne vært fint med en mellom-

ting. På Dramaten har man en helt annen ressursbruk. Men så gjør de mye færre forestillinger, og er mer sårbare, og det er kanskje en mer spent atmosfære. De har så mange sånne selvpålagte forventninger til hva de er. Det er man helt fri fra her, på en måte. Men det kan også være utrolig slitsomt å springe rundt på huset her på jakt etter skuespillere, eller noen stoler (*latter*). Det er litt sånn teaterskolen.

Produktivitet og risiko

Selv om produksjonstakten er lavere på Dramaten enn Stadsteatern, så har de fortsatt langt flere forestillinger i omloop enn f.eks. Nationaltheatret?

Stubø: Ja, det kan ikke sammenliknes. Men Stockholm er jo en mye større by, med et større miljø.

Problemet i Oslo er at det produseres så få forestillinger. I fjor høst var situasjonen kritisk etter at Jeanne d'Arc ble tatt av spilleplanen på hovedscenen til Nationaltheatret.

Stubø: Problemet er at de som sysler med økonomi har for mye makt. De forstår ikke at det som betyr noe er at du har inntekter – og at inntekter er noe man bare får gjennom forestillinger. De *sparer* når de budsjetterer, i stedet for å satse. Bennys genidrag, er jo at han har forstått at overproduksjon er den beste måten å styre et teater økonomisk på. Ikke bare kunstnerisk, selv om den kunstneriske effekten er opplagt, ved at det skjer så mye. Det som er så elegant, er at når ting går dårlig, for det skjer jo hele tiden, da bare fases det ut, uten at noen legger merke til det. For da spiller de bare mer av noe annet. Det er for meg ubegripelig at de som driver teater i Norge ikke forstår dette resonnementet, og at de ville sove bedre om natta. Men det krever selvfølgelig en investering å begynne å bygge opp et repertoar.

Jeg tror at de som har sånne jobber som jeg hadde, ikke er tøffe nok til å forklare dette. Tror du ikke?

Mørk-Eidem: Jo.

Stubø: De får det ikke fram, slik at de som driver med styre og stell og økonomi forstår at det faktisk er sånn. I deres verdensbilde er kunst og teater risiko, en risiko som de vil minimere. Men mens

de er så ivrige på å minimere, så øker de risikoen. For det er jo det som skjer. De føler seg veldig fornøyde hvis de kan legge fram et spilleår med bare 3-4 produksjoner, men de glemmer, for hvert år, at når to av dem ikke går bra – for det skjer, nærmest naturlovsmessig – da kommer problemene. Da river man fort av et par hundre tusen pr dag.

Mørk-Eidem: Men en teatersjef må nok være i besittelse av en viss hybris for å stå opp mot dem, si at «disse 20 produksjonene vil jeg gjøre!». Jeg kan ikke se for meg meg selv som teatersjef, for jeg har nok med å bestemme meg for 2 forestillinger i året, som jeg skal gjøre. Men for å legge fram ideer til 20 -30 andre... behøves det en ganske stor idésprøyte, du skal være ganske sånn altetende.

Stubø: Joda... når du sitter og skal lage budsjett, så sitter det 20 personer rundt deg og sier «Nei, det blir for dyrt». Det er veldig lett å gi seg da.

Med den store aktiviteten her på huset kan det ikke være så viktig for Fredriksson å flagge sin egen smak, eller et bestemt teatersyn?

Stubø: Han har en slags teft da.

Mørk-Eidem: Eller så er han velsignet med en veldig bred smak. Det tror jeg faktisk, og jeg tror egentlig jeg vet litt om hvordan smaken hans er. Men på et så stort hus som dette her, kan du ikke sette din signatur på hver forestilling.

Organisasjonsvelde

Det er jo Fredriksson som har valgt å trappe opp aktiviteten så voldsomt. Og det har jo også resultert i kritikk, med motsatt fortegn av hjemme, om rovdrift på skuespillerne?

Stubø: Det er det mange som mener, tror jeg. Det var jo dramatisk her i fjor, for ett års tid siden, da «facket», fagforeningen, gikk av i protest. Gjorde den ikke?

Mørk-Eidem: De mente at dialogen var dårlig, med hensyn til arbeidstidsbegrensninger og kontroll av overtid. Men det har de kommet videre på, og det er bra for dem, men ikke så bra for oss, som havner i en sånn mellomposisjon. Det som blir skadelidende er den tiden man har med skuespillerne, på scenen, til prøvetid hvor alle kan være tilstede. Et eller annet sted må det nappes fra. Det er allerede



nappet fra skuespillernes og teknikkernes tid, og nå nappes det fra produksjonenes tid. Det er en vanskelig balansegang for alle sjefer som skal drive et hus, mellom å skape noe som er bra, og å holde folk glade og fornøyde. Og mange norske teatre tar den glade og fornøyde veien. På Det Norske var det absurd da jeg jobbet der for 6-7 år siden, de sluttet å spille på mandager, stengte teatret og slike ting. Og da blir det organisasjonene og systemet som bestemmer hva som skal gjøres istedet for at man lager noe som er kunstnerisk interessant med alle de midler man har. Så man må balansere de to hensynene – ikke la organisasjonene få for mye makt over hva som faktisk blir gjort. For det får jo konsekvenser på scenene. Og det vil man kunne merke på et teater som dette her også, hvis de fortsetter. Det kommer til å bli mindre forestillinger med færre folk, fordi da er det lettere å få alle til å være på prøver samtidig. Mindre kompliserte scenografier, mindre high tech-løsninger, fordi man ikke har scenetid nok. Det er det samme som med dramatikerkrisen. De aller fleste stykker som er skrevet de siste 20 årene er skrevet for høyst 5-6 personer. Det

er ingen som skriver for store scener, for de vet at det aldri blir satt opp. Det blir satt opp på en kjellerscene eller på studioscener. Og fordi de tilpasser formatene, blir det også vanskelig å finne stykker som kan spilles på store scener. Så det blir økonomiske forutsetninger som styrer innholdet, eller resultatet på scenen. Og det er jo kjedelig.

Stubø: Ja

Mørk-Eidem: Du legger lista lavere da.

Såvidt jeg vet er Norge det eneste landet hvor institusjonsteatrene ikke spiller på søndager, som jo er en god teaterdag – for publikum. Og på Det Norske spiller de jo ikke på mandager heller. Det betyr vel at det er fagforeningene som i realiteten styrer?

Stubø: Ja, det er jo opplagt, og ikke spesielt kontroversielt å si. Og det har jo sam-

menheng med hvordan samfunnet er regulert. Men da jeg var på Nationaltheatret, husker jeg jo at det var slik at teknikerne på en viss scene krevde nattillegg etter klokka 21.00. Da ble jeg ganske oppgitt. For teater er jo (*latter*) en kveldsaktivitet?! Det er jo på den tiden publikum kommer! Man har ikke kommet dit at man kan ta en seriøs diskusjon om å spille på søndager. Men i Sverige er det jo veldig populært, også med matinee på søndager. I Norge skal skuespillere være som vanlige folk, og ha helgefri.

Pågår det en reell omveltning her på teatret nå?

Mørk-Eidem: Nei, men det skjer gradvise endringer, hele tiden, for å få det til å gå i hop. Alle teatre lever jo med «krise» hele tiden. Det er alltid krise her, og slik er det sikkert på svært mange store teatre.

Og en av grunnene er jo at man ikke får noen økning i tilskuddene, samtidig som alle utgifter vokser. Det gis ingen kompensasjon for pris- og lønnsvekst, leie og sånt. Dette bare øker, mens tilskuddene ligger fast. Så i realiteten får du minsket budsjett hvert år. Og det man har klart på dette teatret, ved å spille inn så mye billettinntekter, er

å utsette den.

Stubø: Det du sier, er vel også at det der hadde en enormt frigjørende kraft da det ble gjort. Da Stadsteatern sto i en økonomisk enormt vanskelig situasjon, og istedet for å pakke sammen, bretta man ut et kjemperepertoar og skar veldig ned på bemanninga. Men, som det heter i *Onkel Vanja*, selge skogen kan du bare gjøre én gang. Det er noe med at det er ikke så mye mer å ta av. Det er vel, som vi snakket om innledningsvis, på nullunktet i forhold til teknisk bemanning.

Mørk-Eidem: Det er det som skjedde her, med den fagforeningsgreia i fjor. «Nå klarer vi ikke mer, har jobba under pressa forhold ganske lenge». Men jeg tror de har funnet en løsning ut av den misèren også. Det er ikke bare negativt heller at sånne

ting skjer, for man må tenke nytt og skape nye forutsetninger, og en eller annen ny energi.

Stubø: Visst.

Kommersielt?

I følge Aftonbladet er det lagt opp til at De tre musketörerna skal spilles 60 ganger på hovedscenen i de nærmeste tre månedene. Det gir jo inntrykk av en kommersiell reper-toarprofil. Er det riktig å spille musikaler på institusjonsteatrene?

Mørk-Eidem: Jeg ser ikke noe feil ved å videreføre en form, hvis den utvikles. Man kan være dårlig i alle sjangerer. *Musketörerna* har vist seg å være kommersielt gangbar. Men det visste vi jo ikke at den kom til å bli. Aftonbladet ser ikke forskjellen på *De tre musketörerna*, som er en nyskrevet egenproduksjon, og et velprøvd suksesskonsept som *Hair*. Men de er jo ikke sammenliknbare. Og grunnen til at *Musketörerna* har en så lang spilleperiode er etterspørselen. Det ble solgt 36.000 billetter da de ble lagt ut i februar i fjor.

Stubø: Det som er bra med Fredriksson er jo at han bruker pengene til å satse kunstnerisk. *Lycka* er jo ingen opplagt hovedsceneoppsetning. I Stavanger spilte vi en lokal musikal, men fikk også folk til å komme på Thomas Bernhard og Koltès. Det tar lang tid å bygge opp tillit, og det er fort gjort å rive den ned.

Analysekultur og Genus

Merker dere store forskjeller på å jobbe med svenske og norske skuespillere?

Stubø: Ja, det er visse kulturelle forskjeller, som man kan merke. Det er en sånn prate-kultur, analyse-kultur. De har en mer, i alle fall tilsynelatende, intellektuell approach. Problemet er at man risikerer å snakke det hele i stykker. Der synes jeg de kan lære, vi kan lære litt av hverandre. Samtidig er det selvfølgelig bra at man analyserer og sånn. Noen ganger må jeg si at «nå...».

Mørk-Eidem: Det tok meg litt tid, eller... det tok meg én produksjon å bare bestemme meg for at nå skal jeg sette lista for hvor mye prating det skal være. Og lagt om til et mer norsk regime, i den forstand at det ikke er så mye av den typen psykologiserende- analyserende snakk

rundt lesebordet. Nå gjør vi det mer aktivt, fysisk, og det går helt fint. Men den naturlige impulsen er mer grublende, og det har med statusen på skuespilleryrket å gjøre. En svensk skuespiller har ikke noe imot å si at «jag är scenkonstnär». Mens veldig mange norske skuespillere ikke er i nærheten. De er mer sånn: «Neei, egentlig ville jeg blitt fotballspiller.»

Stubø: Skihopper.

Mørk-Eidem: Snekker. Altså en sånn anti-kunstneriskhet som er litt dum. Så egentlig er det fint å komme hit, hvor de har et ganske høyt selvbilde, og så få dem til å jobbe aktivt.

Stubø: Teater er en mer selvsagt del av offentligheten, mens det i Norge er... ja, underholdning. Det er ikke en så selvsagt del av diskursen.

Svensk teater regnes på den andre siden for å være veldig politisk korrekt. Det er mye snakk om «genus» her?

Stubø: Jeg holdt på å dette av stolen da jeg satt ved frokostbordet her for noen dager siden og en kvinne, kronikør, på fullt alvor skrev at man må slutte å kalle en kvinne for kvinne, men kalle det for «människa född til flicka». Og det tror jeg ikke man kunne lire av seg i Norge.

Mørk-Eidem: Nei, det hadde aldri gått.

Stubø: Og der er Sverige ekstremt. Det er utrolig fascinerende at det er sånn, rent sosialantropolitisk, eller hva man sier. For det er så aggressivt, en sånn selvpålagt angst.

Mørk-Eidem: Ja, men samtidig er det et stort gap mellom dem som får mye plass på kultursidene, og samfunnet ellers. For det fins jo bare der. Det fins ikke på næringslivssidene, ikke på sportsidene.

Det fins liksom to teaterkulturer i Sverige. Det er dem som snakker om samfunnet som det burde være, og som mener at det man ser på scenen bør være et forbilde. Det politiske teatret har i sterkere grad enn i Norge bidratt til utviklingen. Og drar du til Danmark, synes de jo

at det er helt... absurd og håpløst hvordan svenskene holder på. De vil virkelig ikke bli plukket på nesa av en teaterforestilling. Mens det i Norge er litt midt imellom.

Man merker en holdningsendring, en økt bevissthet omkring fremstilling av kjønn, hos regissører som Nina Wester og Kjersti Horn – som er utdannet på DI i Stockholm. Men også hos yngre skuespillere og avangstudententer.

Mørk-Eidem: Ja, yngre skuespillere er mer opptatt av sammenhenger, og ikke bare å få en fin rolle. Og med det høye antallet frilansere som man har i dag, er det enklere å si nei. Det er ikke lavstatus å ikke ha fast jobb sånn som tidligere. Jeg er med på mye, men kan få problemer når jeg sier «men verden er jo sånn...». For å

skildre verden som den er, er jo også en politisk oppgave? Men jeg forsøker å gå dem i møte, for det dreier seg jo om ting som jeg brenner for selv. I *Djungelboken* handler det om utenforskap og faren for fascisme, egentlig, og i *Musketörerna* har vi jo et sånn queerperspektiv. Og

det er jeg helt komfortabel med. Det som er påfallende, er at frontene er så harde. Knausgård har jo blitt slakta her, fordi han har et foreldet, gammeldags mannsyn. Men han har jo ikke skrevet en bok om mannsrollen, eller bruksanvisning på hvordan et menneske bør oppføre seg.

Stubø: Når jeg ser på tv er de jo så siliikonerte som bare dét – og så har du på siden av det, denne genus-debatten. Noen burde kunne si noen kloke ord om hvorfor det er blitt sånn.

Her i Sverige har det jo også skjedd en høyredreining.

Mørk-Eidem: Javisst. Det var ikke så tydelig da jeg kom hit først. Da fantes ikke Sverigedemokraterna for eksempel. Eller de fantes, men det var ingen som kunne stemme på dem, med en form for selvrespekt i behold. Det er som å slå opp en dør, hvor folk kan si: Jeg stemmer Fremskrittspartiet og står for det! Det har

vært holdt i sjakk lenge, og det er jo den positive siden ved den politisk korrektheten, at det ikke var lov (*latter*). Men det var kanskje bare tidsspørsmål. Det ser man nå.

Tsjekhov

Det er noen få dager til premieren på *Onkel Vanja* på Klarascenen. Eirik Stubø må gå på prøve. Det er hans første forsøk på Tsjekhov, og han forteller at han under prøvetiden begynte å skjønne hvor påvirket Stanislavskij er av Tsjekhov, og hvorfor: Tsjekhov arbeider metodisk for å utslette sine spor. Han gir deg ingen informasjon om hvorfor personene er blitt som de er blitt, og da får man en voldsom trang til å åpne dem opp, finne opp fortidshistorier. Skuespillerne elsker det, fordi det er så mye å ta tak i. Men jeg har ofte gått fra Tsjekhov-oppsetninger og tenkt, jaha. Jeg har aldri hatt store opplevelser. Og som regissør vet man ikke hva man kan bidra med.

Og din innfallsvinkel til Onkel Vanja?

Jeg har vært opptatt av at Tsjekhovs stykker blir svekket av at oppsetningene estetiserer ham – selv om man vil noe helt annet. Noe som var utviklende her, var å forsøke å være så enkel som mulig, være mindre opptatt av design.

I utgangspunktet ville jeg tro at ditt arbeid med Fosse gjorde Tsjekhov til et nærliggende valg?

Fosse har en hardere form – i hvert fall i de stykkene som jeg har ønsket å jobbe med. I *Nokon...* og *Eg er vinden* er det en hårfin grense mellom litteratur og teater. Jeg skulle ønske at han skrev mer sånn, og ga faen i hvordan regissørene skal løse stykkene. De er to av hans beste, fordi han gir blaffen. Det gir dem en veldig kraft.

Litt som med Lycka?

Jeg synes egentlig at det er et ganske godt stykke. Problemet med den eldre Tsjekhov, er jo at han er nærmest symfonisk, perfekt. Men dette er rått. Han fremstår som en ung mann med mye på hjertet.

Det høres ut som om du er litt lei av klassikere?

Jeg ser frem til å gjøre Arne Lygre til høsten.

En svensk skuespiller har ikke noe imot å si at «jag är scenkonstnär».

THEATRE IN TIMES OF CRISIS # 2

23. februar arrangerte den norske tankesmia TeaterTanken seminar på Dramatikkens hus i Oslo under tittelen Theatre in Times of Crisis # 2. I første del av denne serien var tema teatersituasjonen i Nederland (se NSTT nummer 3-4/2011). Denne gangen lå fokus på situasjonen i Norden. På de følgende sidene trykker vi innleggene til de inviterte gjestene*, som var bedt om å snakke rundt temaene: Hvordan er scenekunstoffet organisert i våre naboland i dag? Hvilke vilkår gir dette for kunsten og kunstneren? Hvilke endringer har funnet sted de senere årene? Og hvilken teaterpolitisk utvikling kan vi se i dette?

(Seminalet ble arrangert med støtte fra Dramatikkens hus, Fritt ord, Khio og Norsk Shakespeare- og teateridsskrift)

* Egill Heldar Palssons innlegg måtte av prouksjonstekniske årsaker utgå. red. anm.

KVALIFICERING OG INTERNATIONALISERING I DANSK TEATER

AV MARTIN LYNGBØ

Jeg vil gerne takke ydmygt for invitationen. Jeg er ganske misundelig på, at det er lykkedes jer at skabe et forum som dette. Det har vi ikke tilsvarende i Danmark, hvor samtalen om teater foregår andre steder – fagforeninger, aviser, arbejdsgiverorganisationer, kantiner, premierefester og så videre. Men en egentlig tænketank har vi ikke, og det kunne vi godt bruge. Derfor er jeg meget glad for invitationen; og jeg valgte at komme, til trods for at jeg faktisk skal færdiggøre en forestilling til på lørdag.

Dette giver mig en behagelig undskyldning: Alle ved, at to dage før premieren skal man ikke længere lytte til instruktøren. Alt, som en instruktør kan finde på at sige på det tidspunkt, kan kun være båret af anmelderangst, frustration, forelskelse eller misundelse. Alle instruktører er vant til at blive ignoreret og overhørt i dagene op til en premiere, hvilket giver et pragtfuldt frirum: Man kan sige, hvad man vil. Jeg ved ikke, om jeg kommer til at leve op til dette frirum, men jeg vil forsøge.

Jeg er blevet bedt om at sige lidt om dansk teater set i sammenligning med vores nabolande. Allerførst vil jeg præsentere mine to drømme for skandinavisk scenekunst:

For det første: En årlig skandinavisk festival som Theatertreffen i Berlin, som kan binde hele det skandinaviske sprogområde sammen, altså Sverige, Norge og Danmark. Denne festival bør spille skiftevis i Oslo, Stockholm og København, og hvert år samle de ti mest bemærkelsesværdige forestillinger fra de tre lande.



Foto: Kristine Jakobsen

MARTIN LYNGBØ er dansk regissør og dramatiker. Han har siden 2005 vært teaterdirektør for Mungo Park i Allerød utenfor København, et teater som har fått mye oppmerksomhet for sin programmering. (<http://www.mungopark.dk>)

For det andet: Flere ensemble- og repertoireteatre.

Det første punkt er nu utdelt, og dermed får det lov at blive. Jeg vil tale om det andet punkt.

Ensembler

I hele Skandinavien er der mangel på vel fungerende ensembler. Her bliver jeg personlig: Jeg interesserer mig for ensembler. Langt mere end for nogen anden form for teater. Det er de forestillinger jeg rejser efter, det er de kunstneriske konstellationer, jeg vender tilbage til.

Jeg mener simpelthen, at teatret er en kunstart for fællesskabet. Jeg mener, at det er vores opgave at skabe unikke relationer mellem menneskene i prøvelokalet, og senere udvikle disse relationer til at inklu-

dere forholdet mellem scene og sal. Jeg mener, at det er denne inklusion og disse relationer, som mennesker går i teatret for at opleve. Og jeg mener, at de unikke relationer har langt bedre udviklingsbetingelser i ensemble- og repertoireteatre, end de har i korte kaotiske prøveforløb med fremmede kollegaer.

Det konceptuelle kan være interessant; det dramaturgiske ligeså; store skuespillerpræstationer tilsvarende. Men for mig er alt dette delmål i forhold til det større mål: Opbygningen af unikke relationer mellem kunstnerne på scenen og mellem scene og sal.

Derfor tror jeg på ensembleteatret. Jeg tror på værdien af at give teaterfolk mulighed for at arbejde sammen over år. Og jeg tror på, at et godt ensemble kan skabe et

godt repertoire. Og dermed kan forestillinger rejse over landegrænser.

Men ensemblerne er næsten væk i dansk teater. Jeg arbejder selv på et af de få. Det Kongelige Teater har for eksempel helt kastet sig for fødderne af stjernedyrkelsen, og det er dermed stort set at betragte som et gigantisk boulevardteater. Vi mangler i desperat grad ensembler – og dermed mulighed for at drive teatre som repertoireteatre.

Dette problem findes også i Norge,

«Ensemblerne er næsten væk i dansk teater... Det Kongelige Teater har helt kastet sig for fødderne af stjernedyrkelsen.»

hvor jeg kan forstå, at der er nogle problemer med overdreven fastansættelse af skuespillere. De problemer må i simpelt hen løse. Det er klart, at det skal være muligt at afskedige en skuespiller, hvis han eller hun er blevet dårlig eller doven. I Danmark har vi en højere grad af flexicurity på arbejdsmarkedet. Men der er så andre grunde til, at vi har alt for få ensembler.

Fleksibilitet, kvalitet og internationalisering

Hos os hænger det primært sammen med en alt for ufleksibel og hierarkisk fordelingspolitik. Der er alt for få mellemstore teatre, og der er alt for lidt fleksibilitet i støttesystemet. Det er stort set umuligt at flytte pengene derhen, hvor der er talent og fornyelse. Derfor ligger alle teaterpenge og bliver brugt på store og tunge institutioner. Her kan der laves dårligt teater år efter år, uden at det har nogen særlig betydning for driftsstøttens størrelse eller automatik. Der er altså meget lidt direkte sammenhæng mellem kvalitet og økonomi, hvilket er ekstremt demotiverende for entreprenante teaterfolk.

Derfor er det første store spørgsmål, i nutidens diskussion om teaterlovgivning i Danmark:

Hvordan skaber man mere fleksibilitet i ordningerne?

Den danske teaterlovgivning bærer i meget høj grad præg af en klassisk socialdemokratisk tankegang: Vi skal have den borgerlige kunst fordelt fra overklassen i byerne og ud på landet og til de andre klasser i samfundet. Og det er udmærket, stor respekt for den tankegang. Problemet er, at fokus i så høj grad har været på dette ene mål, at man har glemt, at der også kan være andre mål. Som for eksempel udvikling af kunstarten eller international udveksling. Hele teaterloven er af natur indadvendt og fokuseret på publikumsudvikling a la 1950'erne – det vil sige abonnementsordninger, TV-stjerner på scenerne og billetkøbstilskud for middelklassen. Tilbage står det andet store spørgsmål – fortsat ubesvaret:

Hvordan skaber man bedre betingelser for kunstnerisk udvikling i dansk teater?

Hvis man besvarede disse to første spørgsmål, så ville det tredje spørgsmål sandsynligvis besvare sig selv:

Hvordan skaber man bedre betingelser for international udveksling og dialog i dansk teater?

Det er disse tre spørgsmål, som vi diskuterer i øjeblikket: Fleksibilitet, kvalitet og internationalisering. Det tror jeg, at de fleste vil være enige med mig i.

Men problemet er, at man ikke kan lave noget som helst om, uden at flytte rundt på nogle penge. Og teaterfolk i Danmark har store evner i forhold til at gå amok i pressen. Det ser vi med jævne mellemrum. Og det er måske det største enkeltstående problem: Hver gang forandringer overvejes, kan man være sikker på, at der står landskendte skuespillere og tuder i fjernsynet. Derfor er reelle forandringer så svære at opnå. De eneste midler mod stagnation og mediehysteri er tilsyneladende dialog og fornuft. Derfor mangler vi en tænketank. Og derfor har jeg sagt ja til at komme her i aften, til trods for at jeg har premiere på lørdag.

Så kære venner: Jeg vil tillade mig at spionere på denne aftenes fortsatte udvikling. Erfaringerne vil jeg bringe med mig hjem, forhåbentlig kan de også bruges i Danmark. Jeg ser frem til den fortsatte samtale.

HVOR BLEV PUBLIKUM AF?

AF LARS SEEBERG

Et lille græskkursus: Det oldgræske ord for teater er *Theatron*. Det kommer af *theastai*, der betyder «at se», «at skue» eller «at iagttage». *Theatron* er derfor oprindeligt «stedet hvorfra vi ser». Teater understreger derfor oprindeligt tilskuerens *point of view*. Det skulle det måske begynde at gøre igen. I den forbindelse er det også værd at fremhæve et par begreber fra Aristoteles' *Poetik*, hvor han understreger nødvendigheden af, at publikum kan se sig selv i det, der sker på scenen via *mimesis* og at det netop er forudsætningen for hele den nærmest medicinske effekt, som et stykke får, nemlig *katharsis*.

Teater er altså til for andre end dem på scenen. Det er til for et publikum, der i vore samfundssystemer har betalt både via skatten og for billetten. De skulle gerne synes, at det er værd at komme igen.

«Scenekunst i Danmark»

Da jeg for halvanden år siden præsenterede rapporten *Scenekunst i Danmark – veje til udvikling*, som var bestilt af den daværende regering hos et lille udvalg med mig som formand og teaterredaktør på Politiken, Monna Dithmer, og teaterchef for Düsseldorfer Schauspielhaus, Staffan Valdemar Holm, stod jeg på talerstolen i Arkitekturcentret i København overfor hele den samlede danske teaterverden, der netop havde læst vore anbefalinger til forandringer på scenekunstens område og som jeg vidste – med ganske få undtagelser – mest tænkte på deres egen institutions skæbne i

forlængelse af vore, i øvrigt ganske moderate, anbefalinger, så valgte jeg bevidst at indtage den gruppes position, der ikke var til stede, nemlig publikums. Årsagen hertil er indlysende:

Et teater uden publikum giver ingen mening. Næppe nogen anden kunstart er så afhængig af udvekslingen af energier fra scene til sal og modsat.

Intet er så deprimerende for tilskueren, som at sidde i en halvtom sal og mærke, hvordan aktørerne på scenen lider lige så meget. Man føler, at man er deltager i et forkert party.

Tilstedeværelsen af et publikum er mindst den ene halvdel af oplevelsen og den er selvfølgelig også af afgørende betydning økonomisk for teatret og legitimeringsmæssigt i forhold til de bevilgende offentlige myndigheder.

Hvordan forholder det sig så med publikum og scenekunsten lige nu?

Teaterudvalget trådte til midt i den finansielle krise, som senere blev til en generel økonomisk krise. I sæsonen inden så tallene for publikumsbesøg ganske pæne ud, mens senere meldinger har tegnet et mere dystert billede.

Helt overordnet sagt står det dog ikke så skidt til med scenekunsten i Danmark. Om ikke andet så sælges mere end 2 millioner billetter landet over med få årlige udsving. Men kvaliteten og variationen kan bestemt blive bedre og nye tiltag er helt nødvendige i den skærpede konkurrencesituation, som scenekunsten befinder sig i nu, hvor kampen om publikums opmærksomhed intensiveres med nye aktører og udtryksformer.

Det kan nemlig ikke skjules, at teaterinteressen i Danmark har været for nedadgående i den sidste 30 år. I et af bilagene til rapporten har lektor Stig Jarl gennemgået den eksisterende statistik og af den fremgår det blandt andet:

- at det samlede tilskuertal over de seneste 30 år er faldet med en tredjedel – fra 3 til 2 mio.
- at det er de store producenter, der har et vigende antal solgte billetter, mens de små er stabile omkring ca. 1 mio. solgte billetter.
- at antallet af produktioner er steget med 80 % fra 296 i 1980/81 til 540 i



Foto: Kristine Jakobsen

LARS SEEBERG er kunstnerisk rådgiver og producent. Han var formann i Teaterutvalget som udformet rapporten *Scenekunst i Danmark – veje til udvikling* (2010) på oppdrag af det danske kulturministeriet. Han er styrkemedlem ved Det kgl. teater i København. (<http://kum/servicemenu/Publikationer/2010/Scenekunst-i-Danmark-veje-til-udvikling>)

2008/09, hvoraf de små producenter alene tegner sig for en stigning på 150 % (fra 159 til 405).

- at antallet af opførelser i samme tidsrum er næsten konstant, hvilket dækker over en pæn stigning hos de små og et fald hos de store på ca. 30 %.
- At stigningen i offentlige tilskud til egnsteatre og små storbyteatre i de seneste 10 år er steget til det tredobbelte, nemlig fra 75 mio. til 243 mio.
- Der er altså blevet udbudt flere produktioner uden at det har medført flere opførelser, hvilket alt andet end lige må betyde, at produktionerne som helhed forrenter sig dårligere.

Kvalitativt løft

Det var derfor udvalgets generelle opfattelse, at der mere er brug for et kvalitativt løft end en fortsat kvantitativ udvidelse af udbuddet af produktioner, således at hver produktion kan møde flere og mere sammensatte publikumsgrupper. Til gavn for interaktionen imellem scene og sal og til gavn for økonomien hos producenterne.

Hvis man læser de talrige enqueter, hvor mere eller mindre kendte mennesker – ofte kunstnere – bliver spurgt om, hvad de for nylig har set, hørt og læst, så møder man desværre alt for ofte den samme re-

aktion: Det er længe siden de har været i teatret og de savner det ikke!

Nu hverken kan eller skal man jo vinde alle over på scenekunstens side, men med den kvantitative nedgang in mente og med en forvisning om, at den sande teatergænger tilsyneladende er en kvinde over de 50 med videregående uddannelse og bolig i hovedstadsområdet, så bør der ske forholdsvis markante justeringer i scenekunstens måde at agere og promovere sig på. Om ikke andet så af den kunstneriske grund, at hvis den *mimesis*, der praktiseres mellem scene og sal, forbliver alderende, så banker døden på døren til foyeren.

Derfor har Teaterudvalget peget på en række forhindringer for forandringer, der skal overkommes ved at teatrene kan:

(Re)agere her og nu via smidigere planlægning og interne omstruktureringer.

Tiltrække og udvikle nye publikumsgrupper via en række specifikke

«Teater er altså til for andre end dem på scenen. Det er til for et publikum.»

tiltag i forhold både til skolen, de unge og f.eks. nye danskere.

Boltre sig i flere formater og udtryk via blandt andet mere forskelligartede uddannelser for kunstnerne, flere frie midler og generelt mere udviklingsfokus.

Skabe større synlighed blandt andet via bedre balance imellem hovedstad og provins, udviklingsmuligheder for byteatre, international satsning og eksperimenter med nye salgsplatforme.

Inspiration kan i høj grad hentes uden for landets grænser. I forhold til publikumsarbejdet fremhæver vi gode eksempler fra Storbritannien, nærmere bestemt National Theatre («New Connections»). Med hensyn til internationalt samarbejde henvises i høj grad til Belgien, hvor medvirken i internationale co-produktionen har været en af de væsentligste forudsætninger for tårnhøj kvalitet og for øget indtægt. I Tyskland kan der hentes inspiration for især de store teatres vedkommende med hensyn til faste ensembler af en størrelse, der muliggør smidigere planlægning til gavn for kunstnerisk variation og publikumspleje, men også i Belgien er der inspirerende forsøg på redefineringer af ensembleretanken via tilstedeværelsen af flere uafhængige grupperinger inden for samme struktur (Toneelhuis i Antwerpen). En ordning, der kunne inspirere til samarbejder imellem projektteatre på den ene side og landsdelsscenerne og Det kgl. Teater på den anden side herhjemme.

For at initiativer som disse kan igangsættes i Danmark foreslog Teaterudvalget, at der etableres en pulje (på ca. dkr. 75 mio.), der kan bruges til at finansiere fornyelser. Og vi foreslog, at Scenekunstudvalget får til opgave at indgå aftaler af flere års varighed med potentielt alle typer teatre på baggrund af ansøgninger med henblik på fornyelse og eksperimenter.

Om ikke andet bør det vel have en vis betydning, at både den såkaldte Selvbestaltede Kommission tidligere og Teaterudvalget begge peger på Scenekunstudvalget som omdrejningspunktet for

kvalitative vurderinger og sikring af dynamik på scenekunstens område. Omvendt kan det undre, at de teaterfolk, der ellers ved festlige lejligheder hylder det hellige armlængdeprincip, får kolde fødder og ser centralistiske østeuropæiske spøgelse, når samme organ får mulighed for at have indflydelse på det samlede scenekunstlandskab ud fra et ønske om at sikre mangfoldighed, udvikling og den mest rationelle udnyttelse af ressourcerne.

Teatret i kriseperioder

Man kan naturligvis sige, at tidspunktet for lovændring er svært, fordi Riget fattes penge. Omvendt er det jo ofte netop i kriseperioder, at klarsynet indtræffer, når der skal prioriteringer til for at skabe forudsætningerne for den stadige udviklingslyst, der er forudsætningen for levende, kreative miljøer og praksis. Den findes i rigt mål i dansk scenekunst og i stedet for kvantitative udvidelser af et allerede frugtbart område, bør de kommende år nok koncentrere sig om at kvalificere og styrke de allerede eksisterende store og mindre kompagnier. Og er der så sket noget det sidste års tid? Ja, egentlig!

Det kgl. Teater har fået en ny flerårsaftale, som stiller teatret friere, blot det overholder sin – beskårne – budgetramme og især Skuespillet har igangsat en række fine

initiativer med internationale instruktører og «et ensemble i ensemble» – det Røde Rum – hvor en ung trup har held med spændstige udspil.

Publikumsarbejdet er blevet en meget væsentlig del af aftaleteksten for Det Kgl.

De tre store landsdelsscener har sammen fundet europæiske partnere til et stort anlagt EU-projekt over fem år under overskriften Theatron, såmænd.

Planerne for en åben scene i København er i fuld gang.

Aarhus har fået en ny dansescenescene.

Københavns Teater har fået ændret sin struktur med mindre centralisme.

Der opstår flere og flere samarbejder imellem store teatre og mindre projekt-

teatre, så institutionerne får inspiration og så de små får mere velpolstrede rammer. Teaterområdet er i det hele taget begyndt at tale bedre sammen – at forstå deres skæbnefællesskab.

Scenekunsten har ikke fået flere penge, men det er på den anden side ikke blevet ramt af andre beskæringer end samfundet som helhed. Der har heller ikke været fremført politiske krav om det.

Men mange ting er ikke blevet til noget udelukkende af én grund: Politikerne gider ikke tage slæbet, når teatermiljøet ikke har modet til forandring, men trods alt hellere vil bevare, hvad de har. Derfor får Scenekunstudvalget – det eneste kunstfaglige udvalg – næppe den overbliksskabende indflydelse (som Arts Council i UK har). Måske kommer en ny teaterlov heller ikke til at adskille sig særligt fra den nuværende. Og i virkeligheden er det også ligegyldigt, blot teatrene selv – inspireret af udvalgets anbefalinger – kaster sig ud i de nødvendige forandringer, som det ser ud til at blive tilfældet. Således at den fremtidsvision, som udtrykkes i rapporten kan realiseres, nemlig at «I 2020 henvender scenekunsten i Danmark sig mere dynamisk, vedkommende og mangfoldigt på et internationalt niveau til alle dele af befolkningen.»

Da det Teatteråd, som jeg var formand for i perioden 1979 – 2003 afsluttede sin funktionsperiode afholdtes en konference, som heller ikke førte til nogen Teaterlov. Jeg kan ellers huske, at jeg malende om teatret citerede Newtons 1. Lov: «Et legeme forbliver i sin tilstand af hvile eller jævn bevægelse, medmindre det af ydre kræfter tvinges til at ændre denne tilstand.» Den lader jeg lige stå med påtaget memento mori effekt!

Derfor kan man håbe, at der nu sker noget til gavn for den centrale forbindelse i dansk scenekunst, som jo bør være, hvad de udøvende kan give publikum i fremtiden. På den måde udfordres kunsten som autonom størrelse selvfølgelig af kunsten opfattet som et offentligt gode i en stadig ædel kappestrid til gavn forhåbentlig for «publikum, publikum, publikum», som Shakespeare kunne have sagt det...

PUBLIKUMSFRÅMGANG, EN GYLLENE SNARA?

Om Stockholm Stadsteater – nordens största teater.

AV LINDA ZACHRISON

Jag skulle idag vilja ge två reflektioner från mitt yrkesliv – som kommentarer till diskussionen här, en inifrån kulturpolitiken och en inifrån den institution där jag arbetar nu. Jag var under några år politiskt sakkunnig hos den förra utbildnings- och kulturministern Leif Pagrotsky, och hade som sakkunnig hand om kulturfrågorna och också om de konstnärliga högskolorna. Det var en ovanlig rekrytering LP hade gjort, jag hade ingen politisk bakgrund, ingen partibok. När Pagrotsky kontakta- de mig var jag chef på Parkteatern här i Stockholm, precis som jag är idag igen.

Jag lärde mig massor, naturligtvis, och det gav en väldigt intressant perspektivförskjutning. Men jag gjorde också en iakttagelse som jag inte var beredd på.

Det ena var den märkliga känsla av att vara så nära den högsta kulturpolitiska makten i landet (med den åtminstone hypotetiska möjligheten att påverka beslut kring användandet av hela rikets kulturbudget), men samtidigt inse att just från den positionen var det trögare, orörigare och svårare än jag nånsin kunnat ana! Att sätt fanns en sådan låsning i systemet. Helt enkelt därför att budgeten alltid var intecknad – därför att så mycket av det kulturpolitiska arbetet handlade om förvaltande – därför att så stora delar av budgeten åts upp av stora byggnader – ofta byggda någongång i slutet av 1800talet – som stiliga monument över mer eller mindre nationalistiska idéer, och som sedan i sin tur skulle underhållas.

Det blev så tydligt att det fanns två styrande kraftfält, samverkande och motverkande på samma gång: å ena sidan tjäns-



Foto: Kristine Jakobsen

LINDA ZACHRISON er svensk teaterleder. Hun er leder av gjestespillscenen c/o Stockholm stadsteater, og har tidligere ledet Parkteatern, vært VD på Cirkus Cirkör og politisk rådgiver i det svenske kulturdepartementet.

temännens pragmatiska och professionella attityd, som ofta gick ut på långsiktighet och en djup erfarenhet av att minst aggressiva reaktioner och minst arbetsbelastning skulle det bli om man istället för att tänka nytt gjorde som förra året, och året dessförinnan – alltså om och om igen – en slags blåkopia på historien, och å andra sidan en djupt styrande medialogik i de politiska besluten och strategierna. Precis som Lars

Seeberg beskrev från Danmark måste jag tyvärr bekräfta bilden av att det viktigaste av alltför många av tjänstemännens kulturpolitiska ambitioner stavas «ro».

Varje gång någon kraftig omprioritering i budget genomfördes hördes självklart de som menade att de blivit av med något mycket högre i debatten än de som mottog något. Och de som fick ökat stöd tyckte ändå alltid att de borde fått mer! Jag

kom att tänka på detta när jag lyssnade på er nyss.

De «fria» pengarna saknas i systemet idag – och det är oändligt svårt att få loss dem – men inte desto mindre nödvändigt! Vi måste hitta sätt att skapa en kulturpolitik som drivs av konstnärer och konstnärliga initiativ, inte av förvaltande.

Mer teater än nogonsin

Jag har också blivit ombedd att beskriva organisationen av teaterlandskapet i Sverige för er – så det ska jag göra lite kort. Likaså har jag blivit ombedd att beskriva några tydliga tendenser utifrån de senaste årens utveckling.

Sverige har 9 miljoner invånare och 6 miljoner teaterbesök om året. Det är faktiskt fler som ser en teaterföreställning än som ser en fotbollsmatch! En stor del av dessa besök är resultatet av en kulturpoli-

«Benny Fredriksson hävdar, med all rätt, tycker jag – att det är publikens närvaro på teatern som är vår enda pålitliga garanti för att få behålla vår relevans som institution.»

tisk ambition sedan decennier att spela för barn och ungdomar över hela landet. Ja, vi har faktiskt världens högsta antal teaterbesök per invånare.

I väldigt grova drag går nästan 20 % av statens kulturbudget till scenkonsten – varav ca 1 miljard till det fria kulturlivet (det finns ca 200 fria grupper) och de regionala institutionerna (31 teatrar spridda över landet) och ytterligare 1 miljard till nationalscenerna Kungliga dramatiska teatern – Dramaten, Operan och Riksteatern (som är en folkrörelse bestående av 220 föreningar).

GENUS – har jag skrivit med stora bokstäver här på kvällens anteckningar, det måste jag nämna. Genus är absolut en

viktig «tendens» i den svenska teaterdebatten de senaste åren – något som ofta betraktas som nästintill en besatthet av olika nordiska grannar! Sedan 2006 – när maktstrukturerna inom kulturen diskuterades och drevs som mest från olika håll, också i kulturpolitiken – har vi nu, 2012, för första gången, en 50 % fördelning av kvinnor och män i chefspositioner inom teatern!

Men den absolut tydligaste tendensen i den svenska teatern är att det produceras mer teater än nogonsin – de flesta teatrar har ökat sin produktion kraftigt. Under 2011 gjordes 940 nya produktioner i Sverige (enligt ITIs statistik). En annan tydlig trend är dock att antalet urpremiärer minskar allteftersom. Mer klassiker, med andra ord.

Stockholms Stadsteater

Jag arbetar själv (tilloch från sedan 1997) på den institution som på många sätt har lett utvecklingen med den ökande produktiviteten, Stockholms Stadsteater. Sedan några år är vi nordens största teater, med ett 40-tal produktioner per år, på sju olika scener, och med en publik på närmare 500.000 besökare om året. Sedan 10 år tillbaka är Benny Fredriksson VD på teatern, och han har ytterligt medvetet drivit teaterns förändring, och år för år slagit nya rekord i publiksiffror och intäkter. Teaterns fasta personal har stadigt minskat – till förmån för ökade rörlig budget och utökad konstnärlig personalen på kortare kontrakt. Samtidigt med denna utveckling har såväl produktion som intäkter ökat starkt, år från år. Hur är det möjligt? Ett svar är naturligtvis att hela personalen arbetar väldigt hårt, och extremt dedikerat, under oavbrutet förändrade villkor. Ett annat svar är att VD infört en ny, väldigt osentimental, metod av repertoarplanering – som kanske närmast påminner om biografisättarna. Det finns hela tiden en beredskap att läsa av publikens och pressens omedelbara reaktioner på den stora mängd produktioner som uppförs. En oväntad succé på en mindre scen kan snabbt lyftas upp till en större scen, eller få en förlängd spelperiod för att kunna fortsätta trumma in publik – och på samma sätt kan man också korta svansen på en väntad publiksuccé som kanske möts av mindre publiktryck än förväntat. Och

det finns en ständig – och lång – kö av yngre och mindre etablerade upphovsmän som är beredda att kasta sig på ett hastigt fattat produktionsbeslut när en lucka uppstår av ett eller annat skäl.

Men just nu befinner sig teatern i en ny situation. Den ständigt ökande publikframgången och dess medföljande intäktsökning har nu blivit ett slags gyllene strypsnara. För för om i år har (den politiskt tillsatta) styrelsen klubbat ett intäktskrav på 83 %. Det innebär att Stadsteatern *måste* upprätthålla samma hejdlösa framgångsresultat för att kunna bära sina kostnader – vilket i sin tur innebär att man får ett mycket mindre konstnärligt manövrutrymme för risktagande. Hjäromdagen hade Aftonbladet en kritisk artikel kring detta faktum och kring att Stadsteatern planerat hela 100 fst under 2012 på stora scenen av Alexander Mørk-Eidems makalösa publikframgång med *De tre musketörerna*, och ifrågasatte hur långt man kan driva med en relativt sockerstinn repertoar och ändå uppfylla sitt kulturpolitiska uppdrag.

Men diskussionen är inte fullt så svartvit. Benny Fredriksson hävdar, med all rätt, tycker jag – att det är publikens närvaro på teatern som är vår enda pålitliga garanti för att få behålla vår relevans som institution. Och när den totala publiken ökar så ökar faktiskt också den totala publiken även till de mindre lättuggade verken bland repertoaren. Men självklart är det en fråga om balans. Och om meningen med att skapa konst och att få en publik att ta del av den. Som chef för Parkteatern, där vi presenterar kvalitativ scenkonst för en stor, ofta relativt teaterovan publik under hela sommaren, alldeles gratis – är det en urviktig ansvarsfråga – att ständigt värdera och värdera om!

W. H. Auden skriver:

«I vår tid är även skapandet av ett konstverk en politisk handling. Så länge det finns konstnärer som skapar det de vill och anser att de bör skapa – även om det de gör inte är så överväldigande bra, även om de bara vänder sig till en handfull människor – är det en påminnelse för de styrande om något som dessa behöver påminnas om, nämligen att de som styrs är människor med egna ansikten, inte anonyma brickor i ett spel, att Homo laborans också är Homo ludens.»

SKAPA INNEBÄR ATT GÖRA MOTSTÅND

AV STINA OSCARSON

Elin Wägner skrev i inledningen till *Väckarklockan* 1941:

«Den bild jag lägger fram är för-
enklad till gränsen av det tillåtna,
men för mig är det avgörande att den hu-
vudriktning vår civilisation har fått och det
mål den formar ut åt sig under färdens, just
äventyrar det värdefulla vår kultur har vun-
nit. Därför är jag orättvis mot de försonande
dragen i vår tid. Viktigare än att tala om
dem är enligt mig att framhålla det andra
som man inte får försona sig med. Alltså.
Mina ord kommer att ge intryck av att jag

**«När det enda gemen-
samma språket vi har är
det ekonomiska och när
den enda gemensamma
berättelsen vi har är
ekonomisk tillväxt blir
det också denna berät-
telse som sätter gränser
för våra tankars frihet.»**

tar mig en ton som ingalunda passar. Det
gör den inte heller.»

Men jag tror dessa ord kan vara en pas-
sande inledning på mitt anförande här.

Kidnappingen av det fria ordet

1978 kidnappade den nordkoreanska
regimen Sydkoreas främsta skådespelerska
Madame Choi och hennes make, den högt
ansedde regissören Shin Sang-ok för att
göra regimvänlig spelfilm för att indoktri-
nera massorna. De tvingades säga att de fri-

villigt bytt sida och blev kvar i åtta år innan
de slutligen lyckades fly.

Denna händelse kan tyckas nästan ko-
miskt övertydlig och avlägsen. Men kon-
sten och det fria ordet har alltid varit farligt
för makten. Och är det även nu även om
det i dessa tider är lätt att förlägga kam-
pen för demokrati och yttrandefrihet till
Nordafrika eller arabvärlden dit vi i väst
försöker exportera den definition av frihet
som vi anser vara den enda rätta. Men när
vi gör det riskerar vi samtidigt att sätta upp
skyggglappar för de långsamma förskjut-
ningar som sker i vår närhet.

Ty även här pågår en kidnappning.

«Frihet är att tänka egna tankar och
drömma egna drömmar» säger Eduardo
Mondlane till Olof Palme i Henning
Mankells radiopjäsa *En enkel lunch i
Vällingby*. Och jag tror att vi är många som
kan instämma. «Frihet är att tänka egna
tankar och drömma egna drömmar.»

Men vems tankar är det vi tänker? Vems
drömmar vi drömmar? Idag när iPhone
blivit vår berättelse om frihet, Ikea sagan
om jämlikhet och idén om broderskap säl-
lan sträcker sig längre än reklamens gene-
rösa slogan: «cause you're worth it!»

Den enda berättelsen: Ekonomisk tillväxt

Under en vecka läser jag våra fyra största
dagstidningar och räknar ordet ekono-
misk tillväxt. Jag hamnar på siffran 3123
och noterar att vid samtliga tillfällen är or-
det skrivet i en kontext där det är givet att
en ökad ekonomisk tillväxt är bra.

Detta borde få oss att reagera. För der
här var ingen särskild vecka och när jag
senare gör likande undersökningar i andra
media kommer jag till samma resultat.

Vi lever i en tid som är full av givna



STINA OSCARSON er svensk regissör og dramatiker. Hun er kunstnerisk leder for Radioteatern. I 2008 skrev hun *Skuggutredningen – den alternative kulturutredningen*, og har flere kulturpolitiske publikasjoner bak seg. (<http://www.skuggutredningen.se>)

sanningar. Det är givet bra när börsen gått
upp och givet dåligt när Volvo sålt färre
lastvagnar och det är givet att flygen så
snart som möjligt efter vulkanaskan på
Island ska återuppta trafiken för att mini-
mera de ekonomiska förlusterna.

Och vad som håller på att hända är att
alla vi konstnärer, journalister och forskare
vars uppgift är att ständigt ifrågasätta de-
ta givna nu både på ett personligt och ett
organisatoriskt plan ska bli en del av detta
givna när vi som entreprenörer uppmanas
stärka våra varumärken för att bättre sälja
våra produkter.

En skådespelerska på en av våra största
institutioner blev nyligen avböjd att med-
verka på en presskonferens för att hon ci-
tat «hade för lågt marknadsvärde».

Ärende: Att sälja en stad

Stefan Eklund skrev i SvD den 21 sep-
tember 2010 att det främlingsfientliga

partiet, Sverigedemokraternas framgångar till stor del beror på den kunskapsbrist som blivit resultatet av decennier av en urholkad kulturpolitik. «Kulturen» skriver han «har förvandlats från ett folkbildande instrument till ett varumärkesbyggande, ända ner till minsta kommunala anslag. Kulturens främsta ärende är nu att sälja något, företrädesvis en stad eller en region något som har förödande konsekvenser för det demokratiska samtalet på den kul-

«Och då blir det möjligt att den fria teatern där jag tidigare arbetade skulle få bonus av Stockholms stad om vi hyrde ut lokalen till en strippdanstävling.»

turella arenan.»

Och jag är rädd att vi på detta sätt håller på att reducera demokratin till ett varumärke för ett land på vars sedlar de mest framstående konstnärerna på sin höjd får äran att hamna.

Reklam och yttrandefrihet

En genomsnittlig Stockholmare lär mötas av mellan 150 och 200. 000 reklambudskap om dagen och samtidigt som staden har strikta restriktioner för affischering för kulturella evenemang sponsras stadens låncyklar av div. olika kommersiella företag. Förra året av Alvedon.

Jag ringde i ren nyfikenhet till försäljningschefen på Clear Channel, företaget som har hand om låncyklarna, för att få reda på vad Alvedon betalade för denna enorma exponering och han sa: «Jag är så glad att jag numera jobbar på ett privat företag, jag jobbade tidigare åt Stockholms stad, men nu slipper jag ge dig de här uppgifterna.» Jag frågar vidare om det har funnits några politiska diskussioner om reklamen på cyklarna. «Nej» sa han «Och det ska det inte heller vara för de har outsourcat verksamheten och därmed också ansvaret.» Kan man outsource sin moral frågade jag och då la han på luren.

På Clear Channel talar man om re-

klam som företagens yttrandefrihet. Det är ett uttryck som hörs allt oftare. Företagens yttrandefrihet. Men i samma stund som reklam blivit yttrandefrihet har yttrandefriheten blivit en vara som går att köpa och sälja och därmed upphör dess egentliga och absoluta värde att vara lika för alla.

På stadens hemsida skriver man stolt med att cyklarna inte kostar oss medborgare någonting. Men, menar jag, det beror bara på att värdet av en cykel utan reklam inte går att mäta. Med vilka mått kan vi mäta skönhet? Och hur ska vi som medborgare, när vi har sålt ut offentlighetsprincipen och inte ens kan få reda på vad det kostar att driva låncykelsystemet, kunna ta ställning till om vi tycker att det vore värt det.

För mig är reklam och konst helt olika saker. Där reklamens uppgift är att göra oss missnöjda med våra liv och att få oss tro att vi skulle kunna köpa oss till ett bättre, något perfekt. Där reklamen hela tiden snävar av normalitetsbegreppet har konsten en förmåga att göra precis tvärt om. Bra konst kan hjälpa oss att se livet med alla dess sprickor, med all dess skönhet, glädje och kärlek men också dess fullhet, sorg och sprickor och ändå, ge oss mod och kraft att leva vidare. Ett slags ofullkomlighetsbejaknade.

Ungdomar och demokrati

I en nyligen gjord undersökning svarar var fjärde ung människa i Sverige att man skulle kunna tänka sig diktatur för att det verkade mer effektivt och var femte att de skulle kunna tänka sig att byta parti för pengar.

Det är oroande men jag är inte förvånad. Vår tids credo Jag! Nu! har färgat hela det offentliga samtalet alltför länge. I det senaste valet var den stora frågan utifrån man uppmanades rösta: vad tjänar du mest på?

Men allt detta är egentligen fullkomligt logiskt eftersom hela vårt sätt att leva bygger på att vi genom en ständigt ökande konsumtion får hjulen att rulla snabbare.

Det mätbara

Under Almedalsveckan i somras var jag på ett samtal om tankesmedjornas makt. Och

det var ett par uttryck som där fastnade i mitt minne. Man talade om tankesmedjan som affärsidé och om tankarna som produkter. Man sade rent ut att målet aldrig varit att nå den breda massan utan enbart «the chattering classes» – översatt ungefär «den babblande eliten» eller grästopparna. Det gav bäst utdelning.

Men när det enda gemensamma språket vi har är det ekonomiska och när den enda gemensamma berättelsen vi har är ekonomisk tillväxt blir det också denna berättelse som sätter gränser för våra tankar frihet. Och samtidigt förändras definitionerna av ord som frihet, moral och ansvar. Då plötsligt blir det möjligt att säga att det är ansvarfullt att behålla kärnkraften eller rättvisa att avskaffa värnskatten. Och då blir det möjligt att den fria teatern där jag tidigare arbetade skulle få bonus av Stockholms stad om vi hyrde ut lokalen till en strippdanstävling.

Det icke mätbara

FN kom nyligen med en ny rapport där man beräknat värdet på våra naturtillgångar. Man har alltså räknat ut vad tjänsterna från ekosystemet är värda – tjänsterna från korallreven är exempelvis värda 170 miljarder dollar / år. Naturliga vattenkällor på Nya Zeeland 200 miljarder dollar / år. Mangroveträskan i Vietnam 7 miljarder osv. Man vill på detta sätt göra företag mer medvetna om vad deras verksamhet faktiskt kostar. Och om de skulle tvingas betala för allt de förstör skulle världens största företag förlora mer än en tredjedel av sina vinster.

Uppsåtet är säkert gott, men vad man gör är att man försöker omvandla det icke mätbara till något mätbart och det leder oss fel. Det får oss att tro att vi spelar med värden som går att ersätta. Men den dag vi förstört ekosystemen hjälper inte 177 miljarder dollar. Vilket postgirokonto i världen vi än skulle sätta in dem på. För dessa värden är oersättliga.

Och det är dessa värden som vi i vår tid har så svårt att försvara.

Att mäta det icke mätbara är att förenkla det vi borde komplicera och jag är rädd att vi håller på bli som de människor Oscar Wilde talade om «som vet priset på allt men inte värdet på något.»

Att hålla fast vid sina ideal

Jag bestämmer mig i alla fall för att göra det vi alla konstnärer nu uppmanas till och tackar ja till en förfrågan att registrera en show för ett av våra största vitvaruföretag. Det är en avtäckningsshow för en ny kyl frys ugn och spis. Och jag kommer aldrig glömma chefens ord just innan föreställningen skulle börja: «allt handlar om hur vi ska få kunden att köpa den där extra vattenkokaren som vi vet att han egentligen inte behöver.» Och sedan gick ridån upp. Jag vill inte vara en del i den berättelsen och i mina öron ringer under hela evenemanget ett par rader ur Dag Hammarskjöld vägmärken.

«Du kan inte leka med djuret inom dig utan att bli helt djur, leka med lögnen utan att förlora rätten till sanning, leka med grymheten utan att mista sinnets mjukhet. Den som vill hålla sin trädgård ren reserverar inte mark för ogräs.»

Den nya politiseringen av konsten

Sett med forna tiders glasögon är konsten idag förhållandevis fri från politisk styrning i den västerländska demokratin och i ett land som Sverige. Men vad som hänt är att den politiska makten underkastat sig ekonomins spelregler och nu tvingar konsten och konstnärerna att göra detsamma.

Tekniken är klassisk även om sätten att tysta motstånd ser annorlunda ut i marknadsekonomiska demokratier än i diktaturer. Det som en gång var motstånd sugts upp och anpassar till något som passar in i den gängse ordningen.

Kulturen har kidnappats och förvandlats till en tillväxtfaktor. Och på samma sätt som Madame Choi säger de flesta kulturarbetare att de handlar av fri vilja. Men till skillnad från Madame Choi så tror även de allra flesta också att de gör det.

Den nya politiseringen av konsten är kraven på mätbarhet då mätbara värden är de enda till vilka vi tycks kunna lita när det gäller att satsningar gjorda med offentliga medel är väl investerade pengar.

Men då kvantitet får ersätta kvalitet

i både konst och media blir innehållslösheten normerande och struntpratet är det enda politiskt korrekta. Och den som idag till äventyrs vågar tala om saker som faktiskt betyder något blir omedelbart offentligt hånad. Och ett drev på nätet kan gå blixtnabbt när det gäller att tysta oönskade röster.

Och i jakten på vad vi tror är frihet har vi försatt oss i en tankens diktatur och bör påminna oss om vad poeten Walt Whitman en gång sade: «den dag vi får diktatur i Amerika kommer vi att kalla det demokrati.»

Jag får ibland höra att jag missbrukar min makt när jag som anställd i ett *public service* företag med krav på opartiskhet hävdar att det finns värden jag som människa måste ha rätt att försvara. Och jag samlar numera på förnedrande titlar jag fått av företrädesvis män med makt på våra främsta tidningars ledarsidor som på ett nästan komiskt sätt avslöjar hur skrämde de är av tanken på den fria konsten.

Men jag vidhåller att det är ett större missbruk av makt om man besitter sådan, att inte begagna sig av varje tillfälle som ges för tala att om det som man anser är viktigt. Att struntprat är ett större maktmissbruk än att ta ställning.

Skapa innebär att göra motstånd

För en tid sedan frågade jag författaren Calle Brunell varför han som kommer från en politisk familj, valt att skriva skönlitteratur och inte politiska manifest.

Han säger då att så fort någon säger ordet effektivitet borde vi kasta oss på staffliet och måla en tavla eller ta fram en penna och börja skriva poesi. Det är det mest ineffektiva vi kan göra idag. Och därför den mest radikala politiska handling. Att vi helt enkelt genom att skapa konst protesterar mot den rådande samhällsordningen och påminner om de mänskliga värden som riskerar gå förlorade bland alla vinstintressen.

«Skapa innebär att göra motstånd» som Stefan Hessel skriver i sin bok *Indignez-vous* «att göra motstånd innebär att skapa.»

VERKLIGHETEN ÄR TILL SALU

AV JACOB HIRDWALL

Teatre in times of crisis är rubriken på detta samtal.

Är teatern i kris? Det vet jag inte. Men jag är i kris.

För jag är trött på teatern.

Inte på *teaterkonsten*, för den är väldigt intressant.

Men jag är så väldigt trött just nu på Teatern, *politiken*, avsaknaden av ett samtal som handlar om innehållet och vad för uppgift en teater idag har.

Ofta får jag känslan av att vara inuti en maskin och att kuggarna rör sig på ett förutbestämt sätt, omöjliga att påverka.

Det finns en ordning och den insisterar på att följas.

Den drabbar även cheferna.

Det sägs ibland att teatern håller upp en spegel i vilken ett samhälle kan få syn på sig själv. Det är en fin analogi.

Men ofta känns det istället som om att teatern endast är en spegling av samhället i övrigt, vad som gäller där, de idéer och föreställningar som ett samhälle har om sig själv, reflekteras endast i den där spegeln.

Teater vidmakthåller istället för att att vidgå makten.

På senaste tiden i Sverige har de konstnärer som försöker undvika själv-bespegling bemötts av förlöjligande.

Det inger mig en förlamande känsla som jag vill försöka beskriva.

OCKSÅ I ETT demokratiskt samhälle pågår en ständig kamp om makten över orden. Vi är ständigt omgivna av ett kommersiellt

brus – vilket inte nödvändigtvis betyder att bruset enbart består av reklammeddelanden. Bruset utgörs i hög grad av nonsens vars enda syfte är att fylla mellanrummen mellan reklambudskapen man tjänar pengar på. Detta nonsensbrus är vi så vana vid att vi har slutat att lägga märke till det. När ett verkligt budskap kommuniceras – ett meddelande som har en avsändare, ett verkligt innehåll och en mottagare – då hajar vi till: det är någon som försöker berätta någonting för oss. Kanske en berättelse som inte syftar till att styra min konsumtion i en viss riktning, en berättelse som kanske vill förmedla en insikt eller en känsla till lyssnaren, läsaren. Detta är självklarheter, men på sista tiden har det hänt någonting märkligt som har förändrat synen på den icke-kommersiella berättelsen.

Den har blivit föremål för en *granskning*.

Det är vardagsmat idag i Sverige att peka finger åt de debattörer, författare, konstnärer av olika slag som hävdar att de har något viktigt att berätta för oss andra. Kommer man åt en smärtpunkt förklarar man som dåre per omgående (konstnären Anna Odell är ett exempel). Varför har det blivit så här? Vi har i vår tid kommit att vänja oss i så hög grad vid bruset, vid nonsens, att den blivit normerande. När någon sedan utger sig för att ha någon verkligt och viktigt att berätta så bemöts det i allt högre grad med misstänksamhet. *Den*

här kollektiva paranoian – om man kan benämna den så? – är det väldigt tyst om.

I Sverige har vi under vintern upplevt en debatt som initierades av en krönikör på Dagens Nyheter, Bengt Ohlsson. Krönikören i fråga har gjort ett stort nummer av att så att säga dra ned byxorna på kulturvännerna under rubriken «Måste kulturen vara vänster?» Det är en rubrik som liknar ett vått finger i luften: man känner varifrån vinden kommer. Det är en rubrik som historiskt sett är något

märklig, kulturen har ju ofta backats upp av kungar och välbärgade mecenater: vart har alla dessa upplysta adelsmän tagit vägen? Nej, kulturen måste inte vara vänster, men i dessa dagar måste man fråga sig, varför skulle den å andra sidan vara höger?

Krönikören i fråga har pekat ut ett antal individer inom svenskt kulturliv som han anser förljugna. De kör nämligen bil istället för att cykla till landstället trots att de samtidigt skriver på upprop som de tror skall skapa en bättre innerstadsmiljö. De har åsikter om Israel-Palestina konflikten utan att känna till alla detaljer. De för fram olika typer av vänsteråsikter, inte för att de tror på dem utan för att de hoppas att detta skall göra dem till medlemmar av en vänster-kulturell gemenskap (som NN för övrigt anser sig utestängd från).

Nå, inget att hetsa upp sig över kan man tycka, strategierna för att sätta ljus på sig själv i dagens medielandskap begränsas endast av den mänskliga fantasin. Men istället har krönikörens tre uppslag stora angrepp mot kulturvännerna skapat en debatt som omfattar dussintals artiklar.

«Det som händer i Sverige just nu är att ett politiskt paradigmskifte lägger grund för en helt annan syn än den som tidigare varit rådande.»

En röst som bryter igenom bruset. Det är bra gjort av krönikören i fråga, det säger jag utan ironi. Samtidigt ger han ju uttryck för *just* den här kollektiva paranoian jag nämnde nyss på så sätt att syftet med attacken förefaller är att desavouera de som kämpar för något som de tycker är större än den egna

personen.

Det är hemskt att behöva säga det, men i Sverige idag finns det en tidsanda som gjort det till sin uppgift att peka ut idealister, som försöker göra skillnad, som patetiska och världsfrånvända, naiva och man vill gärna beslä dem med dubbelmoral. Det är en klassisk härskarstrategi, inte helt sällsynt inom politiken, det som dock känns nytt är att nu handlar det om kulturens företrädare. Du har hört det förut: berättelsen om Elitisterna. Bidragstagarna.

Gratisätarna. Den här retoriken kommer drivande in från höger, idag har den här unkna dimman lägrat sig över de flesta svenska dagstidningars redaktioner.

IBLAND FÅR JAG lust att bara lägga mig ned, kapitulera, sluta kämpa. För vi vet ju innerst inne vad vi är, eller hur? Vi är konsument som lever i ett kapitalistiskt samhälle där det gäller att se om sitt hus, att förmera värdet på aktieportföljen, att se till att det finns något att leva av på ålderns höst då ingen bryr sig om en utsliten konsument som förlorat sin köpkraft.

Men det finns ännu ett utrymme kvar, en liten nisch som inte är upphandlad och såld: konsten. Där lever ännu en upplevelse av att känna sig i kontakt med en helt annan verklighet. Då blir man stark och ser på världen med andra ögon. Hur den fungerar. Om kampen som utkämpas där. För allt handlar idag om att få ett *utrymme*, kanaler för att föra ut olika budskap: det är oftast politiska eller kommersiella. Och kulturen är alltmer en del av den arenan.

Det som händer i Sverige just nu är att ett *politiskt paradigmskifte* lägger grund för en helt annan syn än den som tidigare varit rådande. Det gäller synen på meningen med samhället, vad staten har för uppgift, medborgarens skyldigheter och rättigheter. Oavsett vad man har för syn när det gäller dessa centrala frågor går det inte att förneka att det här är processer som ständigt är i rörelse.

Just nu är de mer i rörelse än på länge.

Vi som arbetar på teatern är ju bekanta med att det är centralt vad för överenskommelse som sluts mellan scen och salong. Vilket rum vi skall befinna oss i, vilken klocka som gäller i det rummet. Den överenskommelsen är avgörande för hur vi lyssnar, hur vår varseblivning fungerar. Även mellan stat och medborgare sluts en överenskommelse av en sort som är avgörande för hur vi lyssnar, hur vi uppfattar verkligheten.

För verkligheten är något som går att sälja, verkligheten är på sätt och vis till salu. I varje fall en del av det vi benämner verkligheten. Verkligheten kan beskrivas på väldigt många olika sätt. Det beror på med vilka ögon vi betraktar världen, til-

lvaron. Och med vilket språk vi beskriver den. Står det tusen gånger varje gång vi öppnar tidningen att tillväxt är vackert så blir det till slut sant. Språket är en *struktur* som *formar* våra tankar – inte nödvändigtvis tvärtom! – det vill säga att orden ger *uttryck* för våra tankar. Vi är på sätt och vis fångar i språket.

Just nu är det ett väldigt ekonomiserat språk som dominerar. Vi lever i en tid där kravet på mätbarhet är absolut, värdet av något måste kunna beskrivas i kronor och ören, annars går de inte att tala om. Men hur mäter man med den måttstocken verksamheter som producerar immateriella värden? En dålig dag tänker jag att vi håller på att förvandlas till de där människorna Oscar Wilde en gång talade om, de där som vet priset på allt men värdet på inget.

Dramatikern Harold Pinter ställde en gång den intressanta frågan: «Existerar verkligheten i huvudsak utanför språket, separat, främmande, icke möjlig att beskriva?» Kampen om makten över orden är inte enbart en kamp som utspelar sig mellan människorna i syfte att positionera sig, öka sin makt, förmera sig själv statusmässigt eller andra värden som anses betydelsefulla. Det är också en strid som utkämpas i förhållande till tillvaron, existensen, *försvinnandet*.

Utöver det politiska ordet och det kommersiella ordet så finns konstnärernas strävan efter att vinna orden som kan fånga, beskriva för oss alla tillvaron, verkligheten; den del av världen som vi uppfattar som gemensam. Medan de kommersiella krafterna berättar för oss att vi inte duger – så vida vi inte köper vissa produkter – så berättar konsten att vi visst duger, räcker till. Är det den berättelsen som gör att kulturen kallas för *vänster*? Det är i så fall djupt orättvist mot de människor som

benämner sig liberaler.

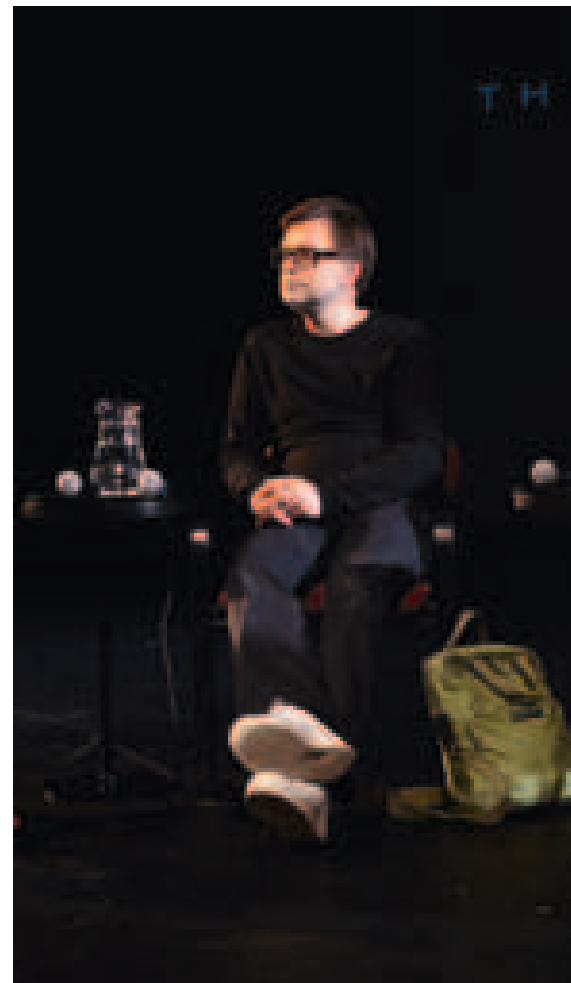
Var var jag nu? Jo, de som redan vunnit makt över medborgarna och konsumenterna riktar nu sin uppmärksamhet mot den domän de ännu inte vunnit herreväldet över: kulturen. Nu handlar det om makten över konsumentens *själ*.

DEN SFÄR i samhället som producerar mest immateriella värden, värden av allmänmänsklig art, jag syftar på värden och insikter som inte kan ägas, är utan tvekan kulturen. Men denna kanal är en eftertraktad källa. Men det ligger i dess natur, att den inte kan ägas. Det är därför den istället måste förlöjligas, tystas ned, bemästras med ekonomiska verktyg av dem som vill men inte *kan* förvärva äganderätten.

I Sverige anses hela kultursektorn som ett irritationsmoment som skall regionaliseras. Kulturen är ett land som ännu inte är annekterat. Det är irriterande för dem som redan tagit makten över det mesta. Därför har den svenska Timbrohögern (liberal tankesmedja på högerkanten) nu riktat in sikten på kultursektorn. Den skall erövrast. Till varje pris. För det är vad de i hemlighet drömmer om, ett övertagande, eftersom de uppfattar hela kultursektorn som ett enda gigantiskt drivhus för icke önskvärda vänsteridéer.

Det finns snart inte en centimeter av en stad som inte är reglerad. Inget lämnas åt slumpen. Varför skulle just kulturen undantas? För vi lever idag i samhällen som i hög grad domineras av ett näringslivstänkande, där det handlar om att vara rik och lyckad och resa ett monument över sin förträfflighet. Och den lilla klick som ifrågasätter detta utmålats som är små, obetydliga människor som har en förhärslig syn på sig själva som goda och felfria

«Medan de kommersiella krafterna berättar för oss att vi inte duger – så vida vi inte köper vissa produkter – så berättar konsten att vi visst duger, räcker till. Är det den berättelsen som gör att kulturen kallas för vänster?»



JACOB HIRDWALL er regissør og dramatiker og en av initiativtagerne til den svenske kulturtankesmien Det Osynlige. Han er også ansatt som dramaturg ved Dramaten i Stockholm.

förkunnare av naiva irrläror.

I Sverige vill man vad det verkar idag, rulla dessa människor i tjära och fjädrar och sätta dem på ryggen på en åsna och skicka dem raka vägen ut från stan. Men gör man avbön i tid, *gärna i krönikeform*, kan man kanske hoppas på nåd hos makten: tidningarnas nöjessidor och i tv-kanalernas lekprogram.

Det här som jag försökt beskriva är det som ger upphov till den känsla av förlamning jag känner.

Jag skriver det här för att försöka bryta den förlamningen.



Ashraf Kofash, en av medarbeiderne i papirløse fortellinger, foran Nationaltheatret. Foto: Tine Poppe

Papirløse fortellinger

*Kunstneriske
refleksjoner*

AV DEMIAN VITANZA



Papirløse fortellinger fungerte som møteplass mellom papirløse, skuespillere, publikum og offentligheten. Med prosjektet viste teatret at det kan handle raskt innenfor sitt mandat, nemlig å skape et rom for å kommunisere viktige historier i et reelt og fysisk møte med publikum. Samtidig ønsker jeg å reflektere litt omkring noen problemstillinger i forhold til virkelighetsteater eller deltagerteater generelt, og dette prosjektet spesielt.

Et menneskes historie er vevd inn i kroppen. Å skille denne historien fra sin kropp og rekonstituere den som en effektiv fortelling foran hundre ukjente ansikter er unektelig en voldelig prosess. Det var derfor viktig at de papirløse var med i hele den kunstneriske prosessen. Likevel har skuespillerne, i kraft av sin yrkeserfaring, et fortrinn når det kommer til hvordan å gi en fortelling form. Dermed balanserte utvekslingene hele tiden mellom en åpen menneskelig samtale og at skuespilleren tok grep for å forme materialet. Å bevege seg i et post-traumatisk minnefelt krevde skuespillere som kunne være til stede både som pragmatiske fortellere og som lyttende medmennesker. På den ene siden risikerte vi å ikke ha noen fortelling. På den andre siden risikerte vi at et menneske følte seg blottlagt og ubeskyttet i møtet med egne traumer. Vi klarte å finne kombinasjoner av mennesker som fungerte, men ikke alle hadde like lett for å gå inn i et annet menneskes fortelling og si at noen elementer kunne kuttes bort eller redigeres.

Et spørsmål som nærmest stilte seg selv er: HVA ER EN FORTELLING? Skal man være eksplisitt eller antydende? Hva slags informasjon er lytteren villig til å ta innover seg, og hva stenger lytteren ute? Et overveiende flertall av asylsøkere (også de som ikke får innvilget asyl) har opplevd tortur, fengsling, systematisk voldtekt eller at nære personer bli drept. Samtidig er ikke livssituasjonen som papirløs i Norge særlig lystig. Men når vi utelukkende konfronteres med så dystre bilder, har vi en

tendens til å stenge informasjonen ute. Vi lytter pliktskyldig til fortellingen, men får ingen dyp opplevelse av det vi hører, fordi vi som ikke har opplevd noe lignende ikke har noen mulighet til å forstå. Det var derfor viktig å formidle lyspunkter i livet, som publikum kunne hekte seg på. Overraskende nok var det emosjonelt sett vanskeligere å snakke om lyspunkter enn skyggesider. Å være med på et kunstnerisk prosjekt i kraft av å være marginalisert, og så snakke om det som er fint i livet, føltes nok litt paradoksalt. Samtidig var det uten tvil mer effektivt. Denne dobbelheten blir stående uten noe klart balansepunkt.

DENNE TYPEN TEATER blir også en møteplass mellom ulike språk. Det juridisk-politiske språkets saklighet, det intime språkets mellommenneskelige nærhet og det kunstneriske språkets musikalske og dramaturgiske presisjon. Man kan se på det politiske, det intime og det kunstneriske som tre hjørner av en trekant, slik at mer av noe førte til mindre av noe annet. Hvis man for eksempel bruker et saklig språk, mister man det intime og det kunstneriske. Man kan selvfølgelig argumentere for at det intime er politisk, eller at det politiske er kunstnerisk etc. Men dette blir i så fall normative påstander om hvordan det burde være. I dette prosjektet ble det helt tydelig at de forskjellige måtene å forme språket på står i kontrast til hverandre og har helt forskjellig funksjon. Vi sto for eksempel overfor problemstillinger hvor musikalsk og dramaturgisk presisjon tok bort troverdigheten fra en fortelling, og dermed også intimiteten.

Samtidig som valget av språk framsto som et problem, er det også noe av det mest interessante med prosjektet. For i dette ligger også en forståelse av vår tids forhold til språk. Kanskje er det dypest sett det prosjektet har dreid seg om: MED HVILKET SPRÅK SKAL VI FORHOLDE OSS TIL HVERANDRE?

Saklighet er
generaliserin-
gens språk, men
mennesket er
alltid spesifikt

De papirløse har i Norge først og fremst blitt vurdert med det sakligste av de saklige språkene: Det juridisk-politiske. De har måttet blottlegge sine traumer framfor byråkrater, advokater og domstoler. De må dokumentere sin frykt. Bevis at det de frykter er reelt. Går det an å finne et alternativt språk, som både lytter og snakker på en annen måte? Et språk som ikke først og fremst skal skille sannhet fra løgn, sånn som domstolene, men et språk som fungerer som møteplass. Noe hinsides det saklige. Noe pre-politisk og pre-juridisk. Det som all politikk og all juss burde være basert på: Menneskelig forståelse og samspill.

Kanskje har prosjektet dreid seg om å finne dette alternative språket, denne forståelsen, og smugle dette inn i politikken igjen i en slags trojansk hest. For selv om politikere hele tiden bruker enkelthistories patos som retorisk virkemiddel, så insisterer stadig flere på å ha «saklige debatter». Men saklighet er hevet over enkeltmenneskets skjebne, og kan derfor ikke romme dets kompleksitet. Saklighet er generaliseringens språk, ikke spesifisiteten. Og mennesket er alltid spesifikt, alltid mer komplekst enn sak. De mest groteske politiske systemene har alltid vokst fram når de som sitter med makt har klart å dehumanisere visse grupper og frarøvet individene sin kompleksitet.

EN ANNEN BETRAKTNING det er verdt å gjøre seg i dette prosjektet gjelder forholdet mellom den indre og den ytre teatersfæren. Den indre teatersfæren er det som skjer på selve scenen, mens den ytre sfæren er alt det som skjer rundt, rommet man er i, hvem som sitter i publikum, kort sagt: Konteksten. I dette prosjektet har symboltyngden i den ytre sfæren vært enorm. Det å ha papirløse på Nationaltheatret er i seg selv så ladet med symbolkraft, at det som ble vist på scenen ble tolket med et helt annet blikk

PAPIRLØSE FORTELLINGER var et samarbeidsprosjekt mellom Demian Vitanza og Marius Havik, seks papirløse flyktninger og fire skuespillere fra Nationaltheatret. Det ble vist 7., 12. og 14. desember 2011 i publikumsfoajeen til Nationaltheatret, co-produsert med Dramatikkens hus. Forestillingene tok utgangspunkt i historiene til flyktningene (fra hhv. Iran, Etiopia, de palestinske områdene og Irak), og i møtene mellom dem, skuespillerne og publikum. Målsetningen var å synliggjøre en gruppe på omkring 18000 mennesker som idag lever i Norge uten rettigheter til arbeid, utdanning og helsetjeneste. Og å gripe inn i den pågående debatten om papirløse innvandrere: «Det norske lovverket har skapt et system hvor noen mennesker blir behandlet som mennesker, og andre mennesker blir behandlet som nesten-mennesker, uten rettigheter, uten papirer. Uansett hva begrunnelsen for dette lovverket måtte være så skaper det en uholdbar realitet.»

enn annet teater. Det er kanskje ikke så overraskende, men samtidig har vi lært av dette at den ytre teatersfæren kan være vel så viktig som den indre. Den kan også formes, og den kan også være en del av kunstverket.

PAPIRLØSE FORTELLINGER HAR også gjort det tydelig at teatret har en helt annen symbolsk kraft i samfunnet enn for eksempel litteraturen. Et lignende arrangement på Litteraturhuset (som har funnet sted) skapte ikke like mye kontrovers. En bokpublikasjon om tematikken på ett av de store forlagene, ville heller ikke skapt like mye kontrovers. Dette er det nærmeste man kommer et bevis på at teatret er en kunstsfære med sterkere konservative krefter enn litteraturen, og at det ligger større forventninger til hva teatret (særlig Nationaltheatret) skal gjøre og ikke gjøre. Dette innebærer mer motstand, mer friksjon, mot visse prosjekter. *Papirløse fortellinger* ble for eksempel kommentert av en rekke stortingspolitikere som mente det undergraver norsk asylpolitikk. Man kan velge å se på denne innblanding som et problem, men man kan også se på det som en mulighet. En av kunstens oppgaver er nettopp å gå der det er mye motstand, og se hva som oppstår i friksjonsfeltet. For å skape et endringspotensial i samfunnet er denne friksjonsenergien nyttig. Det er kanskje ikke mulig å styre hvordan de ulike mediene drar en sak videre ut i offentligheten, men man kan sørge for å skape en sosial arena hvor noe står på spill. Da er spillbrettet ikke lenger scenegulvet, men samfunnet. I et samfunn der det ofte blir påstått at ingenting er kontroversielt lenger, var det befriende å gjøre et prosjekt der det oppsto en viss motstand. Den symbolske tyngden i Nationaltheatret og teater generelt, er i så måte både en utfordring og en mulighet.

EN SISTE REFLEKSJON dreier seg om nødvendigheten av et prosjekt som *Papirløse fortellinger*. Responsen og oppslutningen omkring prosjektet har vært formidabel. Både fra de papirløse, skuespillerne, teaterfolk og offentligheten som sådan, har det kommet en rikdom av tilbakemeldinger. Det var helt tydelig en



Papirløse fortellinger utspilte seg over tre kvelder i publikumsfoajeen på Nationaltheatret. Foto: Tine Poppe

latent etterspørsel etter dette prosjektet. Samtidig vil jeg stille spørsmålsteget ved at det i det hele tatt er nødvendig for de papirløse å måtte stå fram på denne måten med sine fortellinger for å vinne sympati.

Det første uromomentet ligger i at den tidligere nevnte dehumaniseringsprosessen har nådd så langt som den har. Generaliserende koblinger mellom «Asylsøkeren» og «Voldtektsforbryteren» (blant annet av ordfører Fabian Stang i Aftenposten, 29. okt. 2011) blir knapt møtt med kritikk eller krav om presisering. Det er bemerkelsesverdig hvor lite motstand vi er i stand til å mobilisere mot et dehumaniserende språk.

Det andre uromomentet ligger i manglende aktivitet fra journalister og media. De tok tak i *Papirløse fortellinger*, delvis fordi kjente skuespillere var med, delvis av sakens viktighet. Men journalistene har nesten alltid kommet slepende i etterkant av andres initiativ når det gjelder papirløse. Derfor ble det snakket så mye om Marie Amelie, og så lite om alle andre.

Det tredje uromomentet er at de papirløse, generelt sett, ikke vil fram i offentligheten. Kanskje de har barn i Norge som de ikke vil at skal bli stigmatisert. Kanskje får de ekstra store problemer med hjemlandet om de offentlig kritiserer politikken der. Kanskje de er redd for å bli tatt. Vi opplever derfor en underkommunikasjon av de papirløses virkelighet.

Det er på grunn av disse uromomentene at fortellingene måtte fram, til tross for stor menneskelig kostnad for de involverte. Bare det å være med på et prosjekt i kraft av å være marginalisert, er noe som forsterker definisjonen av å være marginalisert. Noen av deltagerne var lei av å fortelle sin historie. Lei av å fortelle den til folk, til politikere, til media, for å hele tiden forsøke å vinne sympati og forståelse. Jeg er derfor glad for at Ashraf Kofash

valgte en mer konseptuell vinkling på sin fortelling, som den siste av de seks papirløse. Han gjorde det tidlig klart at han ikke ville «stå der oppe som et stykke kjøtt, og servere historien min.» Dette utløste en mer dyptgående diskusjon mellom ham, Birgitte Larsen, Marius Havik og meg. Hvem eier historiene? Må marginaliserte mennesker blottlegge sin historie som offer i sin mediekamp? Hvorfor er vinneren i vår kultur alltid det sympatiske, intelligente offeret? Er fortellinger som dyrker det sympatiske offeret nødvendige for å skape forståelse for de papirløses liv?

Ashraf ville ikke fortelle om seg selv. Han følte seg ikke som en del av samfunnet, så han kunne heller ikke stå midt i samfunnets kulturelle hjerte (Nationaltheatret) og fortelle om seg selv. Vi diskuterte oss derfor fram til et annet konsept: Hans fortelling ble derfor en vrent fortelling. Birgitte Larsen gjorde det klart at mannen hun skulle presentere ikke var til stede, og at hun derfor måtte få en fortelling fra en av publikummerne. Hun måtte spørre tre personer før hun endte på en som motvillig fortalte om seg selv. Denne stumheten, denne motviljen mot å stå fram med sin fortelling, blir for meg stående som et krystallklart bilde på hvor mye mot deltagerne i prosjektet viste ved å stå fram med sine historier, i all sin nakenhet. Og at vi ikke burde ha et samfunn der det i det hele tatt er nødvendig å gjøre dette.

JEG SKJØNNER NÅ i ettertid, at de papirløse deltagerne ikke sto fram for sin egen del, men for «alle de andre papirløse». Fordi de kjemper for mer enn bare seg selv. Og at det var derfor de ofret en bit av sin kropp. Sin fortelling.

(Skrivet av Damian Vitanza på vegne av Marius Havik & Damian Vitanza).

UNGARN



Den ungarske paviljongen på kvadrinnen i Praha i juli 2011, var dedikert scenografen Mihaly W. Bodza.

DET VERSTE HAR BEGYNT, ELLER ER DET SNART OVER?

Hvis man overhodet kan få klarhet i noe ved den nye kulturpolitikken, så er det prinsippet om permanent utrygghet.

Kommentar om teatersituasjonen i Ungarn.

AV THOMAS IRMER



På Praha-kvadriennalen i juni 2011 ble det vist en gangbar installasjon fra Ungarn som fra utsiden av så ut som en uanseelig container av kryssfinér. Inni var det videoer fra viktige oppsetninger de siste årene, projisert på en svart vannflate i det mørklagte kabinettet. Man ble uttrykkelig oppfordret til å gå inn, men når man forsiktig trådte på det flate bassenget, ble bildet utvisket. Den ungarske paviljongen var dedikert scenografen Mihály W. Bodza. Etter endt utdanning arbeidet han med Ungarns viktigste regissører: Tamás Ascher, Árpád Schilling og Viktor Bodó. Nå regnes han offisielt for å være savnet, den fremdeles unge Bodza er forvunnet. På kvadriennalen i Praha ble han et symbol for et samfunnskritisk teater, som blir mistenkeliggjort av den høyrekonservative Fidesz-regjeringen og som nå er i ferd med å forsvinne.

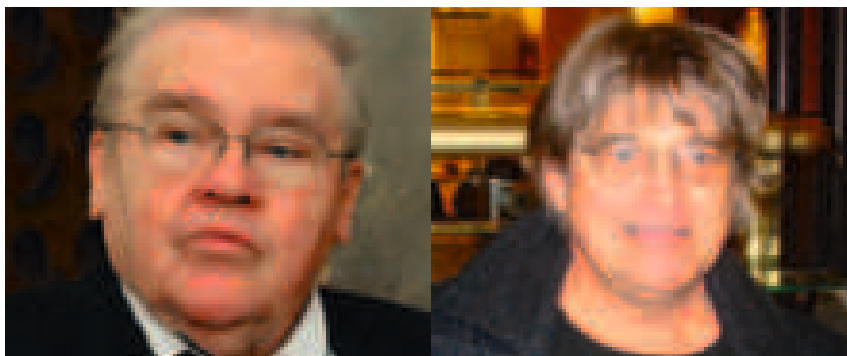
Partistyrte tildelinger

Da det ungarske teaterinstituttet gjorde oppmerksom på teatersituasjonen i landet, satt Ungarn i sin siste måned med EU-rådets presidentskap. En teori gikk ut på at regjeringspartiet forholdt seg rolig inntil vervet var utløpt, deretter (fra juli av) ville den Fidesz-styrte ombyggingen av stat og samfunn under ledelse av ministerpresident Viktor Órban fortsette. En ny medielov som trådte i kraft ved årets begynnelse, støtte på kritikk fra hele Europa, som regjeringen forsøkte å stagge med beroligende forklaringer. Ifølge den nevnte teorien ville oppmerksomheten ebbe ut, og kontroversielle tiltak lett kunne gjennomføres uten den internasjonale offentlighetens interesse. Dessverre fikk de pessimistiske tilhengerne av denne teorien rett. Media-loven som gir regjeringen kontroll over nyhetssendingene, ble fulgt av masseoppsigelser ved offentlige fjernsyns- og radiokanaler, samt personalskifter i høyere stillinger ved teatrene. Inntil da var partistyrte tildelinger av stillinger innskrenket til provinsen, nå nådde den også hovedstaden. Teatermiljøet i Budapest er ikke bare opprørt, det frykte det verste.

I midten av oktober ble to kjente høyreekstremister utnevnt av borgermester István Tarlós til toppstillingene

på Új Színház (Nytt Teater), skuespilleren György Dörner og forfatteren István Csurka, som hørte med til de viktigste dramatikerne i landet. De skulle tiltre i februar 2012, men István Csurka døde i januar. Før dette sto han åpent frem med de holdningene han gir uttrykk for i teatersjefsøknaden. Nytt Teater regnes ikke for å ligge i eliteserien blant teatrene i Budapest, men utnevnelsen virket som et demningsbrudd. Dette må sees i lys av den rådende stemningen etter 2010, da Fidesz-partiet vant med stort flertall. I parlamentet sitter også det høyre-ekstreme Jobbik-partiet, et opposisjonsparti som i

i Budapest utbasunerer det som sin historiske storoppgave å opponere mot de fryktelige følgene av 1. verdenskrig. En av de groveste provokasjonene til Csurka var hans utsagn om at man i hans teater kan legge sverdet i garderoben. Sverd er noe man må ha med seg når man parkerer i Dohány-gata i nærheten – ei kjent gate i det jødiske kvartalet hvor det ligger en stor synagoge. I denne sammenhengen handler det ikke bare om to brøleaper, heller ikke om en uoversiktlig strid mellom regjeringssjefen og borgermesteren i hovedstadens, som Órban skal ha fremprovosert. Hvis Fidesz-politikken beveger



Forfatteren István Csurka (til venstre) og skuespilleren György Dörner ble i oktober i fjor utnevnt av borgermester István Tarlós til toppstillingene på Új Színház (Nytt Teater).

saker angående minoriteter og mangfoldskultur, har skjøvet tyngdepunktet enda lengre mot høyre. Regjeringen orienterer seg mot en symbolpolitikk som gir det ungarske et skinn av nasjonal ære: For eksempel ble Ferihegy-flyplassen i Budapest omdøpt til Liszt Ferenc International. Ja og hva så, kunne man si, det gjøres jo også i andre land. Slike tiltak har ikke bare symbolverdi, de er også forbundet med en regelrett kulturkamp og angrep på den venstreliberale, demokratiske kulturtradisjonen. Når dennes representanter ikke lenger tjener de nasjonale interesser på en tilstrekkelig god måte, byttes de ut. I denne konteksten står Csurkas erklæring om at Nytt Teater er et nasjonalt teater – som om noe slikt eksisterte. Dessuten snakket ham om «utmarksteater» (forstått som «Heimatsfronttheater»). Dette er tydelig rettet mot alle ungarere som bor i de nære nabolandene (og har en bismak av et Ungarn med sine grenser fra før 1918), idet det lille institusjonsteateret

seg i retning av et diffust Stor-Ungarn når det gjelder kultur, så tvinges den nå av disse skikkelsene på høyrefløyen i hovedstadens teater til å vise tydelighet. Den kan ikke lenger følge denne retningen, og må slå inn på en annen og moderat vei. På den måten har skandalen kanskje vært en positiv impuls. For første gang finnes det noe som likner enighet og solidaritet mellom teaterfolk. Begge teaterforbundene – betegnende nok er det et høyre og et venstre – har fordømt utnevnelsen.

Spilleplanene

Csurkas bestrebelser når det gjelder et nytt nasjonalteater har riktignok et lengre forspill. Nasjonalteateret som ligger syd i Donau-byen har lenge vært gjenstand for kritikk og ikke minst fiendskap fra høyresiden. Teatersjef Robert Afföldi er blitt anerkjent for sin internasjonalt åpne fornyelse av spilleplanen og har fått rennomerte priser. Han har urfremført stykker av Botho Strauss og Martin Sperr og



Fra Martin Sperrs *Jaktscener fra Niederbayern*, regi: Robert Afföldi

har Taboris *Min kamp* på spilleplanen. Likevel blir han gjentatte ganger bebreidet, fordi det hevdes at Nasjonalteatret først og fremst bør være åpent for ungarske forfattere. En mistanke om det motsatte, er imidlertid ubegrunnet, siden Afföldi i en hel sesong har bydd på nye produksjoner med ungarske forfattere. Afföldi kan sees på som et symbol for den venstreliberale tradisjonen, men hittil har han ikke – slik mange forventet – blitt avskjediget før tiden. Man har latt ham få vite at hans kontrakt som går ut i 2013, blir respektert.

Med Martin Sperrs *Jaktscener fra Niederbayern* valgte Afföldi, som åpenbart er interessert i polemikk, et stykke som man ikke trenger å aktualisere. Det fokuserer på et bygdesamfunn som er fiksert på avvik, hvor et undertrykkende miljø representerer en provins som er blitt tilsidesatt under de store omstruktureringene – et avsidesliggende samfunn som er traumatisert av fortiden. I et bunkersaktig verkstedlokale sitter publikum på sekker, som del av bygdesamfunnet, og retter blikket mot ei slaktersjappe, et improvisert grillkjøkken og en svært fattigslig stue. Alt er ett spillerom og det har selvsagt betydning. Den gamle, bondske og helt autentisk virkende Piroska Molnár spiller Barbara, hvis sønn Abram (András Stohl) er homoseksuell. Han blir tatt av dage, og hun får nesten all teaterdistanse til å forsvinne fra rommet. Poenget kommer ved stykkets grufulle slutt, i form av

en lunefull tale fra borgermesteren om at alt er i orden igjen. Og med hornorkester, øl og kjøttslingser, som under forestillingen er blitt bearbeidet til kjøttkaker, kan alle delta i å gjeninnføre et stabilt fellesskap.

Budsjettkutt

Det er klart at man kan diskuterte hvilke forhold Afföldi sikter til, men slike finurligheter innlater hans motstandere seg knapt nok på, da det dreier seg om en retning og en tradisjon, og å bryte med det som går for å være et «entartet, liberalt hegemoni». På den ene siden blir fiendskap og grovheter som rettes mot teatersjefens arbeid mer eller mindre tolerert. På den andre siden torpederer kulturministeriet ham stadig med nedskjæringer i budsjettet og derpå følgende etterbetalinger (i Ungarn et komplisert system). For tiden er det snakk om nedskjæringer på 27 prosent; på det like rennomerte Katona-teatret 20 prosent. Avgjørende er også nedskjæringene som rammer det frie miljøet. Det gjelder regissører med egne frie grupper – som Árpád Schilling, Béla Pintér, Viktor Bodó, Zoltán Balázs, og nykommeren Kornél Mundrucó, som i europeisk sammenheng har stått for et nytt ungarsk teater, hvor et estetisk oppgjør med landets problemer

blandes med en innovativ form for organisasjon. Ivan Nagel, den ungarskfødte teaterfilosofen, har betraktet disse vagabondene som framtidens teater, fordi de har innstilt seg på nye former for kulturell produksjon og forbundet det frie, og usikrede teatret med det subvensjonerte institusjonsteatret. TRAFO i Budapest (et sted for performance, musikk og dans) er igjen eksistensstruet. Andre følger av spa-

retiltakene er ikke like synlige. Men støtten til ny dramatik og oversettelse av utenlandske stykker har nådd et bunnivå, og forskningsstipend blir strøket.

Hvis man overhodet kan få klarhet i noe ved denne kulturpolitikken, så er det prinsippet om

permanent utrygghet. Hvem som vil dra nytte av det, er det for tidlig å uttale seg om. Et opprør mot det radikale høyre kan også komme til å vende seg mot Fidesz-regjeringen og dens omstrukturingsplaner. For ett er klart: her ser man et sammenfall mellom en sosial krise og en økonomisk krise. Dersom teatret ikke blir ødelagt av dette, noe som absolutt er mulig, kan det innta en rolle som skueplass for konflikter sterkere enn noensinne. Og da vil til og med de savnede scenografene bli feiret.

(oversatt av Tone Avenstroup)

... en regelrett kulturkamp og angrep på den venstreliberale, demokratiske kulturtradisjonen.

FOR STILLINGER



BIBELSK VRANG- FORESTILLING

(Paris): Rodrigo Garcia ble møtt med demonstrasjoner fra franske kristne. Vil Stein Winge også gå kritisk til verks overfor Bibelen? spør vår anmelder.

AV KJETIL SKØIEN

GÓLGATA PICNIC Tekst, regi og scenografi: Rodrigo Garcia. Med: Gonzalo Cunill, Marino Formenti, Noria Lloansi, Juan Lorient, Juan Navarro, Jean Benoit Ugeux. Produsert av Centro Dramatico Nacional, Madrid vist på Theatre du Rond-Point, Paris Festival d'Automne 8. – 17. des. 2011

Rodrigo Garcias *Gólgata Picnic* opprører kristne grupper i Frankrike. De demonstrerte utenfor Theatre Rond Point på Champs Elysee, under Festival d'Autonne i Paris i desember i fjor. Rundt teatret sto et tyvetalls politibiler, gatene var sperret av, og et hundretalls tungt bevæpnede politi ventet deg når du skulle kjøpe billett eller se forestillingen, alle måtte gjennom sikkerhetskontroller strengere enn på en flyplass og bli kroppsvistert. Når opplevde man noe lignende, at teatret er farlig, trues og må beskyttes? Det var en uhyggelig stemning utenfor.

Argentinskfødte Garcia sier at det er et sunnhetstegn at folk må ta standpunkt til forestillingen. Den gikk i flere måneder uten problemer i det strengt katolske Spania, men i frihetens Paris trenger teatret politibeskyttelse. Motdemonstrasjoner er arrangert av vensresiden. Romeo Castellucci opplevde noe av det samme da hans forestilling *On*

the Concept of the Face. Regarding the son of God (se nummer 2/2011, red. ann.) ble vist på Theatre de la Ville tidligere i fjor høst – teatret trengte politibeskyttelse.

Garcia viser fram en Gud han betrakter som fundamentalist og som han har fryktet fra han var barn. Jesus blir framstilt gjennom sjokkerende bilder fra vårt konsumsamfunn. De franske katolikkenes tåler ikke blasfemiske ideer og bilder på en teaterscene i 2011. Nonner ligger utenfor teatret og ber bak stearinlys. Kardinal Andre Vingt-Trois forsøkte å stoppe forestillingen. Han sier at stykket skitner til de kristnes tro og at Jesus fremstilles som en gal mann, en pyroman og terrorist. Garcia sier at det stemmer og vil gjerne at stykket skal være sjokkerende, men er overrasket over at religion ikke kan diskuteres.

I forestillingen deltar Jesus i en picnic på Golgata, scenen er dekket av MacDonald's elendige hamburgerbrød. Det må være et par tusen stykker som de seks skuespillerne, én kvinne og fem menn, vandrer rundt på og sparker ut over scenen. Det er snart jul, men ikke særlig julestemning i Garcias ekspresjonistiske forestilling. Han beskriver Jesus som en djevelhore, en Aids-Messias og en hund, som har picnic på sitt dødssted, Golgata.

Rodrigo Garcia er født i 1964 i Argen-

tina, i 1989 startet han sitt eget teaterkompani La Carniceria Teatro, og skapte et personlig eksperimenterende uttrykk. Han flyttet til Madrid og ble knyttet til Teatro Pradillo, som viser dans og fri scenekunst. Han er de siste årene vist på de største scenene og festivalene i Europa og USA, for 5 år siden var store deler av festivalen i Avignon viet hans produksjoner.

Klassiske malerier og liksom-sex

Kvinnen i forestillingen svever i skyene før fallskjermen åpner seg. Hun er en tydelig engel over det spanske landskapet, og når hun holder sin lange monolog sveiper kamera sakte forbi skrittet hennes. Hun er uten truser. Dette skjer tidlig i forestillingen og slik slås det fast at det skal handle om nakenhet, kjønn og sex, og at ingenting er forbudt. Tekstene, skrevet av Garcia selv (som i de fleste av hans forestillinger), inneholder ingen dialoger, bare lange monologer fordelt på alle skuespillerne, og spredt ut i forestillingen med lange visuelle handlingsscener imellom. En grei dramaturgi, ganske tradisjonell og publikumsvennlig, bortsett fra at flere av scenene er meget lange. Den eneste interaksjonen mellom skuespillerne skjer i stumme scener, hvor de drikker, danser, spiser. De snakker aldri til eller kommenterer hverandre.

Jesus spikres fast til gulvet mellom

McDonald's-brødene og blir en konsument midt i det usunne og billige livet. Senere i forestillingen vises nærbilder av en mann som spiser en hamburger, drikker øl og lar den ferdigtyggete maten gli langsomt ut av munnen som oppkast, for så å ta en tannpirker og pirke ut rester fra tennene. Det er motbydelig og gjenkjennelig, og publikum stønner i avsky. Hvorfor? Er det det store nærbildet av en tyggende munn full av mat som gjør det ubehagelig? Vi ser det daglig, fremmede mennesker som spiser, men det er fordi vi ser en detalj, en munn forstørret og opphøyet til kunst, til et levende maleri, som gjør det velkjente skremmende og ekkelt. Garcia bruker en rekke kjente handlinger og bilder fra det ekspressive moderne teatret, f.eks. menn som tar på seg kvinneklær og parykker, lange scener med nakenhet, grising med mat, høy rockemusikk hvor skuespillerne danser fritt og er dårlige dansere. Alt dette er blitt en slags oppskrift på en «provoserende» forestilling.

Pga. den strenge sikkerheten hadde jeg forventet mye bråk i salen, men ingenting skjedde, bare en hel del ufrivillig latter og et ellers stille og høflig publikum. Ingen ultrakonservative kristne grupper hadde kjøpt billetter denne kvelden. Pariserne er ellers kjent for å bråke under forestillinger hvis de syns det er dårlig. De begynner å hoste, og da vil de andre i salen, som syns det bra, si hysj, og det oppstår et støyorkester som gjør at man ikke får med seg det som skjer på scenen. Jeg har også opplevd buing midt i forestillingene og en gang så jeg et amerikansk dansekompani på Theatre de la Ville hvor publikum skrek, «commence de danser» («begynn å dans») under hele forestillingen, men jeg gikk skuffet ut fra Gracias forestilling. Ingenting skjedde blant publikum.

Garcia viser en rekke klassiske malerier av Jesus' nedtakelse fra korset som bakteppe. Tekstene bringer inn referanser til politikere og kunstnere, og med stor ironi slenger han ut påstander om disse virkelige personene – det er som å bla i en tabloidavis. På slutten av forestillingen er det en lang scene hvor to menn og en kvinne er nakne og to andre menn sprayer dem med rød maling fra giftbeholdere som de

har på ryggen. Bildet på blod, Jesus' død. De som blir sprayet slynger seg rundt hverandre, oppå hamburgerbrødene i en liksom-seksuell lek, men ekte sexshow tør de ikke by på. I denne forestillingen hadde det faktisk vært riktig med ekte knulling, hvorfor lar de grensen gå der? Ingen erigerte pikker, ingen penetrering.

Noe av det mest pinlige på en scene er liksomsex. Det koster ikke stort å ta av seg buksene i en forestilling, men hadde man gått lenger ville det satt i gang helt andre følelser enn den kjedsomheten som oppstår når noen later som om de elsker.

Den kunstneriske frihet

Forestillingen er tilsynelatende slutt, de nakne, rødmalte, tilgriset skuespillerne

Garcia er opptatt av at Bibelen er basert på virkelige hendelser

går av scenen, men kommer inn med et flygel og vi får en pianokonsert, med en naken pianist, selvfølgelig, han spiller Haydns «De siste 7 ordene til Jesus», og det varer i over 20 minutter. Dette er sikkert ment som en transcendens, en rense av publikum etter alt griseriet og grusomhetene, men det virker motsatt, det er vakkert i 5 minutter og så bare kjedelig. Man vil hjem, og mange går da de skjønner at disse 7 satsene vil bli lange. Det oppstår for første gang uro i salen, man går jo ikke under en konsert, særlig ikke under et sart solo pianostykke. Garcia sier han legger til dette til slutt for at publikum skal reflektere over og memorere det de har sett, la det synke inn, han ser ikke på musikken som en konklusjon eller en epilog, den er et «deplacement», en feilplassering, som det meste i forestillingen.

Garcia sier han lenge har tenkt å ta for seg Bibelen, han er opptatt av at Bibelen er basert på hendelser som har skjedd og at den ikke er oppdiktet. Redselen for Gud og prester som han opplevde som barn, er ett av utgangspunktene for å gå inn i dette store materialet. Han startet med å studere religiøse malerier av Grünewald,

Giotto, Mantegna, og han viser dem i forestillingen som store projeksjoner. Da han var barn forestilte han seg i drømme at han var på de stedene som er beskrevet i Bibelen og som vises på maleriene. Garcia sier han ser på tekstene i Bibelen som ekstremt voldelige, utopiske og at de handler om urettferdighet og er fulle av motsetninger, motsigelser.

Før forestillingen får publikum utdelt et A4-ark med tekster om retten til å uttrykke seg fritt i Frankrike. Det står at Garcia som kunstner har rett til å gjøre hva han vil, han har rett til å omskrive virkeligheten, til å sjokkere, provosere og skape skandale. Det står også at Frankrike ikke har en blasfemiparagraf eller -lov, det er altså tillatt å være blasfemisk. Alle har rett til å kritisere alle religioner. Dette er essensielt for demokratiet, som skal beskytte en kunstners frihet. Det står at dette er artikkel 27 i Deklarasjonen. Enhver som forsøker å forhindre kunstneren i sin frie utfoldelse skal stoppes, debatt er selvfølgelig tillatt, men den skal ikke forstyrre publikum eller forestillingen.

Forestillingen ligger nærmere billedkunst og performance enn teater, særlig fordi den ikke har dialoger eller roller, bare monologer uten svar og reaksjoner fra de andre skuespillerne, eller aktørene, som de kanskje burde kalles. Tekstene sies på spansk og skrives på fransk på bakveggen inne i videobildene. Det er totalteatrets muligheter som utnyttes. Stein Winge skal regissere Bibelen på Det Norske Teatret, og det blir interessant å se om han går kritisk til verks eller bare viser fram det som kan leses i Bibelen.

I en av scenene i *Golgate Picnic* tar de nakne skuespillerne såpe i hendene og former hårene på kroppen på forskjellige måter, lager midtskill mellom benene, drar håret på hodet ut til en side, og hver gang de har skapt et nytt bilde poserer de som et motiv i et religiøst maleri. Dette er komisk og trist, det viser en ensom lek med egen kropp, et ønske om å se annerledes ut.

Forestillingen viser at teater en sjelden gang kan være farlig, og at grupper i samfunnet lar seg provosere av det som skjer på en scene, som egentlig ikke når ut til så mange prosent av et lands befolkning.



Fra *Golgata picnic*, regi: Rodrigo García. Foto: Christian Berthelot

Det fins grupper i ethvert samfunn som ikke tåler at en kunstner rører ved deres overbevisninger og idealer. Denne forestillingen har fått enormt mye mer oppmerksomhet enn noen annen forestilling i Paris denne høsten. Det har vist seg at man ikke skal tulle med Jesus, og at det ikke bare er Mohammed som er hellig i vår tid. Forestillingen er underholdende og makaber, men den gjør meg ambivalent fordi den bruker mange kjente teatral triks som kan virke mot sin hensikt, og som gjennom sin billedstyrke utraderer seg selv fordi det er for lite overraskende og originalt. Etter to tusen år med kris-

ten dominans i vår vestlige verden er det befriende at noen leker med vår kultur og tar seg friheter i forhold til det såkalte hellige som for veldig mange mennesker ikke er en del av deres liv: Kristendommen og Jesus som person og symbol.

I 1996 VAR jeg på et europeisk regissørseminar, arrangert av av København Europas Kulturbby 96. Jeg representerte Norge, Rodrigo García Spania, han var da ikke særlig kjent utenfor Spania, vi ble godt kjent, og året etter viste jeg forestillingen *Sebastopol*, med tekst av Katarina Frostenson, en monolog med Anneke

von der Lippe produsert av Det Norske Teatret, i regi av meg, på Teatro Pradillo i Madrid. På denne festivalen deltok også García, med en forestilling hvor en 10 år gammel gutt oppførte seg som en voksen mann som hadde invitert en flott dame hjem på middag. Vi så ham vente ved et bord dekket for to, og damen kom, en supersexy type i 20-årene. De spiste, danset og var forelsket, så gikk hun og han satt forlatt igjen. Dette var allerede da en provokasjon fra Rodrigo García, han viste fram barnet som et erotisk individ. I dag er García en av de regissørene som får mest oppmerksomhet i Europa.

Virkelighets- sprengende Lygre

(Villeurbanne): De stadige skiftene mellom det reelle og det tenkte gjør *Je disparais* til en fengslende opplevelse.

AV FINN WILHELM MATHIESEN

Arne Lygre: JE DISPARAIS Oversettelse: Éloi Recoing. Regi og scenografi: Stéphane Braunschweig. Lys: Marion Hewlett. Lyd og Video: Xavier Jacquot. La Colline – théâtre national. Gjestespill på TNP Villeurbanne 28/1/2012

Forestillingen på det nylig gjenåpnede Théâtre national populaire i Villeurbanne åpner med at «Det begynner» projiseres på et gjenomsiktig lerret, på bakveggen og sideveggene. Den store scenen lukkes på denne måten symbolsk inn i en stengt boksering. «Jeg» – en dame i femtiårene – sitter i en brun skinnstol. Ved siden av henne står det en koffert det ligger en frakk over. Kvinnen forteller at hun befinner seg i sitt eget hus, at hun skal være her i resten av

livet, og at hun har det bra. Hun tenker ofte på samtidighet, på at det nå, i dette øyeblikket, sitter en annen et annet sted, som det

... en ferd mot et ukjent sted, av en ukjent årsak

ikke går så bra med. Hun forklarer videre hva hun skal foreta seg, men uten at hun nødvendigvis utfører disse handlingene. Det er uklart hvorvidt det her er snakk om indre dialog, noe hun tenker tilbake på, eller om noe hun ønsker å gjøre. Vi

får vite at hun må forlate huset, hvor hun har bodd hele sitt liv, og at hun skal reise sammen med sin mann, en venninne, og venninnens datter.

Treffer sikker scenografi

Et sceneteppes glir opp og avdekker et nytt scenegulv bakenfor, og som en forlengelse av det første. Det er en halv meters avstand mellom de to scenene, slik at de fremstår som to traktformete plataer. Braunschweigs minimalistiske scenografi gir assosiasjoner til moderne kunstinstallasjoner. Både lyset og geometrien fungerer perfekt i forhold til handlingen som utspiller seg. På ett tidspunkt er det blågrå lyset satt slik at den bakerste vegg går i ett med gulvet, og det skaper en svevende følelse, ikke ulikt det man kan oppleve i møte med for eksempel arbeidene til James Turrell. Ved hjelp av mobile vegger og lys, stenger Braunschweig rollefigurene inne i et kaldt fengsel, en ramme som først og fremst tjener underteksten. Fysisk gir det en opplevelse av noe lett og luftig, men noe metafysisk svært tynnende. Det slående i *Je disparais* er at den overliggende historien om reisen Jeg foretar seg, er mindre viktig enn de parallelle historiene som stykkets protagonister spiller ut med stor innlevelse. Er det virkelige, eller påtatte følelser Jeg, Min venninne og Min venninnens datter uttrykker, når

hver historie etter hvert bygges opp til et dramatisk klimaks? Lygre inviterer tilskuerne inn i en refleksjon over forskjellige former for virkelighet, og tvinger oss til å forholde oss til scenerommet på en ny måte. De forskjellige situasjonene avgir ekko av nåtidige konfliktsituasjoner, som vi helst møter gjennom media, og henviser derfor også til en tilsynelatende trygg tilværelse. Når Jeg blir tvunget ut fra sitt eget hjem, vris vinkelen mot vårt vestlige syn på verden. Rollefigurene bryter stadig fortellingens dramatiske handling for å kommentere eller endre det som skjer. På denne måten kan man si at Lygre nærmer seg Brecht. Den episke fortellingen hos Lygre må imidlertid karakteriseres som ny i formen, både i forhold til Brecht, men også i forhold til Jon Fosse – som man kanskje først og fremst vil sammenlikne ham med. De stadige bruddene mellom Jeg sine egne tanker, og det Jeg forteller, balanserer på syltynn line. Tilskuerne blir tatt med på en ferd mot et ukjent sted av en ukjent årsak, men vi er uløselig bundet til Jeg og Min venninnens reise mot et nytt og bedre liv. Hvis da ikke reisen dreier seg om å flykte fra sin egen identitet..?

I gråsonen mellom det tenkte og det reelle

Annie Mercier (Jeg) tolker Lygres tekst slik at sårbarheten ligger som en dirren-



Annie Mercier som Jeg, i Arne Lygres *Je disparais*. Regi og scenografi: Stéphane Braunschweig. La Colline 2011. Foto: Elizabeth Carecchio

de streng gjennom hele stykket. Hennes replikk «Jeg har det bra» er så kraftig, men samtidig så skjør, at det usagte blir hengende over scenen som en udetonert bombe. Når hun knytter hendene og løfter armene halvveis opp, er det inderlig på grensen til det desperate. De stadige skiftene mellom det reelle og det tenkte, gjør forestillingen til en fengslende opplevelse, samtidig som teksten stiller tilskueren overfor store utfordringer. Braunschweigs funksjonelle scenografi understreker følelsen av innestengthet, ensomhet og det å være på vei mot noe man ikke kan unnslippe. Når Jeg dør, i en vakker og poetisk scene, er stykket på sitt aller mørkeste, før det vender og vi får møte Min mann. Gjennom det som har blitt et av Lygres kjennetegn, gjentar Min mann nesten

ord for ord replikkene til Jeg fra begynnelsen av stykket. Situasjonen er imidlertid snudd, fordi ensomheten unngås ved at han får følge av en kjæreste, og fordi han blir værende. Selv om sluttscenen åpner for håp og kjærlighet, er *Je disparais* et svært dramatisk stykke. Til sammenlikning opplevde jeg *Jours souterrains* (*Dager under*) – i regi av Jacques Vincey ved *Compagnie Sirénes*, jan. 2012 – som mindre dramatisk, på tross av at stykkets innhold er råere enn i *Jeg forsvinner*. Grunnen kan være den utstrakte bruken av såkalte hyperreplikker. Disse gir rollefigurene till Lygre mulighet til å avdramatisere en truende situasjon, ved å snakke frem sin egen eller en annen rollefigurs handling. I *Jours souterrains* er hyperreplikkene til stede i utstrakt grad og oppleves som formspråk,

mens de i *Je disparais* fungerer som ustabiliserende elementer.

Arne Lygre ble kjent i Frankrike gjennom oppsetningen av *Mann uten hensikt* i regi av Claude Régy i 2007. Han har senere befestet sin posisjon som nyskapende dramatiker gjennom Braunschweigs uroppsetning av *Je disparais* på théâtre La Colline i Paris, (premiere, november 2011), og det tyske gjestespiellet *Tage unter*, som ble vist på La Colline fra 8. februar i Braunschweigs regi. I tillegg skal Stéphane Braunschweig lage radioteater av *Skygge av en gutt*, i forbindelse med en spesiell Arne Lygre-syklus på den statlige radiokanalen France Culture. Dette stykket, samt et opptak av *Je disparais* fra La Colline, er planlagt å gå på lufta i løpet av våren 2012.



SIMULERTE KJELLERMENNESKER

(Berlin): Stépháne Braunschweigs iscenesettelse av
Tage unter faller fra hverandre i to stykker.

AV THERESE BJØRNEBOE



Arne Lygre: **TAGE UNTER** Oversatt av Hinrich Schmidt-Henkel. Regi og scenografi: Stéphane Braunschweig. Kostyme: Thibault Vancraenenbroeck. Lys: Marion Hewlett. Berliner Festspiele, 17.– 18. des. 2011, Düsseldorf Schauspielhaus premiere 14. januar 2012, La Colline Paris 8.– 12. februar 2012

En eldre mann i svart høyhalset genser kommer med raske skritt inn på scenen, og sier noe som lyder som sceneanvisninger: «Et tomt rom. En slags kjeller. Ingen vinduer. En mann.» Så setter seg ned på en klappstol med ryggen til publikum, og fortsetter: «Meg./ Jeg har ikke noe. Er ikke noe./ Ikke nå.»

Hvor og når Arne Lygres skuespill utspiller seg, blir stilt åpent ved at regis-

Claudia Hübbecker (Kvinne) og Udo Samel (Eier) i *Tage unter*, regi: Stéphane Braunschweig. Foto: Elisabeth Carecchio

sør Stéphane Braunschweig lar entreen til Eier (Udo Samel) og Kvinne (Claudia Hübbeckers) antyde at de er regissør og/eller skuespillere. Det traktformede, askegrå rommet bak, kan se ut som en teaterscene, og å tilføre forestillingen et slikt lag av meta-teater virker riktig, rent umiddelbart.

Dager under handler i utgangspunktet tilsynelatende om en mann, Eier, som over et uvisst tidsrom har holdt tre personer innesperret i en kjeller. Men stykket handler ikke om Kampusch- eller Fritzl-sakene, for – som Arne Lygre sier i et intervju i programmet – ville han ikke skrevet det hvis han kjente disse historiene dengang. Stykket hadde en lang inkubasjonstid, og ble avsluttet i 2006. Utgangspunktet til Eier er at han vil «redde» de menneskene som han velger seg ut. Blant dem finner vi en ung narkoman jente, en ung gutt (viser det seg etterhvert), og Kvinne, som under fangenskapet har utviklet et slags stockholmsyndrom: Hun er «ingenting» uten ham, sier hun, og i Claudia Hübbeckers stive skikkelse tror vi henne så gjerne. I den første og beste delen av forestillingen gjør samspillet mellom Claudia Hübbecker og Udo Samel den til en bisarr psykothriller med surrealistiske trekk. Arne Lygres manuskript veksler mellom det han kaller «hyperreplikker» (hvor karakterene ser seg selv utenfra, ofte i fortid) og streit dialog, mens regissør Braunschweig unngår å la skuespillerne vise det de sier de gjør, noe som på det beste fører til en absurd og nesten Magritte-aktig komikk («Dette er ikke en pipe!»).

Trykket går ut

Men den tyske upremieren på *Dager under* levde likevel ikke helt opp til forventningene, etter suksessen Braunschweig hadde med Arne Lygres *Jeg forsvinner* på La Colline i Paris i fjor høst (se egen anmeldelse, sidene foran). I oppsetningen forsvinner trykket i siste del, etter Eiers død. Tilsynelatende fordi forestillingen i så høy grad henger på Udo Samel, som har den rovdyrkvaliteten som rollen trenger, og som samtidig skjuler den bak en tilforlatelighetens blindingsgardin, som «verdensforbedrer». Udo Samel ser ut som

om han er funnet på en tysk kneipe, og har en tung, kroppslig tilstedeværelse som kler en forfatter som er så cerebral som Arne Lygre. Stykkene hans trenger muligens en slik friksjon av kroppslighet og materialitet for å få en til å erfare bevissthetsplittelsen i replikkene. For meg var Claude Régys oppsetning av Lygres *Mann uten hensikt* på La Colline i 2008 øyenåpnende fordi den tok det amoralske universet til Lygre på dødsens alvor, som følge av det antropologiske spørsmålet i tittelen. Mennesket er et dyr uten hensikt. Som i sine oppsetninger av Jon Fosse, viste Régy sitt mesterskap i bruken av rom, lys og en optisk bedrageffekt, der det var som om kroppene og gjenstandene på scenen lå bak et raster, og det ga hele rommet preg av noe illusorisk og billedlig. Claude Régy sprenger det fysiske innenfra gjennom en «pointillistisk» tilnærming til kropp og stemmebruk, som nærmest får teatret til å opphøre som teater, til fordel for å bli en slags erfart filosofi.

Når Stéphane Braunschweigs oppsetning faller nærmest pladask i siste halvdel, skyldes det både at trykket går ut når Udo Samel (tidligere stjerne på Berlins Schaubühne) blir borte, men også at Lygre roter plotet litt til. Det blir noe postulert over at Kvinne frykter friheten utenfor, og når hun vil forhindre de andre to fra å flykte, engasjerer jeg ikke. Stykket er allerede slutt for mitt vedkommende. Braunschweig har ikke løst problemet med å forenkle, men innfører noen videoer som fremstiller et alpelandskap utenfor. Dermed dukker likevel dis-assosiasjonen til Østerrike og mediasakene opp. *Tage unter* ga meg følelsen av å se to forskjellige forestillinger, og at regissøren ikke helt visste hvor han ville med noen av dem. *Tage unter* er produsert av Düsseldorf Schauspielhaus, hvor Staffan Valdemar Holm er teatersjef, og er meget mulig en oppdagelse han har gjort under sjefstiden på Dramaten. Forestillingen fikk en lunken mottagelse i Berlin, men responsen skal ha vært langt bedre da den gjestespilte i Paris. Anmeldelser av tidligere oppsetninger i Danmark og Frankrike, vekker nysgjerrighet på å se andre innfallsvinkler til dette stykket – som ennå ikke er oppført i Norge.



DAMPENDE HEKSEGRYTE

(Paris): Med sin første forestilling med franske skuespillere setter Castorf sitt publikum på prøve i en oppsetning som gir og krever mye.

AV TORMOD LINDGREN

LA DAME AUX CAMELIAS Etter Alexandre Dumas d.y. Samt tekster fra Georges Bataille og Heiner Müller. Regi: Frank Castorf. Scenografi: Aleksandar Deni. Kostymer: Adriana Braga. Musikk: Sir Henry. Odeon Théâtre de l'Europe . Paris, 7. januar til 4. februar 2012

Det er ikke så ofte at teatrene setter aldersgrense i Frankrike. Når Odeon-teatret innfører 16-årsgrense på Frank Castorfs oppsetning av *Kameliadamen*, med begrunnelsen at det kan «heurter la sensibilité des plus jeunes» (skade følsomheten til de yngste), så blir man nysgjerrig. Det er ikke første gang Castorf er i Frankrike, og det er ikke første gang Odeon har kontroversielle oppsetninger på programmet. Er det ikke bare å slippe villdyret løs, så borgerskapet kan ha noe kvitire om i fagleburene sine i noen uker?

Om det var markedsavdelingen som hadde gjort en for god jobb, eller om det var de forvirrende kritikkene sin skyld, så var det uansett ikke mange skjøre sjeler i salen, ja det var heller ikke så mange igjen i salen etter den 4 timers maratonen av en forestilling som var Castorf «franske» debut. Det publikummet som

ble sittende var forberedt på ikke å få et lekkert kjoledrama à la Verdis *Triavata* (som bygger på Dumas' tekst). De vet at en Castorf-oppsetning er et dampende storkjøkken, hvor det er utrolig mange ingredienser som skal opp i de mange fresende grytene. Det forventes nærmest at man får matrester slengt på kjolene (og det fikk de også), og at alle sosiale, politiske, kulturelle og teatrele målestokker blir filleristet. Publikum er sultne og desillusjonerte, og etter den lite smigrende (kreditt)verdighetsnedjusteringen, er de klare for litt tysk pikanteri. Selvkritikk er som kjent bare en annen variant at franskmennenes intrikate koketteri.

Hymne til møkka

Forestillingen låner tittel og tema fra Alexandre Dumas d.y. sin roman/drama *Kameliadamen*, som handler om en «sel-skapsdame» i det dobbeltmoralske, borgerlige Frankrike rundt 1848. Teksten er kappet opp med grov slakterøks, servert på samme fat som grovt og nitidig tilskårne biter av George Batailles *Øyets historie* og Heiner Müllers *Oppdraget*. Tekster som utvider perspektivet og tar dramaet fra de dunkle gasslampebelyste salongene og ut på de revousjonære gatene, krysshopper mellom kontrare-

volusjoner, svik, seksuelle perversiteter, tilintetgjørelse av alle idealer og verdier, koloniale opprør, etc. etc.

«Révolution est la masque de mort» (Heiner Müllers *Oppdraget*).

Frihet, likhet, brorskap... revolusjonen og erotikken koker i et helveteskjøkken hvor de levende hønene kakler sanseløst i konkurranse med halvtimelange hysteriske anfall fra den lungesyke Margerite Gauthier og hennes venninner på taket av den fave-la-aktige rønna. Som i så mange av Castorfs forestillinger smelter nåtid og fortid sammen, revolusjoner og sosiale opprør fra 1800-tallet dobles med dokumentaropptak fra diktatorens fall i Romania, gjennom uredigerte 1,2,3, og 4 tagninger av «reportasjer» i feltet. Pressens manipulerende blikk henger tårevått over dramaet.

Castorf virker i storslag, danderer alt på bordet med store teatrele gester, kryssvever sitt tette nett av litterære, visuelle, musikalske, historiske og teatrele referanser. Her har han fått tilgjengelig de beste

Castorf virker i storslag, danderer alt på bordet med store teatrele gester



La Dame aux Camélias, regi: Frank Castorf. Odeon, Paris 2012.

franske ingrediensene for å kunne lage et riktig etegilde. Og han forneker seg ikke. Ja han riktig overgår seg, komfyren oser av stekefett, de slurper i seg en motbydelig *bouillie de coquignole de bouillabaisse a la vache folle saute au lard sur une lit de choux fleurs fondue que tu me pisse au cue*. Piss meg i rasshølet, dette er en hymne til møkka!

Neonlyset i det babeltårn-aktige reklamestillaset tennes:

ANUS MUNDI GLOBAL NETWORK

Scenen dreier. Baksiden er glossy, et sted mellom en strippeklubb og et TV-studio. Neonlys og storskjerm, store billboards med Berlusconi som omfavner Ghadaffi. Armand stormforelsker seg i Marguerite-Kameliadamen, denne celebritetsultne selskapfrøkenen som tross alt har beholdt en viss ynde. I all kjærlighetsfeberen mener han å se jomfruen bak skjøgen i henne. Denne forrykte fantasmen rokkes ikke av hans venns kyniske tirader om sexindustrien, heller ikke da Armand får lokket henne med seg og rundpuler henne i et hønsehus. Hans begjær blir ikke forløst før hun på slutten av forestillingen ligger stinkende og gulmatt, sleip og slimete etter et par dager under jorda, rullet opp i plast, og Castorf har diskret tatt oss langt inn i George Batailles mørke nekrofile verden.

All misærens romantikk svever over scenen, det er noe storslått over elendig-

heten. *Any great drama has big posters of famous people; people feeling special feelings.*

Uoversiktlig

Castorf sier selv at oppsetningen er et arbeid i grenseland mellom maleri og teater. Bildet er komplett, ja overmettet i den forstand at jeg tre dager etter å ha sett forestillingen fremdeles ikke har oversikt over alle referansene. Det musikalske er også sterkt og utfyllende tilstede. Først og fremst ved det virtuose nærværet til Ruth Rosenfeld, en klassisk sanger som med sin operette/ vaudeville-personlighet overøser oss med eleganse, koketteri og teknisk briljans.

Intelligent og elegant er også arbeidet til Sir Henry, komponist og utøver på scenen. Han serverer easy listening hammondorgel-variasjoner av Saties gymnopedier, electronica serialvarianter av *Triavata*, Polices *Roxanne* blir operette, Ravels *Bolero* kryssmikses med Pink Floyds *Money*, negro spirituals er det også plass til...

Jeg regner med at leseren vil lure på hva slags spetakkel dette egentlig var. Og det lurte publikum, presse og kanskje teatret selv også på. Castorf er ikke ute etter å fortelle en enhetlig, logisk og moralsk konsistent historie, han søker å etablere et kaos, gjennom utfordrende estetiske og tematiske kryssninger som sette publikum i en tilstand av... ja, det var det da? Jeg har lest programmet forfra og bakfra, og har ennå ikke riktig fått noen klarhet i det. Og kanskje det er like greit.

Frank Castorf har en forrykende og heftig karriere bak seg som opposisjonell dramaturg og regissør i gamle Øst-Tyskland,

mens det fremdeles eksisterte, og videre som sjef på Volksbühne etter den tyske gjenforeningen. Scenen hans er blitt en politisk og humanistisk gladiatorarena, hvor gamle og nye ideologier og tankesystemer blir dissekert. Denne totalitære rebellen nekter seg ingen virkemidler, det er en nærmest dogmatisk frihetstrang, eller kanskje tvang.

Kameliadamen er hverken eller/ både og tragedie og komedie, og slik sett passer forestillingen godt inn i den avtroppende teatersjefen, dramatikerens

og regissøren Olivier Pys program. Py har selv skrevet (og regissert) forestillinger med navn som *Den lystige tragedien*.

Skuespillernes aften

Til tross for følelsen av å ha en mastodont av et regikonsept svevende over meg som en tung regnsky, hadde jeg allikevel lyst til å bli. Det er mest av alt skuespillernes fortjeneste. *Kameliadamen* er skuespillernes aften. Castorf setter dem virkelig på prøve, det er som en femkamp i stadig nye spillemåter, taleformer, rollebytter, kostymeskiift og scenebytter. Det spilles på fransk, russisk, tysk, engelsk. Scenen er et babelsk tårn, fitteprat, lyriske passasjer og brølende revolusjonære proklamasjoner flettes inn i hverandre. Skuespillerne gjør en stor innsats i å holde alt sammen, og samtidig produsere dette kaoset.

Jeg begynner med den på alle måter grensesprengende Jeanne Balibar. Som en avmaktens engel, som en kvinnelig Artaud i all sin grusomme eleganse, ikler hun seg scenen med sin elastiske kropp og

sjel. Hun er høyt hevet over alt spill og alle roller, hun kan klage høyløst til publikum over regissørens pretensiose grep, hun kan trøste den fortvilede Marguerite, hun er en allestedsnærværende voyeur og ekshibisjonist. Hennes første fremtredelse er som en Marianne-figur (det franske republikksymbolet), men raskt går hun fra å være idealet til den som sviker det. Hun er uskylden selv i Ofelia-kjolen, hun er verdenshora, hun er Jeanne d'Arc, hun er Greta Garbo, hun er kanskje Alexandre Dumas d.y. selv. Og mest av alt er hun Balibar.

Jean-Damien Barbin har også en rolle litt på utsiden av Dumas drama. Med karaktertrekk fra Dumas selv (både far og sønn og bestefar, den første svarte franske generalen) er han en outsider, en revolusjonær som utvider perspektivet fra det romantiske kjærlighetsdramaet.

Claire Sermonne som Marguerite Gauthier har en mer helhetlig rolle å gestalte. Den er krevende fysisk og mentalt, men i og med at fokuset i forestillingen lig-

ger mer på Armands reaksjoner, kommer hun mindre frem.

Castorfs valg av skuespillere til forestillingen er på mange måter også en del av referanseflettingen som vi gjenfinner i tekstvalget. Vladislav Galard (Armand) var i 2010 å se på La Colline-teatret i Paris i rollen som saint-Just, en av mennene bak den franske revolusjonen og menneskerettighetserklæringen i 1793. Her ser vi ham som en noe forvirret forkjemper for kvinners likeverd, en kamp som leder ham til å kle seg opp i kjole i mesteparten av forestillingen.

Video har en fremtredende rolle i forestillingen, både i form av en lang sekvens fra Eisensteins film med taramuharas-indianerne i Mexico (hvor Artaud fant så mye metafysisk livskraft), «autentiske» krigsreportasjer fra Romania, og ikke minst lange og ekstremt dyktig gjennomførte live-videosekvenser av skuespillerne i spill inne i skuret. Vi er midt oppe i trashy franske 70-tallsfilmer à la Wam og Vennerød.

Handlingen er ikke synlig for publikum, vi er på utsiden av det sammentapede filmsettet. Kameraet får med seg alt, pornofilmene og krigsreportasjene som går på tv skjermen i rønna. Maria-statuen, den håpløst frenetiske knullinga til Armand. Sekvensene projiseres tidvis direkte på fasaden av rønna, tidvis på de glossy stor-skjermene. Det er hyper-realistisk, det er popkunst, det er reality.

Jeg nevnte at det franske publikummet var tilbakeholdent. Det er en krevende forestilling å følge med på. Referansene strekker seg langt utover *Kameliadamen*, som forestillingen har fått sitt navn fra. De var bare to ganger at humoren satt, den ene gangen med referanser til den i dag utrolig forvirrede venstresiden i fransk politikk, den andre gjennom et musikalsk innslag med den ekstremt høyreorienterte sviskesangerer Sardou: «Nous avons vendu la France».

Du går hjem med svært forvirrede smaksanser.

OIT VÅREN 2012

::: LESNINGER PÅ DET NORSKE TEATRET :::

THE DIAMOND STARS av Maya van den Heuvel-Arad (Israel)
15. - 16. mai kl. 19.00

FIXER av Lydia Adetunji (britisk-nigeriansk)
23. - 25. mai kl. 19.00

CLYBOURNE PARK av Bruce Norris (USA)
31. mai - 2. juni kl. 19.00

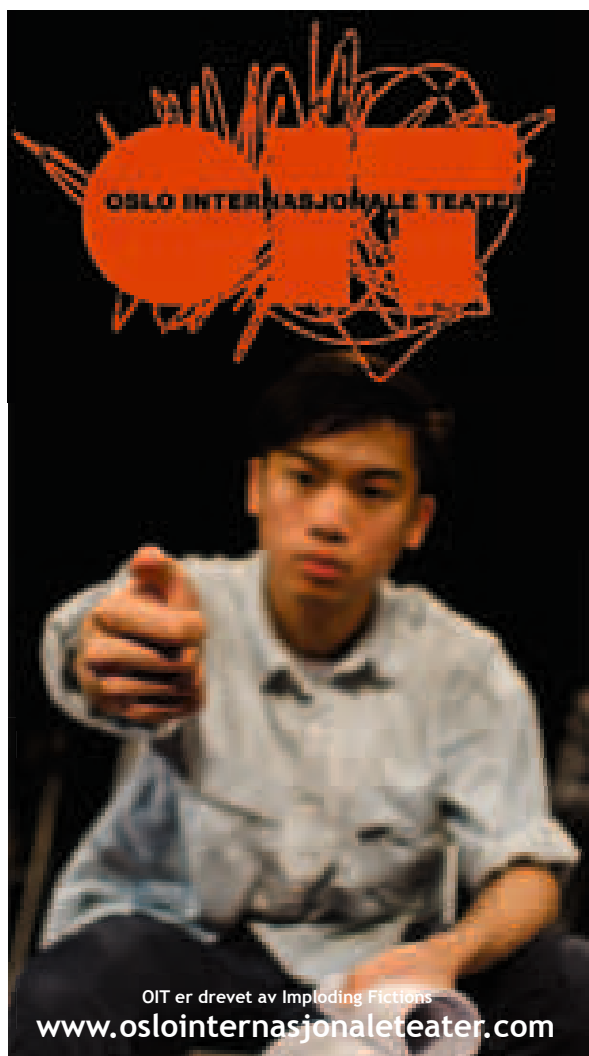
HAMLET ER DØD av Ewald Palmethofer (Østerrike)
6. - 13. juni kl. 19.00

FEM DAGAR I MARS av Toshiki Okada (Japan)
14. - 16. juni kl. 19.00

I samarbeid med Det Norske Teatret
Billetter: www.detnorsketeatret.no / 22 42 43 44

OSLO INTERNASJONALE TEATER

Våre samarbeidspartnere:



OIT er drevet av Imploding Fictions
www.oslointernasjonaleteater.com

VIDERE VERSTOVER

Christopher Nielsen med terapitime i sosial-entropiens tegn.

AV TORBJØRN OPPEDAL

Christopher Nielsen: **ENTROPI** Regi: Anders T. Andersen. Scenografi og kostyme: Erlend Birkeland. Nationaltheatret, Malersalen, 24. januar

Christopher Nielsen er en rå historieforteller, i alle betydninger av ordet. Da han tok steget over fra tegneserier til dramatiker med «mussikalen» *Verdløse menn* (2008), ble resultatet en av de mest skittenrealistiske og surrealistiske forestillingene Nationaltheatret har hatt på repertoaret. I Stafylokokktrilogien har han satt seg som mål å utforske de ødeleggende kreftene i vår umiddelbare nærhet. Etter den skarpe, men noe utflytende skildringen av tilværelsens sosialdemokratiske letthet i *Hustyrannen* (2010) var det store – og mildt sagt sprikende – forventninger til fortsettelsen.

«Ødelegg Dem selv!»

Med *Entropi* vender han tilbake til bunnfallet i velferdssamfunnets gjæringsprosess. Vi møter en liten forsamling rusmisbrukere i et trøstesløst grupperom, der de bedriver «alternativ» samtalerapi etter modell fra selvhjelpsguruen Bobby Boyle. Alle blir utfordret til å åpne seg og finne «sin magiske fjær», inspirert av Boyles livsomveltende møte med tegnefilmen om Dumbo (hva er det med Nielsen og elefanter?). Gjennom det meste av stykket sitter de i en halvsirkel og leverer replik-

ker som er en studie i pinlig selvutlevering og klam, «kvasipsykoterapeutisk» retorikk. Figurene er en typisk nielsensk samling av verdiløse menn og kvinner: Liv, den velmenende, men usikre lederen av prosjektet, Nils «Ni liv» Nilsen, som har uoffisiell verdensrekord i overdoser og drømmer om en plass i *Guinness' rekordbok*, Heidi, den innadvendte og misbrukte jenta som bærer på et eksplosivt raseri og Eskil, den ultrafeminine gutten som svermer for katolisismen på grunn av all røkelsen og draktene med glitter og stas. Inn i denne forsamlingen av skakkjorte individer kommer den alkoholiserste vestkant-snobben Sir Christian, komplett med halstørkle og overdrevent sobert riksmål, og terapisituasjonen utvikler seg raskt til en psykologisk duell. Han er blitt sendt til rehabilitering av NAV, helt rimelig ifølge ham selv, all den tid han har subsidiert statskassen med målrettet selvdestruksjon. Men han er i fundamental opposisjon til de lettvinde «carpe diem»-slagordene i behandlingsopplegget. Ifølge Sir Christian er hele verden underlagt entropiens lover, alt faller fra hverandre i en langsom prosess, det gjelder både det ekspanderende universet og vanlige mennesker. Han går så langt som å lansere begrepet «sosial-entropi»: «Den entropiske

internasjonale preker UNDERGANGEN er uunngåelig, kom den i forkjøpet – ødelegg Dem selv!» Resultatet av hans innblanding får terapigruppa til å gå av skaffet på de mest utrolige måter.

Karikaturens kunst

Hva er det som gjør *Entropi* spesiell? Tematisk er ikke stykket spesielt nyskapende. Nielsens «misantroposofi», en nattsvart filosofi som diagnostiserer det borgerlige samfunnets (og, i siste instans, menneskehetens) totale fordervelse, har vært et gjennomgangstema helt fra de første undergrunnstegneseriene. Entropi som litterær metafor har også vært solid etablert i det post-

moderne vokabularet lenge før ikoner som Jean Baudrillard, Thomas Pynchon og Hanne Ørstavik begynte å pirke i det. Det som gjør forestillingen til et fascinerende og hardtslående kammerdrama, er først og fremst det sceniske håndverket. Regissør Anders T. Andersen har i de tre Nationaltheater-forestillingene vist en egen fortrolighet med det groteske og forvridde universet til Nielsen (han har også, kan jeg legge til, et visst slektskap skjønnlitterært). På alle nivåer i forestillingen er det en uhyre presis timing og en bevisst bruk av voldsomme virkemidler. De fem

... uhyre presis
timing og bevisst
bruk av voldsomme virke-
midler



Ole Christoffer Ertvaag, Anders Mordal, Marte Engebretsen, Fridtjof Såheim og Marte Magnusdatter Solheim i *Entropi* av Christopher Nielsen. Regi: Anders T. Andersen. Nationlatehatret 2012. Foto: Per Maning

skikkelsene i terapiens onde halvsirkel blir alle spilt med sterkt karikerte trekk. Historiene deres er tatt helt ut i det ekstreme, som Eskils sukkersøte drømmer om oljeglinsende rambukker og Heidis grusomme hevn over ekskjæresten som overtalte henne til å tatovere navnet hans på kroppen. Spesielt interessant er det å se Fridtjov Såheim som Sir Christian. Han har også tidligere spilt fandenivoldsk terapisabotør – i filmen *Kunsten å tenke negativt* fra 2006 – men med stikk motsatt fortegn. Det er et langt sprang fra psykisk utslått rullestolbruker til arrogant vestkantmisanthrop, og han fyller rollen på en svært overbevisende måte. Samtidig har Marte Engebretsen med seg en god del av heltinnen Annie fra *Verdløse menn* i den spinkle, men morderiske Heidi. Det er også mye god komikk i samspillet mellom Ole Christoffer Ertvaags Eskil

og Anders Mordals Nils «Ni liv» Nilsen, der den ene er utagerende narkohomse (og misliker homo-puritanere fra Høyre) og den andre friker ut hver gang samtalen blir for eksplisitt homoerotisk. Som motvekt sitter Marte Magnusdatter Solems Liv og gjør stadig mer krampaktige forsøk på å beholde kontrollen over gruppa – og seg selv – med kommentarer av typen: «No må vi snu stemninga på no vis, før no grave vi oss ned i ein negativ spiral... Aill sammen... øøøh...»

Anti-propaganda

Det er verdt å reflektere over at historien er alt annet enn sannsynlig, og samtidig svært gjenkjennelig. Vi lider med karikaturene. Skuespillerne beveger seg i retning av en stilisert form for storytelling, der alt det overflødige daukjøttet – psykologisk realisme, undertekst, sannsynlighet – er

skåret vekk. Og dermed kommer handlingen paradoksalt nok nærmere oss selv. Skyld ikke på speilet hvis trynet er skjevt, som det heter i et russisk ordtak. Det er i dette perspektivet *Entropi* fungerer best. Ikke fordi det er banebrytende tenkt eller fortalt. Men fordi det er levdt materiale, tygd, spydd opp og slåss med. Forfatteren har flere ganger sagt at en lykkelig slutt eller positivt budskap er for propaganda å regne, og det blir ekstra tydelig i møtet med Bobby Boyles kjernesunne selvhjelpshelvetet. For de av oss som føler at de er i ferd med å bli ofre for forbrukersamfunnets naturlige utvalg, er Nielsens sosialentropi en ganske befriende tanke. Tredje og siste del av Stafylokokktrilogien er planlagt å ha premiere i 2013. Med en tittel som «Holocaust-mussikalen» er det bare å glede seg til et nytt dypdykk i den negative spiralen.



SKRUR KLOKKA TILBAKE

(Stockholm): Adelsfamilien har komplekse relasjoner vi lett kan identifisere oss med – Jeppe og Nille framstår derimot som rene svin, i Ole Anders Tandbergs regi.

AV TOVE ELLEFSEN LYSANDER



Ludvig Holberg: JEPPE PÅ BERGET
 Oversettelse og bearbeidelse: Lucas
 Svensson. Regi og bearbeidelse: Ole Anders
 Tandberg. Scenografi og kostyme: Maria
 Geber. Lys: SUTODA. Stockholms Stadsteater,
 Stora scene. Premiere 26. aug. 2011. Gjester
 Festsplillene i Bergen i juni.

Høsten 2011 var alkoholen en viktig aktør på de to store stockholmsscenene. På Dramaten viste Ørjan Rambergs familiefar i Lars Noréns *Natten är dagens mor* virtuose takter som skapdranker. I Stadstaternas *Jeppe på Berget*, i regi av Ole Anders Tandberg, forsøker Leif Andréas Jeppe ikke et sekund å skjule suget etter sprit. Han gjør riktignok noen piruetter i forsøket på å holde seg til den smale vei til Tomelilla for å kjøpe to flasker såpe på tilbud. Men det går jo som det må gå. For hva gjør en alkoholiker med penger på lomma?

Det klassiske spørsmålet om hvorfor

Emil Almén, Leif Andréa og Joakim Gräns i *Jeppe på berget*. Regi: Ole Anders Tandberg, Stockholm Stadsteater 2011. Foto: Carl Thorborg

denne svenske, nærmere bestemt skånske, Jeppe drikker er ikke særlig relevant. Han drikker, punktum. Til slutt drikker han seg ihjel.

At en klassisk tekst blir dekonstruert og modernisert er regel heller enn unntak. Men her er det noe omtrentlig over oppdateringene. Det landskapet der Jeppe er plassert kjenner jeg godt som i årevis har hatt sommertorp i Tomelilla. Og visst – Skåne oversvømmes av billig sprit fra Tyskland, men det er grenser for hvor billig spriten er, selv her! Jeppe har penger nok til billig grønnsåpe. Men hos Christer Fants sardoniske Jakob Skomaker rekker pengene til drammer tilsvarende en hel flaske brennevin – pluss to øl.

Nå er dette teater og Maria Gebers hvite scenerom med snødekket gulv er en iskald, eksistensiell plass for et lite menneske, fanget i en verden der forandring er umulig. Samtidig gjenskaper det på en genial måte dette flate landet med sin høye himmel. Og miraklet skjer i *Jeppe på berget*. Gjennom et lysende øye på fondveggen velter plutselig solskyer inn og legger seg som et levende tak over den store scenen. Det er som når sommeren kommer til denne delen av Skåne, der lyset er vakkert som i Provence, en visuell opplevelse som ikke ligner noe jeg har sett før. Lyskunsten signert SUTODA er det mest opplytende jeg har med meg etter en forestilling som er beksvart midt i alt hvitt.

Jeppe på berget spilles vanligvis som komedie og tittelrollen forvaltes tradisjonelt av en skuespiller som kan kunsten å sjarmere publikum. For Jeppe er ingen enkel figur å føle for. Kona banker ham, selv om det er hun som er utro – Frida Hallgrens Nille bruker baseballtrek med sann kraft at det støkker i publikum. Og stakkars Jeppe er jo bare et offer for sitt ustoppelig spritbegjær...

Leif Andréa er ikke det minste innsmi-grende. Noe er brutt i hans Jeppe, og han gir rollefiguren et mørke som til slutt sluker ham. Men gi ham bare brennevin, så blir han sentimental og glad! Han legger ut teksten – av Lucas Svensson, snarere enn av Ludvig Holberg – om sin revolusjonære ungdomstid, som kelner på ferge-ne til Danmark, da han sloss med danske

«skiderøver» og lærte seg å drikke brennevin. Synge kan han også – «Power to the People» og «A Working Class Hero» (som han dessuten har skrevet selv!) Med litt mer konsekvent bruk av sangnumre kunne dette faktisk ha blitt en ny *Mamma Mia!* med Lennon-låter.

Når Jeppe havner i adelens himmelrike blir jovialiteten brutal.

Svensk adel

Som Holbergs medforfatter må også Expressen-journalisten Björn af Kleen regnes. Intervjuboken *Jorden de ärvde*, 2009, vakte en viss debatt. Der snakker svensk adel fra levra om formuer, slott og all jorden de eier, men også om hvordan de lærer barna sine å takle den urettferdigheten som skal ramme dem når pappa dør. Adelen i Sverige har nemlig greid å beholde den forhistoriske eiendomsformen *fideikomiss* (jf. den engelske tv-serien *Downton Abbey*), der eldste sønn eller eldste mannlige slektning arver alt, mens mor og søsken får nåla i veggen.

Det er en dysfunksjonell adelsfamilie, som hentet fra Björn af Kleens bok, som stiger inn på scenen med greven, Sten Ljunggren i spissen for sine voksne barn. Emil Almén er arvingen, Joakim Gräns yngst og garantert loser, mens Ann-Sofie Rases grevedatter formelig spyr ut kjønnsord i forsøk på å vinne pappas gunst.

Leif Andréas Jeppe i elegant skredder-søm lever ut sin revolusjonære drøm gjennom å slå yngstemann til blods og voldta søsteren på det groveste, mens pappa og brødrene diskret ser en annen vei. Etter Ann-Sofie Rases «Woman is the Nigger of the World», blir hennes grevedatter eneste mulige identifikasjonsobjekt.

På Holbergs tid var det nytt å sette folket på scenen, der adelen så lenge hadde fått herske alene. Med denne versjonen av *Jeppe på berget* er det som om instruktør Ole Anders Tandberg skrur klokka tilbake. Adelsfamilien har komplekse familierelasjoner som vi lett kan identifisere oss med. Jeppe og Nille framstår derimot som rene svin.

Og på tross av imponerende anslag og dristige valg, blir forestillingen som en *Figaros bryllup* der greven avslører tjeneren og ikke omvendt.

Forts. >

NYTT LYS PÅ SCENEN

(Stockholm): De signerer alltid kollektivt. På få år har SUTODA satt tydelige avtrykk i svensk teater.

TOVE ELLEFSEN LYSANDER



Hvis det står «Lys: SUTODA» i faktaboksen til en forestilling kan man vente seg noe uvanlig. Det har svensk teater lært seg på bare noen korte år. Bak det kryptiske navnet gjemmer det seg et kollektiv på tre: Susanna Hedin, Tobias Hagström-Ståhl og Daniel Andersson. 2010 gikk de ut Dramatiska Institutets program for lysdesign. Deretter har alt gått veldig fort, med mange oppdrag, ikke bare i Sverige, men også i Norge. Gruppen har blant annet signert *Spring Awakening* på Oslo Nye teater og *Knutby* på HT. «Forestillingens første del er en animasjonsfilmspreget eksposisjon av miljøet i Knutby som er visuelt imponerende», skrev Therese Bjørneboe i Aftenposten.

– Det var greenscreen som ble brukt i *Knutby*, forteller Daniel Andersson, når jeg når ham på telefon. Teknikken er vanlig i film og ikke minst i tv, men mer sjelden på teatret.

Selv bærer jeg med meg minnet om den merkelige formasjonen av sol og skyer som bredte seg ut over den store, tomme scenen i *Jeppe på berget* (se anmeldelse). Den spesielle effekten ble til, får jeg vite, under en lek med en projektor som ikke ble brukt for å vise bilder, men snarere som lyskilde.

Daniel Andersson forteller engasjert

om røyk, om hvite streker som filmes bakfra, om laserteknikk som er langt vanligere på teknoklubber enn på teaterscener, og om bruken av video. Det meste er gresk for meg, som bare kan bekrefte at teknikken utvilsomt gir tilskueren nye, visuelle opplevelser.

Teater er ikke riktig det samme etter at SUTODA har vært på besøk.

Kollektiv

Minst like merkelig er det faktum at de tre har valgt kollektivet som form når trenen, i hvert fall i svensk teater, så absolutt handler om å gjøre individuell karriere.

Det hele begynte med at frilanslysdesigneren Tobias søkte Dramatiska Institutet etter et par år som hjemmemann i USA. Der fikk han tid til å reflektere over lysdesignerens ganske ensomme arbeidssituasjon.

– Jeg savnet en pågående kunstnerisk samtale, sier han. Vi har liksom ingen å snakke med. Det er mange som konkurrerer om de samme jobbene, og noen får for mange, andre for få. Jobbene burde kunne fordeles bedre.

De tre fant hverandre under tiden på DI, men i starten var diskusjonene beinhard. Kollektiv, ja vel, men hvilken rolle skulle den enkelte ha? Og hva skulle skje med det egne kunstnerskapet? SUTODA – hva er det egentlig?

Nå har de funnet formen, sier han. De signerer alltid med gruppenavnet, men det betyr ikke at teatrene må kjøpe dem alle tre på ett brett hver gang.

– Vi tar betalt for funksjoner. Kjøper teatret lyssetting, kommer én av oss. Vil de dessuten ha video, kommer to, osv.

Én er alltid prosjektleder og får hjelp av de andre innenfor sitt spesielle prosjekt.

Nå har de dessuten funnet et språk, en måte å snakke sammen om lys og rom, som gjør det lett å gå inn i hverandres arbeid.

– Nå kan jeg sette en lampe den ene dagen, og hvis Daniel eller Susanna kommer dagen etter, forstår de hvordan jeg har tenkt og kan fortsette jobben.

Kollektivet har utviklet ham kunstnerisk, og han har dessuten blitt modigere.

– Og jeg tar større ansvar nå.

DI-utdannelsen var bra og ga god innsikt i teaterprosessen. Men det som interesserer nå er å undersøke hvordan teater skal kunne produseres for å finne andre kvaliteter, nye uttrykk og en ny måte å tenke på. Den normale prøvetiden er på åtte uker, og det Tobias ønsker seg, er ikke først og fremst mer tid, men snarere å kunne disponere tiden annerledes.

– Åtte uker, men spredt ut over et lengre tidsrom. Nå er rommet bestemt lenge før premieren, men det tar lang tid før skuespillerne kommer inn. Vi som arbeider med lys og scenografi burde få høre teksten mye tidligere, ikke bare snakke om den.

2011 ble Dramatiska Institutet slått sammen med Teaterhögskolan til Stockholms Dramatiska Högskola/StDH. Tanken bak fusjonen var nettopp å samle yrkeskategorier som før var atskilt – skuespillere, instruktører, scenografer, teknikere m.m. – under samme tak, for å stimulere til nye arbeidsformer og -prosesser. Forutsetningene for eksperiment burde dermed være tilstede. Det er bare å ønske SUTODA lykke til.

«SUTODA gör nya scenkonstprojekt, ljusdesign och scenbild. Tillsammans med institutioner och andra konstnärer skapar vi den struktur vi behöver för att göra uppdaterad teater, intressant scenkonst och tvärdisciplinära konstverk.» (SUTODA på Facebook)

En dåres försvarstal

Strindberg-uke

hos Norli Universitetsgata
16. - 21. april



Foto: John Lundgren/Strindbergmuseet

Mandag 16.

kl 12: Petronella Barker leser fra
En dåres försvarstal.

Ola J. Jørgensen innleder om utgivelseshistorien.

kl 17: **Strindberg og Swedenborg.**

Carl-Michael Edenborg i samtale med Nikolaj Frobenius.

Tirsdag 17.

kl 17: **Strindberg og Ibsen**

Terje Mærli og Arne Melberg i samtale med Christian Kjelstrup.

Onsdag 18.

kl 17: **Strindbergs dramatikk:** Med utgangspunkt i *Fröken Julie*.

Kristina Kjeldsberg og Victoria Meirik i samtale med Monica Aasprong.

Torsdag 19.

kl 17: **Strindbergs brev**

Per Ritzler leser Strindbergs brev og Christina Nikolaisen forteller litt om hvert av dem.

Fredag 20.

kl 17: **Könskrigets diktare?**

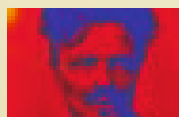
Ebba Witt-Brattström

Lørdag 21.

kl 13: **"Bjørnson, du är falsk som en festtalare!"**

Edvard Hoem om Bjørnson, Strindberg og unionen.

*"Det är synd
om människorna"*
A. Strindberg



August Strindberg

2012

www.strindberg2012.se

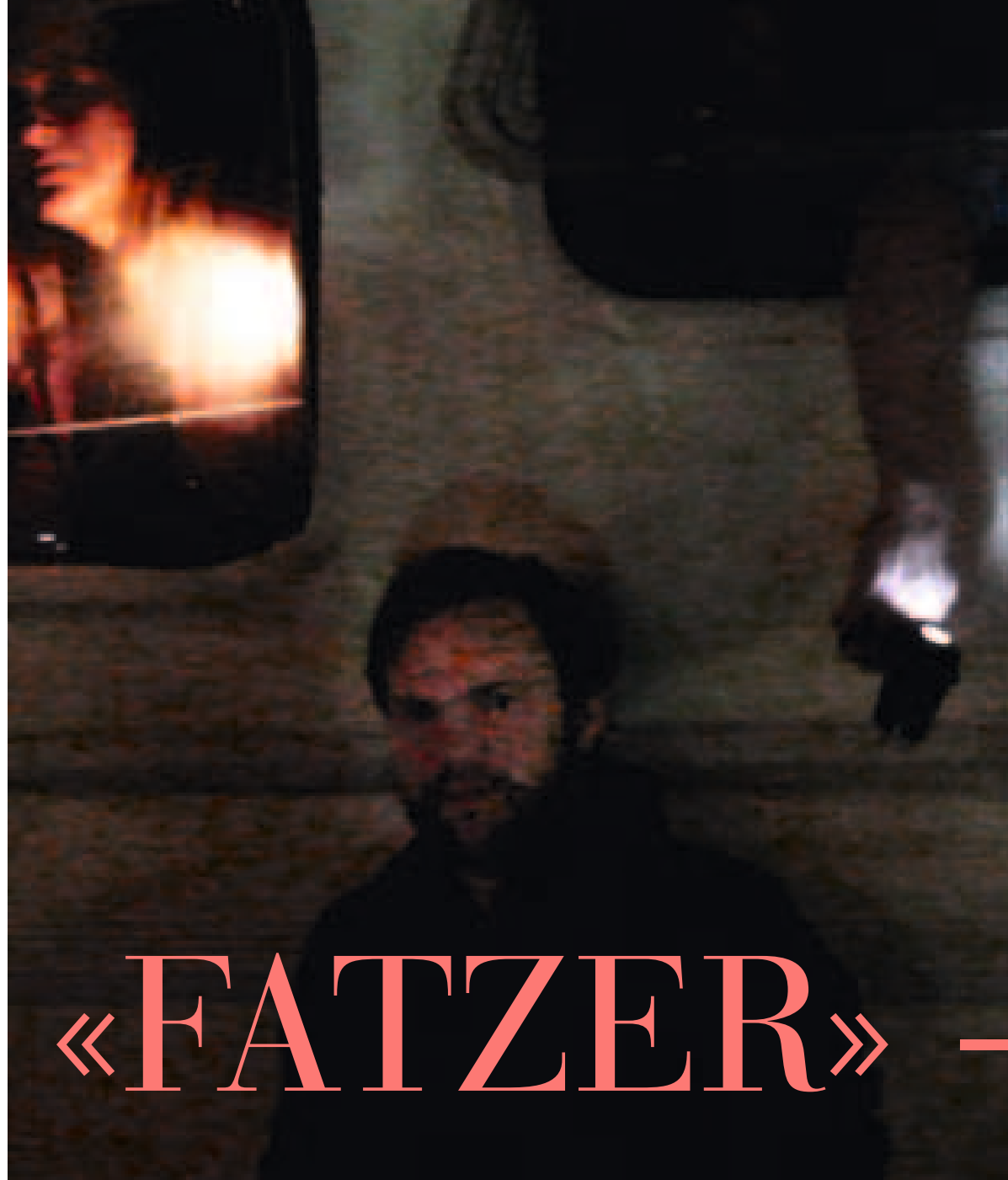


facebook.com/NorliUniversitetsgaten



Norli Universitetsgt. 22 00 43 00

BRECHT



«FATZER» –

Revolusjonens eksistensielle nullpunkt.
Forsøk på å bygge et hus, uten tegning,
med materialer fra en forlatt byggeplass.



AV TORE VAGN LID

Et «nytt» stykke av Bertolt Brecht. (Re)konstruert & oversatt av Tore Vagn Lid. Dramaturgisk assistent: Carola Löwitz. Fem hundre fragmenter – satt sammen til et stykke. Uroppføres av Transiteatret-Bergen under Festspillene i Bergen 2012, i samarbeid med Nationaltheatret (Oslo), Rogaland Teater (Stavanger)



*Det hele er umulig og må
ganske enkelt legges bort.
Til selvforståelse (Brecht)*

- konkretisert

Fra prøvene på *Fatzer*, regi: Tore Vagn Lid. Norsk urpremiere Festspillene i Bergen, mai 2012. Foto: Kyrre Bjørkås

Når jeg – i skrivende stund – sitter med et ferdigstilt teaterstykke om «Egoisten Johann Fatzer» framfor meg, dreier det seg om en *konstruksjon* i dobbel forstand. For det første finnes det ikke noe «stykke» av Bertolt Brecht med denne tittelen. Fra 1926 til 1931 arbeider forfatteren og teaterviteren intensivt på et material som verken kan sies å være et «episk teaterstykke», en «surrealistisk opera» (*Mahagonny*) eller et «lærestykke» i streng forstand. Heller forblir dette en serie dialoger, refleksjoner, koristiske passasjer og

teoretiske betraktninger, som til sammen utgjør et åpent kompleks av litterære og vitenskapelige utkast som alle kretser rundt historiene om «Egoisten Johann Fatzer». Hvorfor han ikke ble «ferdig», vites ikke sikkert. Det som derimot vites, er at det i dødsboet til forfatteren lå nesten 500- stort sett usammenhengende sider, spredt over mange år, men ordnet i fire mapper som forfatteren mente på en eller annen måte hørte hjemme under sine utallige planer om et Fatzer-stykke. Det som også står fast, er at Brecht selv mente at noe av det beste han hadde skrevet –

målt i «teknisk standard» – var å finne i disse mappene, og at han – så sent som på 1950-tallet lette etter muligheter for å konkretisere Fatzer-komplekset.¹

Men det teaterstykket jeg har i hendene er også en konstruksjon av en annen grunn: Fordi de fragmentene og kommentarene som utgjør materialet, eller byggesteinene for min (re)konstruksjon, ikke bare er hentet fra dramatiske og litterære tekstbiter, men også fra teoretiske skisser, kommentarer, dagboksnotater, kjærlighetsbrev osv. Felles for dem er at de alle sammen befinner seg et eller an-

net sted i de nevnte mappene, mapper jeg har vært så heldig å få arbeide med takket være et vennlig innstilt Brecht-arkiv i Chaussestrasse i Berlin. Når jeg i det følgende altså snakker om stykket «Fatzer», dreier det seg altså om et høyst subjektivt diktverk (fra min hånd) over et høyst subjektivt diktverk (fra Brechts hånd).

Det finnes også andre som har bygget med (og på) Brechts råstoff. Best kjent er forfatteren Heiner Müller som i 1977/78 – ved hjelp av innholdet i de samme mappene – diktet en versjon for en teaterforestilling i Hamburg.² Kommer det nye forsøk i fremtiden, vil disse helt sikkert framstå som nye diktverk, nye «stykker». Og nettopp det er noe av det fine med Brechts forlatte byggeplass: Den inviterer til å snekre, improvisere og ta valg, valg som nødvendigvis vil være preget av byggerens kontekst og samtid.

Fabel-skjelett: Fire døde menn – og et navn

KOR Og hva enn dere måtte se, til
Slutt vil dere se hva vi så:
Uorden. Og et værelse
Som er fullstendig rasert, og der inne
Fire døde menn og
*Et navn.*³

De fragmentariske historiene og skissene er lagt til slutten av første verdenskrig. Og selv om så vel rolle-galleriet som andre dramaturgiske parameter varierer mellom de ulike ansatsene, ligger likevel et relativt entydig plott til grunn: Med Fatzer – «den beste av dem» – som anfører, har fire soldater – «et tanks-mannskap på fire» – desertert fra den desperate og tapende fronten.⁴ Fra sitt skjulested venter de fredløse soldatene på en revolusjon som aldri kommer. I en tidlig planskisse, noterer forfatteren:

Men fordi deres eneste håp lå i utsiktene til et folkets opprør som ville gjøre slutt på den meningsløse krigen og dermed også frikjenne desertører, besluttet de å ikke under noen omstendighet skille lag. Så håpet de også selv å kunne *bidra til det opprøret de ventet måtte komme*.

Slik gjør Brecht (som Beckett) *ventingen* til dramaturgisk utgangspunkt for kri-

tiske undersøkelser av «Egoisten Johann Fatzer, og Fatzer-mappene inneholder i alt en rekke variasjoner over åpningsmotivet – «deserteringen» og «ankomsten i skjulestedet». Strategien er ment som en type politisk *nedskalering* i montasjeform; fra slagmark til stillhet, fra ytre kamp til indre kamp, fra horder av soldater til fire utsultede menn i et lite rom i byen Mülheim an der Ruhr. Også sluttmotivet virker Brecht tidlig å ha klart for seg, og skisser opp flere variasjoner over «dødsscenen»: Fatzers forsøk på å «finne sin egen vei», egoistens som stadig handler i strid med gruppen i en tilspisset situasjon av sult og ressentiment, gjør at de tre til slutt bestemmer seg for å ta livet av ham.⁵ I et av fragmentene – som inngår i min (re)konstruksjon – sier Koch:

Du, Büsching kan regne med meg.
Men han er bedre enn deg,
og han må bort.
For der det en gang var en elv som stin-
ket,
og der mennesker stod og sa:
i dag er den full av stinkende olje, eller i
dag er den giftgrønn,
eller nå blir den klarere,
der skal det ikke flyte noen bedre elv,
men ingen elv overhodet.
Slik skal denne Fatzer heller ikke bli til
noen bedre eller verre Fatzer,
for det skal ikke lenger finnes noen Fatzer.

Mens Fatzer desperat venter på revolusjonen og på de hjelpende soldatene, venter desertørene på Fatzer i et limbus av rastløshet, voksende uro og aggresjon. Bildet som tegnes av Fatzer i disse skissene og notatene er ikke entydig, og heller ikke usympatisk. Snarere tvert i mot speiles forholdet Fatzer – soldatene, den enkelte (med sitt revolusjonære ønske) og det kollektivet som helt og holdent stoler på dette gode mennesket, i et spekter av vekslende prismes. Slik spisser Brecht problemstillingen omkring kollektivet og den enkelte, og spør kritisk etter mulighetsbetingelser for politisk handling over-

hodet. Men selv om Brechts «grunnplott» på denne måten åpner for et nådeløse dilemma – motsetninger og eksistensielle kontrapunkt, sliter han like fullt med dramaturgisk å konkretisere «gapet» mellom «ankomsten(e)» og «dødsscenen(e)»: Hvordan bidrar egentlig desertørene til «revolusjonen»? Hva er det ved trusselbil-

det som tvinger de desperate mennene til å «holde sammen»? Og hva er det ved desertørenes situasjon som til slutt framprovoserer henrettelsen av Fatzer? Her åpner fragmentene seg opp i løse notater, motstridende forslag og planer som ikke er skrevet

ut, men som like fullt kan betraktes som en invitasjon til å bygge – dvs. selv å *konkretisere*, over 80 år etter.⁶ Og en slik invitasjon til konstruksjon, til selv å «gå løs på materialhaugen», kan nettopp leses som en av flere tolkningsmuligheter av et notat fra Fatzer-fragmentene. Brecht skriver:

*Om det [Fatzer-Fragmentet] en gang senere blir gjort til læringsgjenstand, så vil elevene her lære noe helt annet enn den som skrev det. Jeg, den skrivende, trenger ikke slutføre noe. Det rekkes at jeg underviser meg selv. Jeg leder i dette tilfellet undersøkelsen, og det er min metode som så kan bli undersøkt av tilskueren.*⁷

Hva er egentlig egoisme? Fatzer vs Massnahme – eller Massnahme problematisert

For meg har den dramaturgiske «løsningen» på Fatzer-gåten langt på vei lagt i arbeidet med *Die Massnahme* (1930/31), og tekstbiter og dramaturgiske vendinger fra dette materialet inngår i «omfunksjonert» form i det nye Fatzer-stykket, side om side med tekster fra Brechts «Keuner-historier».⁸ Men Brecht og komponisten Hanns Eislers lærestykke om de fire agitatorene som dreper sin ene kamerat for å redde et større menneskelig prosjekt, stilles for partiretten og frikjennes, får nettopp sitt radikale *motstykke* eller kontrapunkt i egoisten Fatzer: Mer kompleks, mer ekspressiv og mer poetisk trer plutselig konturene av en alternativ fabel fram: Fire avmektige, utsultede og impotente

Die Massnahme inngår i «omfunksjonert» form i det nye Fatzer-stykket

desertører som dreper hverandre mens de fortvilet venter på en revolusjon som aldri kommer; som handlet det om en politisert og radikalisert «Godot». Legger man dem over hverandre blir spenningsflatene tydlig:

I *Massnahme* finnes en siste vei ut, i *Fatzer* er situasjonen umulig: Konsekvensen av å vente er døden. Konsekvensen av å handle er døden.

I *Massnahme* dør en av gruppen. I *Fatzer* dør alle fire.

I *Massnahme* vender de gjenlevende tilbake og forteller sin historie til oss. I *Fatzer* er det ingen som vender tilbake og forteller sin historie.

I *Massnahme* er det koret som er dommere, i *Fatzer* er det koret som er vitnene.

Og viktigst av alt:

I *Massnahme* er den som skal henrettes innforstått og uredt. I *Fatzer* er den som skal henrettes motvillig og livredd.

For egoisten Johann Fatzer vil ikke dø, ikke for noen pris, fordi – som han sier; «*Etter oss er det ingenting*!». Dermed blir tanken om å ofre seg for saken, for revolusjonen – også for en som selv er glødende kommunist – i bunn og grunn meningsløs. Samtidig er Johann Fatzer alt annet enn *Massnahmes* «unge kamerat», eller *Der Jasagers* «naive elev»; han er den «*beste og sterkeste*» blant desertørene, den som leder an, som agiterte for desertering, som tar valgene, ja den som overhodet kan gjøre forandring mulig. «*Han har et stort ego*» – sier Koch, den fornuftige strategen blant de desperate desertørene, «*det rekker for oss alle. Og for oss er han egoistisk*». Og her ligger for meg et kjernepunkt, for er det da ikke nettopp her Koch som er den egentlige egoisten – ikke Fatzer? Slik blir Johann Fatzer i denne versjonen skjerpet in mot spørsmålet; *hva er egentlig egoisme?* Hvor skjuler egoisten og egoismen seg egentlig? Er i det hele tatt realpolitisk solidaritet – radikal endring – mulig uten «Johann Fatzers» menneskelige og umenneskelige egenskaper?

Med dette blir et forklaringsperspektiv mulig: Fatzer «overlever» ikke *Die Massnahme* Brechts «løsning» på Fatzerspenningen blir langt på vei å skyte seg ut via et helt nytt stykke – som altså *blir* ferdig: *Die Massnahme*. Sammenfallet i

tid er også påfallende; høsten og vinteren 1930/31 realiseres Brecht/Eislers beryktede kommunistiske lærestykke, samtidig som Brecht setter (foreløpig) sluttstreken for historien(e) om egoisten Fatzer.

Fatzer konkretisert: Rekonstruksjon heller enn dekonstruksjon – 30 år etter Heiner Müller

Tankestrøk: Det er nå 34 år siden Heiner Müller la Fatzer-fragmentene ut over gulvet i sin Berlin-leilighet. Da var det 21 år siden Bertolt Brecht gikk i graven.

Et kjerneproblem når det gjelder Fatzer-komplekset, og et problem som har hengt ved dette materialet siden Heiner Müllers Hamburg-forsøk i 1978, er en tendens i retning av å (re)dyrke det fragmentariske i det som allerede er fragmentert og skisseaktig. Heller enn å «dekonstruere» noe allerede fragmentert, har jeg – 30 år etter postmodernismens heroiske tid – sett en mulighet i det motsatte; i å *konstruere* et konkret «stykk» (musikk) teater av det som hos Brecht ble liggende som skisser, notater, teoretiske ansatser og dramaturgiske skjelett.

Ved – i postmodernistisk ånd – å gjøre «Fatzer» til noe større, tyngre og mer «metafysisk» enn det det faktisk er, har det nettopp vist seg vanskelig å realisere *erfaringsmessig* det som er kjernekonflikten i materialet; kontrapunktet mellom den «levende egoisten» som ødelegger andre, og den «fornuftige sosialisten» som ødelegger seg selv som levende og nytende menneske.⁹ Ikke minst gjelder dette Fatzer-materialet som et (i Brecht-sammenheng) eksplisitt seksuelt material. De nærmest pre-pornografiske beskrivelser henter inn kropp og nytelse på en måte som skiller fragmentene om Fatzer fra alt annet i Brechts produksjon.¹⁰ Therese – Fatzers elsker og konen til en av desertørene – spiller en avgjørende rolle i min (re)konstruksjon. Dømt til å vente på lite rom, med bare en seng og fire utsultede desertører, tar hun bladet fra munnen:

THERESE Derfor spør jeg dere:
vil dere snu dere bort litt, eller gå ut på
dass,
slik at jeg får ham for meg selv.

Jeg sier det rett ut: Han skal komme mellom beina mine.

Det tar bare et par minutter. Beklager, men det har jeg krav på.

KEUNER Hold kjeften! Eier du ikke skam?

THERESE Nei, akkurat den mangler jeg.

Og – som en inngang til en av Brechts mest eksplisitte sex-scener – følger Fatzer opp:

FATZER Når du gjør det med deg selv, Gjør du det ikke da egentlig med alle du tenker på?

Med vilt fremmede, sikkert med Koch også, med meg, ja til og med hunder?

Også matens og spisingens rolle (sult-motivet) åpner et spenningsforhold – et kontrapunkt – mellom primære (egoistiske) behov på den ene siden og politisk refleksjon, solidaritet og disiplin på den andre:

FATZER Selv i denne kampen
Må jeg puste
Spise og drikke som før.
Kanskje den varer evig
Nemlig lengre enn meg, og da har jeg
Som er drept
Ikke engang levd.

Fetisjeringen av det «negative» – det postmoderne mistaket

Jeg tror at en annen av grunnene til den «klassiske» postmodernismens begeistring og oppriktige respekt for Fatzer, nettopp ligger i en uartikulert følelse av overenskomst eller overenstemmelse med tekstskissenes «negative» eller pessimistiske grunn tone: Revolusjonens umulighet, avmakten vis a vis det politiske og den historiske stillstanden som livsfølelse, kler overgangen mellom det politiserte 70-tallet og 80-tallets individualiserte og livsbejaende «høyredreining» like godt – om ikke bedre enn Botho Strauss eksistensialistiske *Tiden og Rommet*. Men nå – som for over tre tiår siden – gjelder følgende: I denne feiringen av det oppløste, – *som en type feiring* – en fetisjering av det «umulige», negative og avmektige – ser jeg

det motsatte av den kraftanstrengelsen som Fatzer-fragmentene fødes ut av, og som de henter sin poetiske og politiske kraft fra. Om man tar avmakt, umulighet og nattsvart pessimisme som »villet» utgangspunkt, bryter etter min mening hele det fatzerske prosjektet sammen, både som diktverk og som (teater)historisk forskningsdokument.

Fatzer vs Baal

FATZER Ingenting kommer til å skje i morgen.
Vi blir her hos deg til det braker løs.
Og det kan enda dra ut.
Men jeg har holt øynene åpne og sett at en ny tid er i emning,
og at noe skjer med folket som aldri før har skjedd.
Og man ser folk gå rundt som man aldri før har sett.
Det er fordi alt som før var på bunnen nå stiger opp.
Og der det før var ett menneske og ett menneske til,
der er nå massen, masse mennesket.
Og man holder sammen,
og går ikke lenger hjem til sitt eget.
Jeg kan garantere at dere skal få mat mens dere venter,
og at dere vil komme helskinnet gjennom dette.
For nå står vi ved terskelen
til det landet som tilhører oss.

Problemet med en lese måte som nærmest a priori dyrker det «negative» («ikke-identiske») ved Brechts Fatzer-prosjekt, gjør seg også gjeldende i forståelsen av hovedpersonen – Johann Fatzer. Ikke bare «stykket», men også selve Fatzer-karakteren går utenpå- og sprenger klijsen om den «gale livsnyteren» som står i opposisjon mot den «tradisjonelle» verden. Fatzer er ikke noen Baal,¹¹ en «gal kunstner og livsnyter», og går heller ikke opp i det yndete anarkist-skjemaet som så ofte tildeles helterollen i venstreorienterte kunstprosjekter. Egoisten Fatzer er heller ikke identisk med liberalismens ukuelige individualist, eller ekspresjonistens fremmedgjorte offer. Spenningsfeltet – slagmarken – Fatzer, er til sammen alt dette, men også noe mer: Han er på

den ene siden dissenteren som nekter å gi opp egen nytelse og vinning til fordel for sin politiske rettferdighetskamp, samtidig som han på den andre siden er den som kanskje mer enn noen ser nødvendigheten av disiplin, orden og forpliktende samhandling. Det å ofre seg for organisasjonen, er nettopp *ingen fremmed tanke* for Johann Fatzer; derimot er det en fremmed følelse. Og det er i dette spennet at ikke bare skikkelsen, men også hele materialet får sin poetiske og politiske spenning. Fatzer setter ikke opp en enkel dikotomi mellom egoisten og «de andre»; avviser ikke «kommunisten» til fordel for «anarkisten», «byråkraten» til fordel for «kunstneren», men gjør disse motsetningene til nødvendige motsetninger i ett og samme aktivistiske og engasjerte menneske. Slik oppstår av Fatzer en politisk eksistens-kamp, en dialektikk, som ikke enkelt lar seg løse ut i «godt» og «ondt», «bøddel» og «offer», strategisk-kynisk eller autentisk-menneskelig.¹² Dermed gir historien(e) om egoistens undergang inngangen til å nærme seg et tabu i et moderne, liberalt samfunn: I det å faktisk *handle* – i aksjonen – vil det alltid måtte ligge en form for kynisme. Den handlende må ta valg, skjære igjennom; si ja til noe, avvise noe annet. Trekke til seg, støte fra seg. I det å la være å handle – i passiviteten – ligger det perfekte rommet for moralisme og anklager. Hos den handlende blir kynisme synlig. Hos den passivt avventende kamufleres denne kynismen av moralismen; dvs. i fordømmelsen av kynismen hos den som faktisk handler. Det er ordstyrerens posisjon. Han handler ikke selv – men lever for og av å dømme og fordømme handlinger.¹³

Når det politiske blir eksistensielt – og det eksistensielle politisk

Instrumentalismen – i Fatzers tilfelle kommunismens – krav om disiplin og oppofrelse, river og sliter i hovedpersonen. En som på den ene siden selv (inn) ser nødvendigheten av det politiske prosjektet han har agitert for, men som samtidig stritter imot konsekvensene av sine egne valg. Konflikten vendes innover, den – som det heter – imploderer. Politikk blir eksistensialisme, eller retttere, det politiske

og det eksistensielle tørner sammen i en og samme person. Men nettopp fordi den gjør det, har det igjen som resultat eller «biprodukt» at også omverdenen – «de andre» – trekkes inn og ned i denne «egoistens» kamp med seg selv. Dialektikken er nådeløs; Fatzers kamp er *eksistensielt nødvendig* og *politisk ødeleggende* på samme tid, og – som koret sier:

Til slutt vil dere se hva vi så: Uorden.
Og et værelse som er fullstendig rasert.
Og der inne fire døde menn
Og et navn.

Hva må gjøres?

Brecht visste det ikke selv i 1931, men heller ikke hans verdensrevolusjon, like lite som Kochs og Fatzers i 1917, skulle komme til å komme. Forsøket på å føre den russiske revolusjonen til Tyskland i januar 1919 strandet brutalt: spartakistlederne – Rosa Luxemburg og Karl Liebknecht ble drept, slått ihjel av konservative krefter i allianse med rasjonelle sosialdemokrater. Venstresiden bidro til å myrde sine egne. Revolusjonen fikk bokstavelig talt skallen slått inn av «fornuftens» byråkrater til høyre og til venstre. Håpet om en ny mulighet, en ny revolusjon, endte på 1930-tallet i nazistenes interneringsleirer for kommunister, og under Stalins ledelse gikk Lenins gamle bolsjeviker løs på hverandre med nakkeskudd. Prosessene i Moskva ble dermed de første som kom til å innfri den mest fatalistiske desertøren, Keuners advarsel i mitt nye Fatzer-manuskript:

Slagmarken tok ikke knekken på oss,
men i rolig luft i et stille rom
Tar vi livet av oss selv.

Grunnen? Kanskje er den å finne innenfor gruppen av desertører i det vesle skjulestedet – mellom fire menn i samme situasjon, det samme målet, den samme veien ut. Fire desertører som må holde sammen, men likevel ender opp med å drepe hverandre? Ventingen til disse fire blir her til en sivilisasjonens venting på en verden som endelig en gang skal «bli bedre.» «Hva må gjøres?» Skrev Lenin i 1902, og «Hva må gjøres?» sa Al Gore

hundre år senere. I dag er alle enig i at «noe må gjøres», og mens vi venter på løsningene – venter vi. Slik også den vesle gruppen av desertører venter. Og det er i denne ventetiden at vi lever våre liv, og gjennom de små valgene vi tar – og de tok – speiles menneskehetens veivalg, slik at kampen mellom de fire blir til vår kamp – en *holdningskamp*, i oss så vel som mellom oss. Og det er denne kampen mellom holdningene som til syvende og sist avgjør skjebnen til våre revolusjoner, hva enn de måtte komme til å handle om.

For meg har Fatzer-materialet gitt en inngang til å prøve å forstå (og artikulere) den politiske avmaktfølelsen som fortærer revolusjonære alternativer midt i en voldsom tid av globale systemkriser. Skrevet på avsatsen til en ny og blodig æra – mens verdens undertrykte forges ventet på sammenbrudd og revolusjon – utstyrer den selve «krisetiden» med et språk, finner grunntonen i det å innse at noe ikke kan fortsette og samtidig innse at det nettopp er det det kan. Slik rører dette Brechtske «ur-materialet» det uhyggelige i å plutselig gjenkjenne en hel verdens katastrofale paradokser i sine egne selvmotsigelser.

NOTER

- 1 I arbeidet med et «Büsching» eller et «Garbe» prosjekt noterer Brecht 10 juli 1951: «en mulighet ligger i Fatzerversene; Jeg har tatt med meg hit det første hefte av «Versuche» (Forsøk)». Heller ikke nå lykkes det forfatteren å «slutføre» et prosjekt. (i Stephen Bock, *Chronik zu Brechts Garbe/Büsching-Projekt und Käthe Rülickes Bio-Interview Hanns Garbe erzählt*. S. 87)
- 2 Se Bertolt Brecht: *Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer*, Bühnenfassung von Heiner Müller, Suhrkamp 1994.
- 3 Fatzer-sitatene i denne teksten refererer til min egen (re)konstruksjon/oversettelse. (Under publisering på Spartacus forlag 2012)
- 4 Det finnes ikke et enhetlig persongalleri i disse fragmentene. Navn som Koch, Schmitt, Keuner, Mellermann, Nauke og Büsching går over i hverandre og tar form av forsøk og utprøving. I langt de fleste utkastene dreier det seg likevel om fire desertører.
- 5 Brecht hadde lest om en hendelse fra første verdenskrig, hvor en gruppe desertører skulle ha blitt funnet døde i en leilighet. Spekulasjonene om hva som hadde hendt dem, gav impuls til de tidligste skissene om Johann Fatzer.

- 6 At Brecht her – som i *Der Jasager/Neinsager* og *Massnahme* – «visste» utfallet før trinnene (argumentene) som ledet dit, virker klart ut fra fragmentenes struktur og vektning, og svarer helt til både det episke teaterets som til lærestykke-dramaturgiens «logikk». Ikke desto mindre: Den utbredte tesen om at det dramaturgiske «vakuumet» i midtdelen av Fatzer-fabelen i dette tilfelle skulle skyldes eksistensiell-politisk nødvendighet, strander på det enkle faktum at Brecht langt på vei arbeidet ut skissene til en «midtdel» – men uten at verken tidsstrekket eller rekkefølgen på disse forsøkene fikk noen endelig form. Som et «work in progress» synest han å satse på Fatzers «evne til å skaffe mat», og desertørens «stadige skuffelse» som en ytre dramaturgisk strukturerende drivkraft. Resultatet blir en rekke skisserte «ventescener», hvor Fatzer har lovet å komme med maten, men hvor han – av egoistisk impulsivitet – ikke dukker opp. («Hvorfor kom du ikke, Fatzer, som avtalt?») Ikke minst på dette nivået lå mulighetene i en ny (re)konstruksjon i – heller enn å teoretisere seg forbi dette dramaturgiske «håndverksproblemet» – å forsøke å konkretisere handlingsforholdet mellom Fatzer og desertørene fra de ankommer «skjulestedet» til endepunktet med «fire døde menn – og et navn.» Strategien har vært å låne øre til «Massnahme» og til «Die Mutters» situasjonsoppbygging, samt komponert ut de ansatsene som Brechts skisserer for seg selv i arbeidsnotatene. Vektingen har lagt på å skjerpe følgende spenningsforhold: Hvordan virker den kroppslige sulten på desertørens situasjon og innbyrdes forhold, og hvordan står dette konkret som et kontrapunkt i forhold til Fatzers seksuelle utagering? Hva er Fatzers funksjon som «magisk hjelper» (Erich Fromm) for desertørene, og hvilken rolle spiller dessillusjonen i forhold til Johann Fatzer som politisk (sosialistisk) lederskikkelse for nødvendigheten av å ta ham av dage – også som en eksistensiell symbolhandling for de «som kommer etter»? Dette er alle aspekter som Fatzer-resepsjonen, og særlig den postmoderne, etter min mening har tatt for lett på.
- 7 Uttalelsen motsier på interessant vis en annen kjent kommentar som Brecht gjorde seg om Fatzer, og viser hvor vanskelig det er å finne et «ratio» – en intensjon/eller felles plan knyttet til Brechts Fatzer-arbeid: «Det hele er umulig og må ganske enkelt legges bort. Til selvforståelse» (Brecht)
- 8 Transiteatret-Bergen stod i 2007 for den nordiske uroppførelsen av lærestykket *Die Massnahme* under Fests spillene i Bergen (Forestillingen ble også vist under Fests spillene i Salzburg året etter).
- 9 Selve ideen, impulsen bak det tidlige postmoderne oppgjøret med hegelske enhetsfilosofier, forsøk på finne fram til det ene og sanne, var å sikre det flerstemte; holde dynamikken og spenningen oppe. La det som ikke ville innordne seg få komme til overflaten.

Problemet er at også denne viktige «revolten» ble gammel, og begynte å gå over på autopilot, male grått i grått. Dermed ble den selv innhentet av dialektikken og falt som offer for det den hadde gjort opprør mot. Postmoderne selvtematisering, selvreferanse og krav om det åpne og flerstemte ble noe uforpliktende når det mistet sin «motstander» og ikke lenger stod opp mot noe konkret. Det er den utviklingen som begynte å ri samtidskunsten som en mare utover 1990-tallet, men som allerede tiåret i forveien kan anes i «foredlingen» av feks Heiner Müller og Joseph Bois. Det er denne tiltakende tomgangen som etter min mening – hvor nødvendig og produktiv den enn har vært – etterhvert har trøttet ut også Fatzer-materialet, dekonstruert dekonstruksjoner, laget fragmenter av fragmenter, postdramatikk av postdramatikk, diskurs av diskurs osv. Og vi har, det føler jeg meg sikker på, ikke fått riktig start på motoren enda. «Å bruke Brecht uten å kritisere ham er forræderi» skrev Heiner Müller i essayet «Fatzer +/- Keuner» (Werke 8 Suhrkamp). Det samme må da gjelde for bruken av Müller?

- 10 For Hans-Thies Lehmann er spenningen mellom det seksuelle og det politiske selve grunnkonflikten (fryktsentrumet) i Fatzer-komplekset. I essayet *Sexualität: Ein «Furchtzentrum» in Brechts Werk* skriver han: «Fatzer er altså på mer en en måte en nøkkeltekst hos Brecht: det dreier seg om spørsmålet om et mulig politisk handlende subjekt og dets seksualitet. (...) Med seksualiteten truer hele det kommunistiske kollektivet med å bryte sammen.» (Hans-Theis Lehmann, *Das Politische Schreiben* s. 240-41)
- 11 Brechts halvekspresjonistiske «ungdomsstykke» fra 1918 om det livsbejænde dikter-subjektet Baal.
- 12 Jeg kjente en gang en norsk «vestre-orientert» forfatter som ikke klarte å underordne seg ulike radikale partiers krav om disiplin og lydighet, men som heller ikke kunne leve med rollen som en feiret og fri «dissenter-kunstner» under venstresidens rødvins-nattverd. Når han – av det han anså som politisk nødvendighet – til slutt valgte å gå fra Theatercafeen og inn i partipolitikken, stille på liste, møte i kommunesalen etc., valgte han nettopp de *minst* «kunstneriske» komiteene han kunne finne, og endte bevisst opp i arbeidsutvalg for boligbygging og veiplanering. Akkurat det tror jeg også Fatzer kunne ha gjort. Om det i seg selv var et «kunstnerisk» valg – en performance – år være opp til ulike blikkvinkler (og de interessene som igjen ligger bak disse.)
- 13 Heiner Müller skrev treffende om vår vestlige sivilisasjon som en «stedfortredelsens» sivilisasjon. (i forordet til *Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer, Suhrkamp* 1994 s. 10) Problemet vårt – hevdet han – er at vi «kan tenke oss drapet», men «men uten at vi er villig til å gjøre det selv» (Så vidt jeg vet gikk heller ikke han inn i «Baader/Meinhof»-gruppen.)

Gudene må være gale

En lekker og fantasifull innpakning til tross, de gjør det ikke direkte lett verken for oss eller seg, crewet bak *Det gode menneske fra Sezuan* på Det Norske Teatret.

AV ANETTE THERESE PETTERSEN

Bertolt Brecht: **DET GODE MENNESKET FRÅ SEZUAN** Oversettelse: Edvard Hoem. Regi: Philip Tiedemann. Scenografi: Etienne Pluss. Kostymedesigner: Stephan von Wedel. Komponist: Ole Schmidt. Lysdesign: Per Willy Liholm. Det Norske Teatret, hovedscenen, 4. februar

Tre guder kommer til jorda, nærmere bestemt den kinesiske provinsen Sezuan, på leting etter et godt menneske. Verden preges av armod, og gudene handler på bakgrunn av følgende vedtak (av ukjent opprinnelse): «Verda kan få vera som ho er, om det berre blir funne tilstrekkeleg med gode menneske som kan leva eit menneskeverdig tilvære». Ved hjelp av vannselgeren Wang møter de den prostituerte Shen Te, som gir dem losji for natta. Dette er åpenbart tilstrekkelig med empiri for gudene, som med dette har funnet sitt ene gode menneske. Hun mottar en raus økonomisk kompensasjon for hus- og hjerterom, gudene forsvinner og Shen Te kjøper en liten tobakksbutikk for pengene fra oven. Men det viser seg at ved å være et godt menneske som vil hjelpe andre, så blir man også utnyttet og på sikt ruinert. Ved å finne opp en mer økonomisk orientert og kynisk fetter, Shui Ta,

kan Shen Te bevare sitt godhetsimage samtidig som hun kan forvalte midlene sine med overskudd fremfor konkurs. Men alle ser ut til å ville utnytte Shen Tes godhet, inkludert kjæresten Sun. Og Shui Tas innledningsvis korte besøk forlenges stadig, inntil det ikke lenger er rom for Shen Te overhode.

Det gode mennesket fra Sezuan hører til Brechts mer didaktiske tekster, med en hovedperson som i seg selv er dialektisk. Shen Tehs selvspalting i én god og én kynisk identitet, et smilefjes og et grinete fjes, gir ikke rom for noen mellomting. Enten er man selvutslettende god, eller så er man en kynisk kapitalist. Regissør Philip Tiedemann har kuttet i Brechts tekst med nokså hard hånd, og blant kuttene er gudenes innledningsvis observasjon av vannselgerens dobbelbunnede kopp. Dermed fremstår Wang som nærmest lytefri, og kunne vært en kandidat til rollen som Det gode menneske enn Shen Te. Samtidig oppholder Wang seg i et mellomstilt – både på overflaten og i funksjon befinner han seg i en slags medierende rolle mellom gudene, Shen Te,

Sezuanerne og oss i publikum. Også Shen Te (spilt av Ane Dahl Torp som balanserer den mangefasetterte rollen med imponerende presisjon) fungerer som et ledd mellom oss og forestillingen, både i sine henvendelser til oss og sitt mer nedstrippede ytre.

Sangene

Da *Det gode mennesket* hadde premiere i 1943 var det komponisten Huldreich G.

Früh som stod for musikken. Senere overtok Paul Dessau komponistjobben, men i denne versjonen er sangene utelukket, og Ole Schmidt har overtatt stafettpinnen som komponist. Utelatelsen av sangene er med på å skape en fortettet forestilling, men den fører også til et

noe ensformig preg. Sangenes innhold har i originalteksten en kommenterende funksjon, og ved å utelate dem får forestillingen et mer drømmeaktig preg. Den blir mindre eksplisitt politisk, noe som også passer til stykkets åpne slutt. Men det suggererende scenebildet følges av en musikk som tidvis har en søvndyssende effekt, og særlig forestillingens første del

Ingen ser ut til å være oppriktig interessert i å endre det sezuanske universet



Ane Dahl Torp i Det gode mennesket frå Sezuau, regi: Philip Tiedemann. Det Norske Teatret 2012. Foto:

oppleves nokså statisk. Etter pause endrer forestillingen karakter, og byr blant annet på noen helt fantastiske tablåer. Særlig de nesten groteske scenene med barnearbeidere på Shui Tas tobakksfabrikker peker seg ut, samt bryllupsscenen hvor de sitter bak et bølgete festbord – mot en grønn bakgrunn.

Og det visuelle førsteinntrykket er betagende. Scenograf Etienne Pluss og kostymør Stephan von Wedel har laget et absurd og virkelighetsfernt univers med tegneserieaktige høyblokker og svært tykke innvånerne – iført klær i samme mønster som de gigantiske posene de drasser rundt på. De er en gjeng bagladies, som har tatt sin poseidentitet til et nytt nivå – men er

de hjemløse eller nomadiske sjeler? Late trygdesvindlere, eller uheldige fattiglus? Shen Te er den eneste som ikke passer helt inn i dette animerte universet. Også gudene skiller seg ut, både i utseende og oppførsel der de raver omkring i hvite klær. Kanskje er de gale, men like gjerne er de fjerne av narkotiske årsaker. Gudene og resten av Sezuans innbyggere kan også leses som en illustrasjon på finanskrisen i Europa. Posefolket representerer de mange som har mistet jobb og hjem – mens noen få (gudene) får snurre ufortrødent videre i sine respektive bobler. Jakten på godhet ser kun ut til å begynne seg på overflaten, hos gudene så vel som for Shen Te. For gudene er Shen Te nærmest et slags

Corporate Social Responsibility (CSR) prosjekt, mens Shen Te for sin del altså må finne opp et kapitalistisk alter ego for ikke å utslette seg selv. Ingen ser ut til å være verken oppriktig interessert i eller i stand til å endre på det sezuanske universet. Rikdommen forblir i hendene på de få, som utnytter de fattige mange. Og gudene inngår kompromisser for å kunne lukke øynene for det hele. Når så ansvaret kastes videre til publikum, i sluttepilogen til skuespillet, så er det med en viss avmakt ballen tas i mot. Det er vanskelig å bryte gjennom forestillingens fargeglade overflate, og en uke etter at jeg har sett forestillingen er det fortsatt avmakten som sitter igjen i meg.

Ufarlig Brecht

(Oslo/ Trondheim/ Bergen): Man kan bare forandre på Brecht, hvis man *kan* forandre på Brecht.

AV THERESE BJØRNEBOE

BUILD ME A MOUNTAIN! Av og med: Verk produksjoner. Regi: Fredrik Hannestad. Scenografi: Signe Becker. Lyd: Per Platou. Black Box Teater, 24. november 2011

Bertolt Brecht: ARTURO UI Oversettelse: Ragnar Olsen. Regi: Harry Guttormsen. Scenografi og kostymer: Per Kristian Solbakken. Trøndelag teater, hovedscenen 1. feb.

Bertolt Brecht: MOR COURAGE Oversettelse: Ole Grepp. Regi: Marit Moum Aune. Scenografi: Even Børsum. Kostymer: Ingrid Nylander. Den Nationale Scene, hovedscenen, 2. feb

Ny vår for Brecht» skrev Dagbladet (7. januar) i anledning vinterens trippelpremier på *Det gode mennesket fra Sezuan* (Det Norske Teatret), *Arturo Ui* (Trøndelag teater) og *Mor Courage og barna hennes* (Den Nationale Scene). Artikkelen støttet seg bl.a. på uttalelser fra tyske Philip Tiedemann, som mente at «tiden vi lever i har innhentet Brecht, ikke omvendt.» Hans iscenesettelse av *Det gode mennesket fra Sezuan* var ikke politisk provoserende, og det kunne nok få en til å kjenne et stikk av skuffelse. Selv om det for meg likevel var en lettelse at regissøren behandlet ham som en klassiker, og ikke forsøkte å aktualisere – for samtidsreferanser har en tendens til å banalisere Brecht. Tilløp til debatt etter utspillet til Minervas teaterkritiker («Commies ain't

cool») ga inntrykk av at folk i dag har problemer med å forstå parabelformen, eller gjenkjenne de bibelske referansene (Lot og de tre englene). Stykkets appell om at mennesket må forandre samfunnet selv, er enklere å forstå provokasjonen i hvis man ser for seg at stykket ble oppført i for eksempel Egypt. Men det faktum at Shen Te må skifte kjønn for å opptre egennyttig er også et viktig aspekt, og Ane Dahl Torp gjorde en interessant vri ved å gjøre den kalkulerende fatteren Marlene Dietrich-androgynt sexy. Men før alle hovedsceneoppsetningene, viste Black Box Teater en i dobbelt forstand «liten» Brecht. *Build me a Mountain!* av og med Verk Produksjoner, tok utgangspunkt i en kort periode av Brechts eksil fra nazi-Tyskland, som han tilbragte på godset til den finske forfatterinnen og kommunisten Hella Wouljoki i Märleback. Oppholdet er for ettertiden kjent gjennom *Herr Puntila og drengen hans, Matti*, et av Brechts mest folkekjære stykker, kanskje særlig i Skandinavia.

Scenen på Black Box Teater er fylt med «skrot», utstillingsdukker, en Hedda-statue, Venus fra Wilmersdorf, hvite campingstoler og grønne planter. Samtidig som kortsidene på den langstrakte scenen er gammeldage titteskaps-scener. Under ett av forhengene, er det Anders Mossling åpner kvelden med et «We gonna take you on a journey back in time. Back to 1940, and a story full of romance and despair». Det naive (form) språket forsterkes ironisk ved at skuespillerne snakker overdrevent gebrokkent.

Ved å se på et enkeltverk (*Puntila*) i lys av omstendighetene og konteksten for stykkets tilblivelse, får Verk sagt en hel del om stykket og Brecht. Godseieren Puntila er snill når han er full, men når han er edru er han hard og brutal. Karakteren er basert på Hellas onkel. Sjøføren Matti representerer et større problem. Brecht vil fremstille ham som en working class hero, og Puntila begynner å like ham. Men hvorfor står han i med dattera til sjefen (i badstuen)? Her står realisten mot lærestykke-forfatteren, som på si skriver pornografiske dikt etter saunaopphold med Ruth Berglau. På scenen blir Matti spilt av en bredskuldret utstillingsdukke med svart mustasje, i et av de morsomste grepene i forestillingen.

Forholdet mellom praksis og teori er et underliggende tema, som imidlertid blir modifisert gjennom dialogene om Puntila: «He wants to deny reality. He wants to stay in the alcoholic state.» (Brecht): «He wants to change reality!» Uten å moralisere skildrer Verk eksilet som et liv i en boble, og teatret som fortrylling og virkelighetsflukt. «Do you think Theatre can change history?», «Is a humoristic remark always a sign of resignation?». Brecht lider under ikke å klare å skrive om den krigen som han tenker på hele tiden. Det skurrer likevel litt av paradokset i lys av at han skrev flere av sine mest kjente stykker (som *Sezuan*, *Arturo Ui* og *Mor Courage!*) i eksil (han gjorde det forøvrig ved hjelp av kvinnelige medarbeidere som fortsatt ikke blir akkreditert i programmene). En

styrke ved Verks oppsetning er uansett at diskusjonen står i forgrunnen, i stedet for postulater om aktualiteten til Brecht.

Buskis

4. februar arrangerte Trøndelag teater en konferanse om «Nasjonalisme på fremmarsj». Og den nye høyrepopulismen i Europa er rimeligvis bakgrunnen for at teatersjef Kristian Seltun har valgt å sette opp det sjeldent oppførte *Arturo Ui*. Det er et modigere valg enn på de andre hovedscenene, også fordi stykket har en komplisert struktur som gir fallhøyde. Brecht skrev *Arturo Ui* på bare tre uker, i 1941, men på bakgrunn av studier fra en amerikareise, og handlingen er lagt til Chicago. Hovedpersonen Arturo Ui låner enkelte trekk fra Al Capone (som at han bor på hotell), men den egentlige modellen var Hitler. Når Brecht valgte å gå en slik omvei, skyldtes det at han skrev det med henblikk på en amerikansk oppførelse. Parabelformen skulle avsløre slektskapet mellom organisert kriminalitet og fascisme, og slik fikk stykket en ytterligere didaktisk funksjon i forhold til amerikanske tilskuere. Det kom aldri til noen Broadway-oppførelse (det hadde urpremiere i Vest-Tyskland i 1958), og i dag er det ganske ironisk med tanke på mytologiseringen av mafiaen i amerikansk film. For med *Arturo Ui* ønsket Brecht å forkleine. I prologen til stykket sammenliknes Arturo Ui med Shakespeares Richard III:

Wem fällt da nicht Richard der Dritte ein?
Seit den Zeiten der roten und weissen
Rose
Sah man nicht mehr so grosse
Fulminante und blutige Schlachtereien!

Men i løpet av handlingsgangen avslører det at det som hos Brecht omtales som «klassisk», eller den «store stil» er noe tilært. For, som Brecht skrev i en kommentar til stykket, var hans viktigste formål å bryte ned respekten for «de store forbrytere»: «De store politiske forbrytere må prisgis latteren. Da vil de ikke lengre være store politiske forbrytere, men utøvere av store politiske forbrytelser, hvilket er noe ganske annet.» I den morsomste scenen (også i Trondheim) er den hvor Ui får undervis-



ning i hvordan han skal tale og opptre for store menneskemasser (og som bygger på at Hitler også tok skuespillertimer). Brecht anbefalte at stykket skulle ha dekorasjoner i «den store stil... og med tydelige reminiscenser av det elisabethanske historietheater.» Det behøver ikke en regissør å ta hensyn til, men på Trøndelag teater går man motsatt vei. Forestillingen åpner med en tom scene, og en tekniker som kommer inn får et øyeblikk publikum til å tro at dekken er uferdig eller at forestillingen er avlyst pga. et teknisk problem. Hun (Mariann Meløy) går deretter over til å fremføre en fullstendig omskrevet versjon av prologen, som gir publikum en innføring i den historiske bakgrunnen, i hva en trust er, og spør om navnet til han med den lille barten.

Fraværet av den teatralitet som Brecht legger opp til, gir forestillingen et vanskelig utgangspunkt, i og med at Brechts poeng er å avsløre politikken som iscenesettelse og teater, og gjør det i en dobbelt-fremmedgjort form (Hitler/Ui/*Richard III*). Men det andre problemet til forestillingen er at den vil aktualisere stykket ved å erstatte Chicago-handlingen med en norsk setting. Det gir den et troverdighetsproblem som ikke blir mindre ved at spillestilen er en slags revy-realisme.

En prisverdig intensjon om å advare mot høyteradikalisme, støter på utfordrin-

gene ved å sannsynliggjøre at faren for et skrekkelde basert på politiske mord og knebling av sivil opposisjon er tilstede i Norge, og avsløre i hvilken form. Teksten er oversatt til trønderisk, som også er Hans Petter Nilsens (*Arturo Ui*) dialekt, mens andre skuespillere snakker sine egne dialekter eller østlandsk/bokmål. Jeg bør kanskje være forsiktig med å hevde at stykket ikke tåler å rives ut av en amerikansk kontekst. Men i en oppsetning som er gjort på institusjonsteater-premisser, gir regissøren slik

slipp på mulighetene til å leke med sjanger som teksten gir, og som gjorde *The Producers* på Oslo Nye i fjor til en svært vellykket nazi-satire med både sting og Verfremdung (!).

Da *Arturo Ui* ble satt opp i New York i 2002 med Al Pacino, kort tid før invasjonen i Irak,

handlet konteksten om selvsensur i amerikansk presse (i stykket kontrollerer Ui avisene), og en generell angst for å kritisere Bush-administrasjonen. Jeg så ikke oppsetningen, men som det fremgår av Falk Richters anmeldelse i NSTT nr. 2/2002, er det klart at situasjonen ikke bare inviterte til å aktualisere, eller flette inn referanser til samtiden, men at det også var påtrengt. Forestillingen nøyte naturligvis fordelene ved at Pacino, Steve Buscemi m. fl. forbindes med mafia- og gangsterroller, og at det ga kred. Men stjerneskuespillernes

**Guttormsen gir
slipp på mulighe-
tene til å leke med
sjanger**

uangripelighet var også (ifølge vår anmelder) en forutsetning for i det hele tatt å ture å sette opp dette stykket med henspilinger på Bush-administrasjonen. Da jeg nå leste anmeldelsen igjen, bekreftet det at en av utfordringene ved *Arturo Ui* er å til å ta stilling til om man vil advare eller latterliggjøre. Brecht ønsket å utlevere Hitler til latteren for å frata ham den autorative og tilrante rollen som stor tyrann. Men i den amerikanske konteksten i 2002, var problemet motsatt. Man ville få publikum til å slutte å le av Bush, og ta situasjonen på alvor.

I Heiner Müllers oppsetning på Berliner Ensemble (1995, se anmeldelse NSTT, nr. 2/2001), ble *Arturo Ui* spilt som en artdaktig grotesk eksorsisme, hvor Martin Wuttke fremstilte Ui som en underdog og schäferhund (han gjorde entré fra et kumlokk på scenen) og som metafor for fortrenning og tysk autoritetsdyrkelse. Men Müller beholdt den amerikanske gangsterverdenen, ved hjelp av flakkende trikkelys, skjærende lyder fra skinnegangene, og det heftige refrenget «The Night Chicago Died» som ble gjentatt og gjentatt og hver gang avbrutt av blackout. Det er naturligvis urettferdig å gjøre den til en standard, men det er ikke til å komme bort fra at den har satt en standard for meg. Likevel, hadde jeg bare opplevd et engasjement og *energi* i ensemblet som sto noen lunne i samsvar med tema og de kreftene og hendelsene stykket dreier seg om! I Guttormsens oppsetning virker det som om han tror at Hans Petter Nilsens gjøglertalent skal dra lasset alene. Og det er ikke minst synd for skuespilleren, som blir henvist til enkel buskiskomikk og altfor opplagte påfunn, som å la Ui leke med en ballongglobus à la Chaplin i *Diktatoren*, til akkompagnement av Wenche Foss' «En herre med bart». Dette er klimaks i første del, og på dette tidspunktet befinner Ui seg i salen, mens publikum står på scenen. Vi har kommet dit opp for å være publikum under en valgkampscene hvor Ui og co opptrer i en bod og benytter seg av skitne demagogiske knep. Her opplever vi hvordan en skuespiller – som kunne vært «én av oss» – blir trakassert etter å ha sagt sin mening. Gjennom en slik form for publikumsinkluderende opptrinn, får man (jf.

prologen) inntrykk av at intensjonen med forestillingen er å advare publikum. Men mot hva?

Rockemusikal

I *Mor Courage og barna hennes* på Den Nationale Scene i Bergen, ønsker også regissøren å aktualisere Brecht. Marit Moum Aune har valgt bort musikken til Paul Dessau til fordel for nyskreven musikk av Atle Halstensen. Den har en rusten rockesound som fungerer bra i kjenningsmelodien («Her kommer mor Courage med rause forråd...»). Men allerede i første scene, hvor skuespillerne danner et tablå mens de synger, får jeg assosiasjoner til musikalene hvor skuespillerne ender i knestående med armene utstrakt mot salen. Det gjør de naturligvis ikke, men i Moum Aunes regi har stykket en rockemusikaldramaturgi som fører til en høyenergisk, men etterhvert monoton spillestil.

Scenografien til Even Børsum består av flere containere som viser at stykket utspiller seg i vår tid, i en militærforlegning eller havnelager (?). Den massive dekorasjonen begrenser muligheten til å vise reisen og alle oppbruddene, og fører til at det blir noe både statisk og oppstylt over skuespillerarrangementene. Men det mest påfallende er at Moum Aune har fjernet vogna til Mor Courage. Man kan forstå fristelsen til å avvike fra Brechts modell, men igjen får jeg bekreftet hvor sentral vogna er for både bevegelsen i stykket og som emblem for hjulene som holder krigen igang. Her er den byttet ut med en handlevogn. Tanken er vel å understreke en form for tarvelighet, i likhet med bildene og juggelen inni containerne. Men i forhold til vognen med dens forråd av panner og kokekar, er en handlevogn noe man assosierer med en kunde heller enn selger. Handlevognen spiller ikke en stor rolle i forestillingen, men dukker mal apropos opp igjen på slutten da Siren Jørgensen ser ned i den og sier: «Jeg håper jeg greier å dra vogna alene» (sic.).

Det man vinner på å lage rockemusikal med ungdomsappell, går på bekostning av både realisme og menneskelighet. Brecht stiliserer selvsagt, i form av sanger og andre realismebrudd. Men han er pre-

sis i detaljene, og de har en indre logikk. Som når Mor Courage henger salgsvarene sine på en tørkesnor mellom vogna – og en kanon. Det skjer i en kort scene (før Yvettes entré) hvor hun kjøper noen kuler av en soldat som trenger penger til brennevin, og til tross for at hun ikke har tilatelse til å drive våpenhandel. Det er en viktig scene fordi den fremstiller krigen som noe hverdagslig, og viser hvordan summen av små valg gjør en blind overfor store. Scenen er strøket her, kanskje på grunn av de historiske referansene eller vogna. Men i teksten refereres det fortsatt til katolikker og protestanter, hester og sabler, og de moderne kostymene, slik som kamuflasjeuniformen til Siren Jørgensen, følges ikke opp av referanser til nåtidige kriger.

Frode Winther er en av de mest overbevisende skuespillerne, men gjennom sammenslåingen av flere roller (Ververen, Sersjanten og Den enøyd), som alle spilles av Winther, får han preg av å være en allegorisk figur – et krigs- eller dødsymbol. Regikonseptet gjør også mor Courage til en sjangerfigur, hun gir bl.a. inntrykk av å beherske kampsport, og det gir Siren Jørgensen lite spillerom til å vise det motsetningsfylte ved rollen. Selv om Mor Courage er krigsprofitør er hun ikke et umenneske, og den skarpe tungen ikke uttrykk for avstumping, men et også tiltalende trekk som vitner om realismen og overlevelsesevnen hos en kvinne som tilhører et sosialt bunnnsjikt. Hennes «tragiske brist», er at det hun er blind for at den krigen hun lever av, tar livet av barna, men hun er full av omsorg og morskjærlighet. I stykkets siste scene, hvor hun drar vogna alene, blir den tragiske ironien i slående, og ved siden av scenen hvor Katrin trommer på taket, for å advare landsbyen mot soldatene, er den stykkets mest emblematiske. Dette bildet på krigens absurditet gjør *Mor Courage* til et tidløs antikrigsstykke, men for å oppnå en slik effekt, må det forankres i en konkret virkelighet.

Problemet med oppsetningen i Bergen, ligger i en overbetoning av krigens redsler på bekostning av å vise mekanismene bak. Krigen blir ikke mindre abstrakt i denne forestillingen enn den er i Norge.

...FRANZISCA AARFLOT / METTE KARLSVIK / **Arne Lygre**
 MARIA TRYTI VENNERØD / Eirik Fauske / Kristin Danielsen / MAJA BOHNE JOHNSEN
Kristina Junttila / JANNE CAMILLA LYSTER / **Karen Røise Kielland**
 Marit Tusvik / Rolf Losnegård / Ellisiv Lindkvist / EMIR MULAOSMANOVIC
 ASSAD ARIF / Knut Vaage / Samovar teateret / **Siri Forberg**
 Ole Johan Skjelbred / **RUNAR HODNE** / Geir Gulliksen
 4. Klasse 2011 KHI0 / SUSANNE ØGLÆND / *Arthur Johansen*
Sir Peter Maxwell Davies / Birgitte Grimstad / ODA RADOOR / Siv Svendsen
 Jan Jakob Tønseth / **Marte W. Goksøyr** / *Øyvind Jørgensen* / Camilla Eeg-Tverrbakk
 ØYVIND BERG / Eirik Fauske / Fredrik Brattberg / BEATE GRIMSRUD
 Michael McCarthy / **Jon Øivind Ness** / Brynjar Bandlien / JUNI DAHR
 Ragnhild Vannøbo / Sarah Ramin Osmundsen / Ismail Dabbagh
 NAJWAN DARWISH / BIRGITTE LARSEN / Harriet Nordlund / HENRIK HELLSTENIUS
Kolbenstvedt / **Davidson** / **Larsen** / **Nilsen** / Elsa Aanensen / ÅSE VOULAB
 MAGNHILD BRUHEIM / Jannet Næsbø Johnsen / **Frøydis Alvær**
 Hege Siri / **Lise Männikkö** / Elisbeth Helland Larsen
 Liv Marie Austrem / Hanne Hagerup / LISE KNUTSEN
 KIM ATLE HANSEN / Helena Nielsen / **Jadrenko Mehic** / *Rune Furelid*
 Thomas Solli / IDA ELISE BROCH / TORMOD KRISTOFFER CARLSEN
 Eivin Nilsen Salthe / Sara Li Stensrud / OLAV WAASTAD / Toril Solvang
 JOHANNES DAHL / Oddgeir Thune / **Iselin Skjævesland Shumba**
 HERBERT NORDRUM / KJERSTI TVETERÅS / ROGER OPDAL PAULSEN
 Susann Bugge Kambestad / **Hanne Ramsdal** / *Rebekka Nystabakk*
 EDIT KALDOR / Kalauz / **Schick Gintersdorfer** / Klassen / RIMINI PROTOKOLL

...er noen av de kunstnerne vi samarbeider med i 2012!

Dramatikkens hus er et kompetanse- og utviklingssenter for tekst- og teksttilknyttede konsepter for teater og scenekunst i hele landet. Dramatikkens hus er aktivt tilstede innenfor en rekke formater og sjangere både lokalt, nasjonalt og internasjonalt innen utprøving, utvikling, forskning og presentasjon av ny dramatikk og scenetekst. Dramatikkens hus kan tilby tekstprodusenter finansiering, høy faglig kompetanse og utviklingsbetingelser best mulig tilpasset det enkelte prosjekt. Profesjonelle tekstprodusenter og produksjonsmiljøer kan henvende seg til Dramatikkens hus med sikte på tekstutvikling, samarbeid, produksjon og gjestespill.



NORDWIND-FESTIVAL

DET VILLE OG EKSOTISKE NORD

**(Berlin/Hamburg): Nordwindfestivalen speiler
at landskapet er blitt en viktig kontekst for
scenekunsten.**

AV KNUIT OVE ARNTZEN

Nya Rampen: **WORSHIP** Regi: Jakob
Öhrman, 29. – 30. november, Volksbühne,
Berlin, (6. – 7. desember, Kampnagel,
Hamburg)

Kristian Smeds: **12 KARAMASOVs** 1.- 2.
desember, Volksbühne, Berlin, (6. – 7.
desember, Kampnagel, Hamburg)

Regikunsten utprøver stadig nye kontekster, slik som det politiske, det autentiske, det pop-kulturelle og ambiente. En relativ ny kontekst for samtidsteatret, er hvordan regien reflekterer landskap – geografisk og kulturelt, og en slik kontekst er det nordiske og arktiske. Denne dimensjonen ser ut til å fascinere mer og mer; den ene nordiske festivalen etter den andre dukker opp utenfor det geografiske området som tradisjonelt blir betegnet som Norden. I løpet av de siste årene har jeg besøkt tre

av dem, to av dem i 2011. Norderzoon i Groningen, Nederland, som har Mark Yoeman som kunstnerisk leder, og Nordwind-festival i Berlin og Hamburg, som ledes av Ricarda Ciontos.

Det relative begrepet «nord»

Det finnes en del forskning omkring begrepet «nord», en forskning som viser hvor relativ forståelsen av dette begrepet kan være. Jeg har selv forsøkt å definere et nordisk blikk på teater i boken *Det marginale teater. Et nordisk blikk på regikunst og ambiente forsøk* (2007), der jeg ville vise hvordan det marginale er blitt en kunstnerisk kraft som brudd med sentrisk tenkning. Opplevelsen av det nordiske og særlig det arktiske landskapet tror jeg har funnet gjengang i en lang rekke arbeider innenfor dramatikk, regikunst og performance.

I et kultur- og kunsthistorisk perspek-

tiv fikk det arktiske en viktig symbolfunksjon gjennom utforskningen av de sjelelige landskap i kunsten omkring 1900, og senere på 1960-tallet med de danske situasjonistenes søken og dragning mot de nordlige områder. Etter Sovjetunionens fall dukket det dessuten opp et nytt «nord» på ruinene av Sovjet, og da tenker jeg først og fremst på Baltikum som et geografisk og kulturelt område. Det er blitt tatt inn i den skandinaviske mainstreamforståelsen av hva «Norden» er. Festspillene i Bergen har under Per Boye Hansen knyttet an til en slik nordisk-baltisk dimensjon, slik som også Baltic Circle-festivalen i Helsingfors har gjort det. Nordwindfestivalen i Berlin og Hamburg tok i november-desember 2011 for seg det «tradisjonelle» Norden: Danmark, Sverige, Finland og Norge. Og tyngdepunktet var lagt på de to sistnevnte, Norge og Finland. Hvorfor i all verden det? Jo, svaret ligger i tundra og arktis, i tillegg

Worship, regi: Nya Rampen. Foto: Tomi Nuotsalo

til det ville og eksotiske nord. Slik oppfattet jeg også den tyske kritikken av Vegard Vinge og Ida Müllers oppsetning, basert på Henrik Ibsens *John Gabriel Borkman*, som var en 8 til 12 timers forestilling på Prater, anneksscenen til Volksbühne i Kastanien Allee. *John Gabriel Borkman* åpnet Nordwindfestivalen i Berlin, og ble anmeldt av Thomas Irmer under tittelen «En djevelsk Ibsen» i NSTT nr. 3-4/2011.

Nya Rampen

Det finlandsk-svenske kompaniet Nya Rampen er allerede kjent i Tyskland og Sentral-Europa gjennom forestillingen *Conte d'Amour* som er laget i samarbeid med Institutet fra Malmö, og invitert til virkelig prestisjetunge festivaler som Wiener Festwochen (se omtale NSTT nr. 3-4/11). Det var store forventninger knyttet til premieren på deres neste forestilling, *Worship*, på Nordwindfestivalen. Betydningsfulle produsenter og festivalledere var der, men de gikk alle hoderysende og gestikulerende ut fra forestillingen. Den ble opplevd som fryktelig. Hva hadde skjedd? For meg var svaret så enkelt som at de hadde glemt å arbeide med en dramaturg. Regissøren var forelsket i materialet og altfor mye var tatt med av teatrele grep og performativitet.

Nya Rampen la ikke bånd på seg i sin søken etter det urmenneskelige og religiøse, fremstilt gjennom en emosjonell og sirkusaktig pastisj på Shakespeares *Romeo og Julie*. Det er dekkende å beskrive forestillingen som anarkistisk og ekstremt utagerende, og dermed ble de virkelig eksotiske – disse unge representantene for en finlandsk-svensk kultur de selv har tatt med seg i eksil Berlin.

Jeg ble litt overrasket over omtalen av *Worship* i *Theater heute* (Eva Behrendt: «Exzess kommt aus dem Norden», *Theater heute*, nr. 1, januar 2012). Behrendt virker ganske positiv i utgangspunktet, i forholdt til religiøs tilbedelse og overlevelse mellom det materielle og det åndelige. Men så eskalerte forestillingen i en orgie av pastaspising og melkedrikking. Da fikk *Theater heute*-kritikeren nok, og antyder på en høflig måte at det derfra gikk nedover med forestillingen. Selv vil jeg tilføye at den utartet i en uklar og selvdyrkende

performativitet. *Worship* kommer neppe til å bli invitert til flere festivaler, med mindre de skaffer seg en dramaturg som får striglet den – det vil fortsatt være nok av utagerende, performativt materiale.

12 Karamasovs

I motsatt ende av den uflytende *Worship*, lå Kristian Smeds *12 Karamasovs*. En forestilling laget med 12 nyeksaminerte skuespillerelever fra teaterskolen i Viljandi, Estland, som ble spilt på finsk, estisk og engelsk. Eva Behrendt omtaler i *Theater heute* *12 Karamasovs* som punkrock-teater. Det vil jeg si bare dekker en liten del av forestillingen, som var et laborato-

rium for fysisk teater og interaksjon med publikum. Det vekslet mellom stille sang og sterke, fysiske scener på grensen til (det som kunne minne om) tortur og mishandling. Fjodor Dostojevskijs roman *Brødrene Karamasov* er brukt som forelegg. Det ble gitt stikkord her og der fra romanen som det så ble improvisert over. Skuespillerne kjører et sterkt og dynamisk løp med en energi som nesten er skremmende.

Kristian Smeds, kultregissøren med bakgrunn fra det nordlige og tilnærmet arktiske Finland, hadde Joukko Turkka som lærer på Teaterhögskolan i Helsingfors, og Turkka representerte



Regissøren Kristian Smeds.



i sin tid noe av det som nordmenn på 1970-tallet lærte å kjenne som «finsk fjernsynsteater». Det innebar at en forestilling kunne gå fra absurditet og surrealisme til gråt og melankoli. *12 Karamasovs* er ikke finsk fjernsynsteater, men kanskje heller en rockemusikal som er så artaudsk i sin «grusomhet» at den går gjennom marg og bein.

Forestillingen består av utallige små scener og situasjoner som bare de mest garvede Dostovjevskij-lesere kan kjenne igjen i detalj, og både dramaturgisk og i spillestil er *12 Karamasovs* en lek med publikum, hvis mannlige del lar seg forføre av de vakre estiske kvinnene. En etter



en velger de kvinnelige skuespillerne seg ut en ung mann fra publikum, og de lar ham få oppleve sine «10 minutes of fame» i scenerommet. Det spilles i et slags amfi, som scenograf Jani Uljas har tilrettelagt med kulisser av pappkartonger, for å lage stadig nye forvridde perspektiver. Det bidrar til å gi forestillingen en surrealistisk og samtidig show-aktig karakter.

Det rituelle er dramaturgisk bærende, og Kristian Smeds opptrer selv som spilleder i forestillingen. Vi ser ham ta en lignende rolle som den legendariske Tadeusz Kantor gjorde i sine forestillinger på 1960- og 70-tallet. Regissøren blir dermed en hjelper som veksler mellom spill og ikke-spill, og slik understrekes den performative dimensjonen.

Den store overraskelsen kommer imidlertid når Kristian Smeds til slutt i forestillingen går over fra passiv tilstedeværelse som spilleder, til å bli en sjaman og eksplisitt leder av et rituale. Smeds er en relativt liten og tettbygd mann. Han ser fryktingnøytende ut når han krummer

seg og langsomt kommer gående mot et stort bord som er det faste større objektet i scenerommet. Han har en stor kniv i hånden, det vi på norsk ville kalt en «samekniv». Det går et gys gjennom publikum, hva skjer? På bordet ligger én av brødrene Karamasov fastspent, etter å ha vært utsatt for noe som skal forestille lengre straffetortur, i en gråson mellom «det virkelige» og «det uvirkelige». Langsomt kutter Smeds reimene denne mannlige skuespilleren er spent fast med. Det skjer mens han nesten berører mannens hud med kniven. Men Kristian Smeds er fra nord, fra den arktiske tundraen, og han kan behandle en slik kniv! Så er forestillingen slutt og publikum forlater salen.

Jeg går bort til Kristian og gratulerer ham med forestillingen. Han smiler. Senere treffer jeg ham igjen i Hamburg, på Kampnagel, hvor han etter forestillingen tilbragte mange timer i badstuen festivalen hadde installert på plassen foran teatret, og fikk høre at han virkelig ville vise at han var finsk og hadde sisu.

KLEIST-JUBILEET 2011



Jordskjelvet i Chile, regi: Armin Petras, Berlin/ Dresden.



Heinrich von Kleist, 1777 – 1811.

PROSJEKT OUTSIDER

(Berlin): 200 år etter at Henrich von Kleist begikk selvmord ved Kleiner Wannsee, er han stadig myte og projeksjonsobjekt. Ekspresjonistene gjorde ham til gjenstand for en ny genimyte, i DDR på 1970-tallet ble han en metafor for å mislykkes i en ynkelig tid, Heiner Müller hevdet at han også ville ha følt seg hjemløs etter den tyske gjenforeningen. I dag fremstilles han som en prosjektmaker, i tråd med samtidens nyliberalisme, hevder artikkelforfatteren, som presenterer flere historisk viktige og noen av de nyere tyske Kleist-oppsetningene.

AV THOMAS IRMER

Det er ikke så lett å svare på hvem den tredje klassikeren i tysk litteratur er, etter det dobbelte stjernebildet Goethe og Schiller. Lessing, som var opplysningstidens viktigste forløper og dikter, er én kandidat. Hans *Nathan den vise* og *Emilia Galotti* står både på teatrenes spilleplaner og skolepensum. Men for mange vil Heinrich von Kleist være den tredje. Dikteren som i en alder av bare 34 år endte sitt eget liv med en pistol ved Kleiner Wannsee i utkanten av Berlin, 21. november 1811. Denne livsavslutningen skulle vise seg å få store konsekvenser og gi opphav til uendelige mange tolkninger.

I motsetning til Lessing, er det vanskelig å vurdere Kleists posisjon i litteraturen i perioden mellom den franske revolusjonen og napoleonskrigene. Kleist sto uten tvil i et utfordrende motsetningsforhold til Weimar-klassicismen, selv om han forsøkte å innynne seg hos Goethe – riktignok helt forgjeves. Han hadde mye til felles med den frembrytende romantikken, han vendte seg for eksempel mot middelalderen i stykket *Kätchen fra Heilbronn* (1810), trengte inn i erfaringer i psykologiske grensesoner, i *Die Marquise von O.*, og gjennom interessen for de siste vitenskapelige funn, slik som den polare kontaktelektrisiteten, som Kleist oppfattet som en form for universell lov for motsetningene som preger måten mennesker omgås hverandre. Men til tross for det, regner man likevel ikke Kleist til romantikken. Han var en outsider, selv om det var mye som bandt ham til denne overgangstiden. I dag regnes Kleist som en viktig forløper for modernismen, hvis splittelse mellom estetiske, moralske og politiske relasjonssystemer, han allerede var merket av. Da ekspresjonistene gjenoppdaget ham hundre år etter hans død, tilfredsstilte han, som en mot-klassiker og tidligmoderne dikter, som ble ekskludert i sin egen tid, og gjennom et verk som ikke var belastet av tradisjon, og som besto av både dikt, storartede fortellinger (*Michael Kohlhaas*), og ikke minst banebrytende dramatik.

Livsbilde

Siden er Kleists liv grundig utforsket, og biografene har fremfor alt støttet seg på de omfangsrike brevene. Men han etterlot seg hverken en selvbiografi, en poetikk eller andre estetiske manifeste. Heinrich von Kleists korte liv vitner om et forbløffende antall oppbrudd og nye begynnelser, i form av en lang rekke, ofte brå forflytninger fra sted til sted, i Tyskland, Frankrike og Sveits. Man har regnet ut at Kleist tilbakela mer enn 27.000 km på reise. Allerede slik kan man se en kontrast til det klassiske weimarske, og i denne pendlingen mellom svært ulike livsformer, mellom Paris, som han ikke likte, det landlige Sveits, som tjenestemann i Königsberg, og til slutt i det ambisiøse Berlin, kan man identifisere en splittethet, som angivelig også skal ha vært tilstede i

Den store nylesningen av Kleist kom først på 1970-tallet

det seksuelle og mest private. Gjennom alle reisene unngikk Kleist forpliktelsene overfor sin forlovede Wilhelmine, inntil det kom til et endelig brudd, men samtidig som han planla et liv sammen med henne i Thun (Sveits), hvor han tilbragte mye tid sammen med Ernst von Pfuel, vennen som han i ett av sine erotiske brev takker for gjenkomsten av «den greske tidsalder i mitt hjerte».

Disse relasjoner fremstilles alltid på en ambivalent måte i Kleists dramaer. Identitetsbytte i *Amphitryon* (1807), det voldelige ved en overveldende tiltrekning i *Penthesilea* (1811), ja, selv i det populære *Den knuste krukken* (1806), finnes det et kaos og hemmelighold som stikker dypere enn stykkets form av forviklingskomedie. På bakgrunn av disse stykkene blir man også tvunget til å innse at de ikke gir anledning til å utlede et eksakt bilde av Kleists sjelsliv, eller til å trekke enkle konklusjoner om biografiske fakta. Dette er en forfatter som ikke har etterlatt oss et bilde av seg selv. Og det at det bare eksisterer ett autentisk portrett, som til og med

er et miniatyrbilde, er talende for hvorfor jakten på Kleist har vært et slags frirom for de forskjellige projeksjoner.

Familiebakgrunn

Heinrich von Kleist ble født i 1777 i Frankfurt an der Oder (som i dag er en ganske stygg by på grensen til Polen), i en familie som tilhørte gammelt prøyssisk militæraristokrati, hvilket innebar en størst mulig avstand til litteraturens verden for den vordende dikteren. Det har dukket opp noen ganske få etterkommere av familien Kleist i litteraturhistorien, men det er neppe noen som leser dem i dag. På den tiden kom så godt som alle betydelige diktere, som eksempelvis Höderlind, fra prestefamilier. Det ga disse åndene en nærmest naturlig tilgang til gammelgresk og latin, og dermed til den antikke diktningen. Dette var det sosiale grunnlaget for den klassiske tyske litteraturen omkring 1800, som Kleist, til tross for sin forøvrig privilegerte herkomst, ikke tilhørte.

Dette skulle Kleist først innse da han, etter å ha avsluttet sin offiserutdannelse, måtte ta igjen et overmenneskelig pensum, uten at det kunne kompensere for hans bakgrunns begrensninger i forhold til det som var opphøyd dannelses etter datidens mål. Også dette gir grunn til å forestille seg Kleist som en hjemsoekt. Han ønsket å innhente en kulturell dannelseshorisont som var utenfor rekkevidde i offiserstiden, en periode av hans liv som i dag får enkelte til å omtale Kleist som «en barnesoldat» på grunn av hans unge alder av 14 år. Kleists ihedrige lesning av Kants filosofi, naturvitenskap, og forsøk på å finne sin egen posisjon i den nyeste litteraturen, avslører allerede et ønske om selvperfeksjon på grensen av hysteri. Kleist ble ikke dikter ved et uhell eller gjennom et privilegert talent, men gjennom et behov for å finne seg selv.

Dette la også grunnlaget for prosjekter som ikke bare gjorde Kleists skrifter tilgjengelige (slik som enkelte dramaer og fortellinger), men også ga anledning til iscenesettelser (i form av i de tidsskriftene han grunnla og redigerte). Kleist fikk faktisk aldri sett noen av sine egne skuespill oppført. Ikke *Den knuste kruk-*

ken, som selveste Goethe satte opp, men i en mislykket forestilling på sitt hoffteater i 1808, hvilket Kleist klandret ham for, og på den måten kom til å ødelegge forholdet til Weimars «olymp» for godt. *Penthesilea*, Kleists store tragedie fra den antikke verden, som i en viss forstand er et motstykke til Goethes humanistiske *Ifigeneia*, ble i hans egen levetid bare vist i form av pantomimiske utdrag, og ikke oppført før i 1876, og da kraftig omarbeidet. Enda verre gikk det med komedien *Amphitryon*, som til tross for sin forbindelse med Molières versjon av det samme materialet, ikke ble spilt før i 1899. Heller ikke *Herrmannsschlacht* fra 1808 – som fremstiller germanernes opprør mot romerne, i ånden fra den antinapoleonske oppstanden, og gjennom psykologisk sterkt ladete konstallasjoner – ble sett som et aktuelt samtidsstykke før noen-og-femti år senere. Men da i en helt annen kontekst, gitt av den tyske rikssamlingen i 1871 og en ditto nasjonal stemning. Teaterhistorisk var Kleist – sammenlignet med Goethe og Schiller, men også Hebbel – en forsinket i forhold til dannelsen av den nasjonale kanon. Men dette endret seg med det 20. århundrets anerkjennelse av Kleists dramatiske verk, og i dag hører Kleists samlede verker, som er redigert i flere utgaver, til stammen i tysk litteratur, samtidig som hans liv gir anledning til stadige nytolkninger av verket.

Toposet *den ensomme kjemperen* (dvs. utenfor «olympen»), som ekspresjonistene oppsporet helt ned til Kleists eien-dommelige opprevne setningsbygning, ble bestemmende for det første moderne bildet av Kleist. Tilegnelsesdiktene til Johannes R. Becher og Paul Sak («Dir, der du fröstelnd fremden Feuern unterlagst») innledet en ny tysk genikult i 1911 – det ødelagte geniet. Allerede et par år tidligere hadde Max Reinhardt satt opp *Prinsen av Homburg*, Kleists siste forsøk på å vinne anerkjennelse i Preussen med et prøyssisk stoff, i en effektiv oppsetning, og fra da av kom stykkets drømmende, udisiplinerte prins til å vandre over teaterscenen gjennom hele det 20. århundre. Begeistring til de ekspresjonistiske dikterne kan ikke overføres helt på teatret. Kleist var kanonisert, men han ble ikke «eksemplarisk»

i form av fremtidsrettede oppsetninger. Med unntak av *Den knuste krukken*, som skulle gå inn i det internasjonale teaterrepertoaret, ble dramaene ansett som vanskelige, selv om de var sceniske.

Nazifisering og 70-tallets gjenoppdagelse

Opprettelsen av Kleist-prisen, én av de viktigste utmerkelsene i tysk litteratur, i 1912, var fortjenesten til Kleists ekspresjonistiske tilhengere, og den førte til en revurdering av en tidligere neglisjert arv. Kleist-prisen, som skulle gis som «æresgave til ambisiøse og mindre velstående tyskspråklige diktere», som det het dengang, ble umiddelbart en stor litteraturpris, som satte prisvinneren inn en nyetablert tradisjon for å vise uavhengighet overfor litterære og samfunnsmessige konvensjoner. Den unge Brecht mottok prisen for sine første dramaer i 1922. Kleist-prisen blir knyttet til en ny litteratur, og fungerer ikke som en hedersbevisning til det allerede etablerte. Slik representerer den også en motposisjon i forhold til det godt bevarte og overleverte. Kleist, stamfaren til det moderne, var også en av de første som var forfatter på heltid, hvilket var ensbetydende med å være i pengeknipe livet ut.

Som yrkesforfatter og en dikter som reiste aktuelle, nasjonale spørsmål, ble han et bytte for nazistene. De oppfattet ikke Kleist som en klassisismens outsider, men som en som realiserte deres egne nasjonale anliggender. Den splittelsen som ble rost av ekspresjonistene, ble nå tolket som figur for en nasjonalsinnet 1800-tallsdikter – den diktende offiseren av rang, som med *Prinsen av Homburg* etterlot seg et drama som utspilte seg i krigen og endte med ordene: «I støvet med alle fiender av Brandenburg». På en liknende måte som Hölderlin og Hebbel, ble Kleist iført en litterært forkledd terroristideologi, som hadde lite å gjøre med hans livsproblematikk eller en reell anerkjennelse av Kleists verk.

At nazistene la beslag på ham, ble selvfølgelig en belastning, og blant dramaene hans var det egentlig bare *Den knuste krukken* som kom relativt uskadet fra det. Den store nylesningen av Kleists drama i vesttysk teater kom først på 1970-tallet,

da de viktigste unge regissørene hadde begynt å adressere viktige samfunnsspørsmål gjennom klassikerne. I forhold til Kleist, gjaldt det i årene etter 1968 spørsmålet om det undertrykte individet. Peter Steins oppsetning av *Prinsen av Homburg* ved Berliner Schaubühne i 1972 (med Bruno Ganz i tittelrollen) var eksemplarisk. Her ble Homburg tolket som den mislykkede dikterens alter ego, og en som bare kunne fortvile over virkeligheten i drømme. Kleist-tolkningene til Hans Neuenfels (som TV-versjonen *Familie Schroffenstein*, i 1984), Klaus Michael Grüber (*Penthesilea* i 1970 i Stuttgart) og fremfor alt, Claus Peymann, bør også nevnes som eksempler på en gjenoppdagelse av verk som var skadet av resepsjonshistorien. I Peymanns kanskje viktigste oppsetning overhodet, lyktes han å sette opp *Herrmannsschlacht* som et politisk stykke med referanser til samtidens frigjøringskriger og den fortsatt giftige RAF-diskusjonen. Den germaniske høvdingen Arminius, som sto i romersk tjeneste, men organiserte et opprør mot kolonistyrer i det skjulte, bar i Gert Voss' skikkelse en tilsvarende lue på hodet som den Heinrich Böll pleide å bruke da han på denne tiden stadig ble utskjelt av sine kritikere som RAF-sympatisør. Forestillingen, som også ble vist i Wien, ble fortløpende ladet av den løpende debatten om fredsbevegelsen og tilsvarende diskusjoner om krigens logikk og den herskende undertrykkelsen. Og dermed hadde man faktisk ankommet Kleist.

I DDR ble Kleist på 70-tallet en mektig metafor for det å mislykkes i en ynkelig tid. Selv om han forlenget var tatt opp i den marxistiske klassikerkanon, også av den strenge Lukacs. I begynnelsen var nok Kleist bare den fjerde tyske klassikeren, fremfor alt pga. *Den knuste krukken*. Men før-ekspresjonisten, romantikkens outsider, mot-klassisisten, den splittede – var alt sammen forbilledlige som biografiske tilbud, i tillegg til at verket bød på et enormt materiale. I de kritiske månedene etter at Wolf Biermann ble fratatt statsborgerskapet, viste Adolf Dresen i januar 1977 sin dramatisering av *Michael Kohlhaas* – en fremstilling av enkeltmenneskets kamp for sine egne rettigheter mot et helt system – på Deutsches

Theater. Ramaskriket det vakte, ble fulgt av utgivelsen av Christa Wolfs *Kein Ort. Nirgens (Intet sted. Ingen steder)*, i 1978, en lengre fortelling om et fiktivt møte mellom Kleist og den romantiske forfatteren Caroline von Günderode. Deres samtale handler om de kvelende forholdene man lever under, og den utopiens utopiløshet, som tittelen klart henviser til. Heiner Müller så langt mer drastisk på Kleist, som en mislykket dramatiker uten et teaterpublikum, og dermed uten offentlighet og diskusjonsmulighet. Da Müller i 1990 ble tildelt den nå relanserte Kleist-prisen, snakket han i sin, som vanlig tilsynelatende improviserte, men likevel svært gjennomtenkte takketale, om Kleist som en «stedløs» dikter; som om Kleist heller ikke ville føle seg hjemme i det kommende Tyskland.

Om man vil, ble den splittede Kleist fra de tidlige ekspresjonistiske, eller Olympen-orienterte tolkningene, fulgt av en Kleist som mislyktes på grunn av de sosiale forholdene. Det gjaldt både i Øst- og Vest-Tyskland, men med forskjellige fortegn.

Prosjektmakeren Kleist

Kulturpsykologisk er en mislykket klassiker alltid velkommen i dagens verden. Kleist, som sa om seg selv at han «ikke var til nytte på jorden», er i tysk litteratur- og kulturhistorie ganske klart den dikteren som ved siden Schillers tversigjennom etiske streben, og Goethes filosofiske likevekt, kan danne en fullkomment balansert triade, på grunn av hans eksistensielle splittelse. Og det at man i de siste hundre årene har interessert seg mest for det mislykkede, taler bare til hans fordel. Men slik overskygger biografien og resepsjonen et verk som fortsatt må tolkes på nye måter.

Jubileet i fjor var preget av ambivalens på grunn av Kleists selvmord, men tema for den spektakulære utstillingen «Krise und Experiment» i Berlin, som formidlet et bilde av den «stedløse» som en «prosjektmaker». Oppbrudd, avbrudd, splittelser, inngår her alt sammen i en biografisk tolkning som angivelig ikke har noe historisk ideologiske fortegn, men viser oss dikteren som en dyktig aktør

under datidens «nyliberale», men samtidig lammende, vilkår. Takket være biograf Günther Blamberger, som i tillegg til å være kurator også har skrevet en av de viktigste nye bøkene om Kleist med denne positive nytolkningen av et konfliktladet, men fritt felt. Den splittede outsideren – som ekspresjonistene såvel som de offisielle østtyske dissidentene betraktet som fadder – har nå blitt en forløper for det såkalte kunstnerprekariatet ved begynnelsen av det 21. århundret. I dag ville nok Kleist hatt bruk for et akademi, som kunne dele ut priser i hans navn... for ellers ville vel også han bare ha vært en ukjent prosjektmaker.

Denne omfortolkningen av Kleist som en interessant prosjektmaker, som den for tidlig døde, og til fortvilelsen drevne dikteren, nå må tre tilbake for, til fordel for den positive prosjektstrømmen, stemmer perfekt overens med et rådende verdensbilde av vinnere og tapere. Et neo-liberalt verdensbilde, som ikke gir noen mulighet for den taperen som er inkludert i systemet, finner man også hos forfatteren Kleist, både i *Kohlhaas* og *Homburg*, ja, til og med i *Hermannsschlacht*. Men så enkelt er det ikke i dag heller, og ikke med den aktuelle tolkningen av hans biografi, som den som den ellers så fremragende Blamberger leverer.

Dagens oppsetninger

I samtidens tyske teater finner man få spor av «Kleist-skjelvet». Armin Petras omtaler seg som en Kleist-tilhenger, og under en tre uker lang Kleist-festival på Maxim Gorki Theater i november 2011, ble samtlige av hans skuespill fremført samlet for første gang. Men Petras forsøkte allerede i 2008 å sette opp *Prinsen av Homburg* som en utenforstående i preussiske militærstat, i grått duskregn (scenografi: Katrin Brack) og med en ølf flaske, som henspilling på nynazistene i Brandenburg. Petras regner «kriseeksperten» for å være den største tyske dramatikerens overhodet, og omtaler *Homburg* – til tross for denne tveeggete aktualiseringen – som sitt yndlingsstykke, også fordi det henspiller på Armin Petras eget hovedtema: forlatt ungdom i en verden preget av politisk oppløsning. Det samme stykket mislyktes da den el-



Den knuste krukken, regi: Jan Bosse. Maxim Gorki Theater, Berlin 2010.

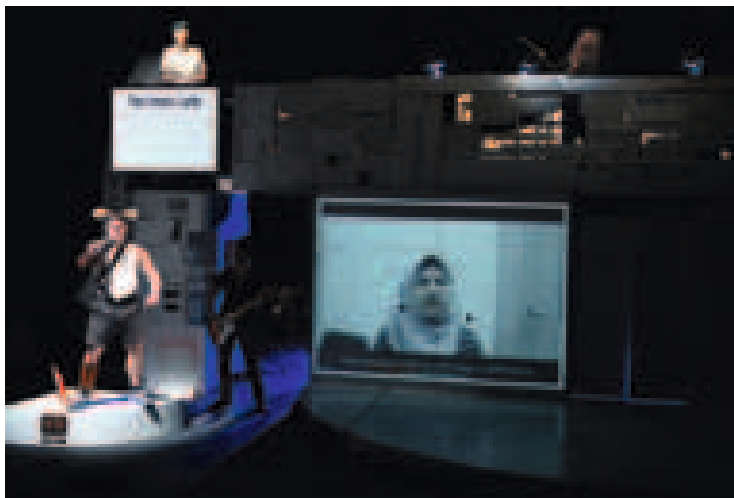
lers meget anerkjente regissøren Andreas Kriegenburg iscenesatte *Homburg* i 2009 ved Deutsches Theater i Berlin, og med en totalt motstatt tolkning, som et kunstspill à la Robert Wilson. Begge disse produksjonene manglet imidlertid den konfrontasjonen med den kritiske Kleistresepsjonen som var så utslagsgivende for syttitallets nyorientering.

Petras adaptasjon av *Das Erdbeben von Chili (Jordskjelvet i Chile)* (Dresden/Berlin) avslørte derimot den sterke kjærlighet hans til Kleist i en ualminnelig oppsetning. Fem skuespillere viser historiene til to fordømte kjærlighetspar på vei mot katastrofen, i form av en intens koeografi, og et rom av børstede styroporplater som omslutter publikum (scenografi: Natascha von Steiger), slik at krisen som unntakstilstand blir opplevd og erkjennbar. En av Petras' beste oppsetninger overhodet.

Penthesilea har bare blitt satt opp sporadisk (og de har blitt overskygget av den fremragende, «minimalistiske» iscenesetelsen av Wolfgang Engel, som la alt fokus på ordet, i Dresden i 1986), men i det siste er dette stykket satt opp i to versjoner. I Hamburg viste Roger Vontobel, som har et talent for nytolkninger av klassikere, og med den glimrende Jana Schulz i rollen som Penthesilea, en fortvilet kjærlighet som gjorde sterkt inntrykk, men likevel uten en overbevisende Kleist-tvil i bakgrunnen. Denne tvilen manglet i enda sterkere grad i Felicitas Bruckers oppset-



Klaus Maria Brandauer (bak til høyre) i *Den knuste krukken*, regi: Peter Stein. Berliner Ensemble/ Salzburg Festspiele 2009. Foto:



Hermann's Battle av Rimini Protokoll. Kleistforum, Frankfurt am Oder. E produksjon innenfor rammen av Kleist-festivalen 2011. Foto:

ning ved Gorki Theater i 2010, hvor Kleists språk ble dimmet ned til en nåtidig og hverdagslig omgangstone. Den nåværende, og igjen presserende krigsproblematiseringen, lar seg neppe bearbeides gjennom slike iscenesettelser, hvor vanskelige forhold mellom kjønnene tidstypisk nok vanligvis får langt større oppmerksomhet. I oppsiktsvekkende kontrast til alt dette, nettopp med tanke på relasjonsproblematikken sto to svært presise nytolkninger av Jan Bosse. *Amphitryon* (2007) og *Den knuste krukken* (2010). Den siste lyktes gjennom en teaterhumor som er typisk for Bosse, da den nakne Adam, grandios spilt av Edgard Selges møtte publikum allerede i foajeen. (Legg til at Selge i en årrekke har medvirket i krimserien *Tatort*, som en av de mest interessante tv-politimmenn i tysk fjernsynshistorie). Her seiret lystspillet Kleist over alle problemdiskurser, uten at splittetheten og alvoret til figurene hans gikk tapt.

I *Hermann's battle* tok Helgard Haug og Daniel Wetzel i Rimini Protokoll *Herrmannschlacht*, som fortsatt må regnes som Kleists mest problematiske stykke, som utgangspunkt. Stykkets kjerne, partisan- og geriljakrigen til germanerne mot romerne, løftes her over i vår samtid når en muslim fra Srebrenica forteller om grusomhetene under Jugoslavia-krigen; en oberst fra Frankfurt am Oder (!), om østtyske NVA (Der Nationale Volksarmee, red. anm.) hvor han tjenestegjorde før han han i siste etappe av sin løpebane deltok i

en FN-innsats i Georgia. Sterkt inntrykk gjør en egyptisk kvinne, koptiske Christin, nå bosatt i Tyskland, som forteller om sitt besøk hos revolusjonen i forbindelse med sine aktiviteter på Facebook, og en amerikansk data-hacker, som har bodd i Israel over lengre tid, og som gir oss en innføring i internett-undergrunnen. Forleiringen av Kleists krigsstykke til vår samtid, er på en måte som er typisk for Rimini Protokoll preget av at det biografiske stoffet på en mest mulig kontroversiell måte skal settes i forbindelse med publikums situasjon. *Herrmannschlacht*, som er et stykke de færreste kjenner, befinner seg i bakgrunnen, blant annet som en referanse til en asymmetrisk og grusom krig – men ikke som Kleist-problem. Den ytterst bizarre, muskelbunten og subkultur-sangeren Käpt'n Rummelsnuff (fra den tidligere musikk-eliten i DDR), som tydeligvis forsøker å se ut som en stereoid-pumpet Skipper'n, har til oppgave å levendegjøre Kleists stykke. Han roper hele tiden «Teilen!» – noe som henviser til den grusomme parteringen av en mishandlet germansk pike i originalteksten, der det får stammelederen Hermann til å utnytte romernes felles hat for å organisere en oppstand. Forskyvningen av meningen ved utropt til det «å dele» et budskap på internett og Facebook, beskriver bevegelsen bak dagens oppstander og protester, som Rimini Protokoll strategisk utnytter for å knytte tilskuerne til seg. Budskapet dreier seg ikke lenger om blodige kroppsplinter,

men om bilder av maltraktete kropper som kan spres med lynets hastighet og slik også forplante seg i målbevisst handling. Samtidig skal de andre protagonistene i denne produksjonen fortsetter å reflektere over, og å være bundet til, sine «langsomme» biografier – slik som obersten og kvinnen fra Srebrenica. Som erindringer har de for lengst opphørt å henge sammen med det andre på scenen.

Men nettopp denne motsetningen er svært aktuell. Heiner Müller hevdet bestandig at problemet er at man ikke lever tilstrekkelig lenge for de langsiktige problemene. Nå er problemet, i forhold til enkelte høyeksplosive hendelser, mangelen på en biografisk adekvat rytme. Begge deler – og det gjelder ikke bare Riminis protokoller, men også Armin Petras' katastrofeskjelv – henviser til det til alle tider utslagsgivende for denne dikterens stedløshet, og til det virkelige Kleist-problemet: Nuet.

(Oversatt av Ina Voigt og Therese Bjørneboe)

NOTIS:

Kunstnerprekariat

Se intervju med Chris Dercon, kurator for Tate Modern i tidsskriftet *Monopol*. Her uttaler han seg om kunstnerprekariatet i betydningen en stor gruppe som lar seg utnytte for enhver pris å bli anerkjent av og tilhøre kunstverdenen. Berlin regnes for å være et sentrum for dette samtidsfenomenet.

Red. anm.

BEFRIENDE OM TSJEKHOV

Lars Kleberg kaster et forklarende lys over
sammenhengen i Tsjekhovs diktning.

AV KJELL HELGHEIM

Lars Kleberg: TJECKHOV OCH FRIHETEN: EN
LITTERAR BIOGRAFI Natur & Kultur, Stockholm
2010

Lars Kleberg tar utgangspunkt i den tradisjonelle inndelingen av Tsjekhovs forfatterskap: Man deler forfatteren i to; på den ene siden prosaisten, på den andre siden dramatiker. Dessuten deler man delene: Den unge, humoristiske forfatteren av korte fortellinger (*Spraglete fortellinger* (1886), som er tittelen på en av hans samlinger) og hysteriske enaktere fra slutten av 1880-årene settes opp mot den seriøse, modne forfatteren av store noveller på 1890-tallet som *6. Avdeling*, *Tre år*, *Damen med hunden* og de dramatiske mesterverkene: *Måken*, *Onkel Vanja*, *Tre søstre* og *Kirsebærhaven* (1896–1904). Det kan virke som om kritikerne forvekslet kvantitet med kvalitet, men her er i alle fall noe som ikke stemmer: Mange av Tsjekhovs fineste og epokegjørende fortellinger er svært korte, og forfatterens lengste skuespill er *Platonov* og *Ivanov*, som definitivt ikke hører til hans «store» skuespill.

Lars Kleberg sier det slik:

Redan tidigt slog den ryska forskningen fast att de oseriösa enaktarna inte kunde ha något att göra med Tjechovs nytänkande inom dramatiken. Åsikten har sedan ofta upprepats av den akademiska kritiken både i Ryssland och i väst. Men Tjechovs verk är en helhet. Gränsdragningen mellan den «komiske» och den «seriöse» författaren är konstlad redan när man ser til prosan eller dramatiken var för sig. Direkt obegriplig blir den om man

tänker på Tjechovs hela författarskap. (s. 95)

Med sin litterære biografi vil Kleberg vise samspillet mellom Tsjekhovs prosa og dramatikk og mellom den korte og den lange formen. Man kunne også tilføye at svært mange av Tsjekhovs fortellinger i årenes løp er blitt dramatisert og fremført på scenen, og det er ofte minimale endringer som skal til for å overføre fortellingene til dramatisk form.

Tsjekhov har aldri formulert sitt program i teoretiske artikler eller manifest, men i hans omfattende korrespondanse med kolleger og venner (publisert i 12 bind, Moskva 1974–83) finner vi forfatterens synspunkter på litteratur og teater – og ikke minst hans kritiske kommentarer til Stanislavskij og den psykologiske realismen på Moskva Kunstnerteater. Korrespondansen spiller derfor en viktig rolle i Klebergs fremstilling.

Kleberg minner om samtidens forståelse av Tsjekhov: Kort tid etter Tsjekhovs bortgang i 1904, bare 44 år gammel, var bildet av forfatteren sementert: den melankolske, lungesyke forfatteren som med vemod skildrer 1800-tallets *fin de siècle* – en oppfatning som ikke minst Moskva Kunstnerteater bidro til, og formidlet gjennom sine gjestespill i Vesten. Men allerede på denne tiden fantes spredte røster som opponerte mot denne tolkningen: Den futuristiske dikteren Majakovskij opplevde Tsjekhov som en sterk og



LARS KLEBERG er professor emeritus i russisk ved Södertörns högskola. Han har skrevet en rekke arbeider om teater, bl.a. *Teatern som handling: Sovjetisk avantgarde-estetik 1917–27* (1980). Han har oversatt Tsjekhovs dramatikk, både de burske farsene i én akt (*Bjørnen*, *Frieriet*, *Bryllupet* og *Jubileet* som de mest kjente) og de store skuespillene, og han har skrevet om oversettelsesproblematikk: *Med andra ord. Texter om litterär översättning, en antologi* (1998, ny utg. 2010). K. H



Dramatiker uddannelsen

ved AARHUS TEATER

banebrytende moderne forfatter, som en budbærer av det nye, ikke en avslutning av det gamle. Og Kleberg kommenterer: Tsjekhov led den skjebnen at alt han skrev ble lest i skyggen av 1800-tallet, ikke som en forløper for 1900-tallet. Den samtidige kritikken hevdet stadig at han ikke «nådde opp» til sine store forgjengere i russisk litteratur, Turgenev, Dostojevskij og Tolstoj. «Vad mycket få förstod var att hans ambition inte alls var att nå upp till utan att frigöra sig från klassikerna.» (s. 10) Kleberg vil skildre hvordan Tsjekhov kjempet for å opprette sitt rom av frihet – frihet for seg selv, og frihet for andre:

Återkommande teman är friheten och dess förhinder, inte minst människans frivilliga underkastelse under överheten som läsarna redan mött i berättelserna *Tjänstemannens död* og *Den tjocke och den magre*. Framför allt är det olika variationer på det centrala temat *förödmjukelse* och *självförödmjukelse* – humoristiska, groteska eller helt allvarliga – som är iögonenfallande.» (s. 55)

Grotesker

Tsjekhovs farser kan ved første øyekast virke som etterligninger av den populære franske vaudeville, men er i realiteten en ellevill parodi på sjangeren. I Tsjekhovs farser flyttes interessen fra intrige og karakterer til den mekaniske gjentakelsens komikk (av den type Henri Bergson skriver om i sitt essay *Latteren*). Kleberg nevner i denne sammenheng Meyerholds oppsetning av tre av farsene (*Jubileet*, *Bjørnen* og *Frieriet*) under tittelen *33 besvimelser* (1935), som understreket den *groteske* kampen mellom ord og handling, mellom sjel og kropp. Her møter vi mekaniske vesener som er fanget i sine hysteriske kroppslige reflekser med hjerteanfall, besvimelser og lammelser. Også Vakhtangov understreket det groteske og absurdistiske hos Tsjekhov i sin oppsetning av *Bryllupet* (1929); han ville at publikum skulle le – med en latter blandet med skrekk.

Klebergs analyser av de viktigste fortellingene, av farsene og de «fire store» skuespillene er knappe, men konsentrerte og

perspektivrike. Analysen av dramatikken er hovedsakelig litterær, men han gjør også rede for det kompliserte forholdet mellom Tsjekhov og Moskva Kunsterteater, og han kommer inn på Jurij Ljubimovs legendariske oppsetning av *Tre søstre* på Tagankateatret i 1981 – der en av veggene i teatret i bokstavelig forstand åpnet seg mot det helt virkelige, grå gatebildet i Moskva, som en ironisk kommentar til Stanislavskijs realisme og søstrenes illusjoner.

En tradisjonell biografi drukner ofte i detaljer fra privatlivet istedenfor å belyse hovedtrekkene i et forfatterskap. Klebergs «litterære biografi» er annerledes, her finnes knapt nok detaljer som ikke har betydning for forfatterskapet. I et begrenset omfang – 245 s. – kaster Kleberg et forklarende lys over sammenhengen i Tsjekhovs diktning – og det på et normalt og «enkelt» språk som er blottet for akademisk sjargong. Dette er en inspirerende bok om litteratur og teater som jeg tror mange Tsjekhovinteresserte vil ha glede av, ikke minst regissører som skal realisere Tsjekhov på scenen.

KAMP MOT VINDMØLLENE

Ralf Långbackas *På jakt etter en konstnärlig teater* er en velskreven beretning om et svært innholdsrikt teaterliv.

AV GUNHILD KVÆRNES

Ralf Långbacka: PÅ JAKT EFTER EN KONSTNÄRLIG TEATER (andre del av Tidsmärkt teater) 529 sider, illustrert. Söderströms, Helsingfors 2011

Den finlandske teaterregissøren Ralf Långbacka ga i 2009 ut første del av sine memoarer, *Att fånga ödets vindar*. Den tok for seg tiden fram til 1970. Långbacka var da 38 år gammel og kunne allerede se tilbake på mange år som teaterregissør, flere av dem som sjef på Åbo Svenske Teater. Høsten 2011 kom andre bind, *På jakt etter en konstnärlig teater*. Denne boken omhandler det meste av 1970- og 80-tallet – to tiår med store suksesser, men også med en evig kamp mot vindmøllene.

Ralf Långbackas teaterliv på 1970- og 80-tallet besto av to lengre perioder som teatersjef. Årene 1971-76 ledet han Åbo Stadsteater sammen med Kalle Holmberg. Denne perioden er blitt beskrevet som en gullalder, og Åbo Stadsteater vakte internasjonal oppmerksomhet. Å videreføre suksessen på Helsingfors Stadsteater i tiåret etterpå (1983-87) viste seg å være langt vanskeligere. Men drømmen om et kunstnerisk teater var hele tiden drivkraften.

På samme måte som første bind er også andre bind en velskrevet beretning om et svært innholdsrikt teaterliv. Selv om detaljrikdommen er enorm, klarer forfatteren å holde temperaturen oppe. Boken har et fint driv som gjør den lettlest, også for en som er ukjent med de mange navn og hendelser i Finland. Men Långbacka hadde også bånd til utlandet, noen av dem til Norge.

Heilage Johanna på Det Norske Teatret

For nordmenn kan det være interessant å lese om Långbackas oppsetning av Brechts *Heilage Johanna frå slaktehusa* på Det Norske Teatret i 1978. Besøket i Oslo ble en noe blandet opplevelse, selv om teatret hadde satset stort med sine beste krefter. Den største utfordringen lå i å få Stanislavskij-tro skuespillere til å akseptere det brechtske teatrets grunnprinsipper. Enkelte sentrale skuespillere gjorde det aldri, og regissørens intensjoner falt på steingrunn. Men andre skuespillere «fartade snabbt galoppen», og både Svein Erik Brodal og Jon Eikemo minnes som forbilledlige fra ukene i Oslo. Eikemos evne til å være hard og brutal på den ene siden og nesten chaplinsk klovn på den andre, gjorde regissøren «oerhörd imponerad».

Sommerteatret i Närpes

For en regissør som har gjort stor suksess på institusjonsteatre i ulike land, kan det virke merkelig at arbeidet med amatørskuespillere i hjemkommunen Närpes i Österbotten rager opp som høydepunkter i karrieren. Mens vintrene var fylt opp av krevende teaterjobber i Helsingfors, Åbo og Göteborg, gikk hele 12 somre med til det eventyrlige sommerteatret i Närpes.

Det kan være interessant å sammenligne oppsetningene i Närpes med norske bygdespel. Mye er naturligvis likt, slik som nærheten til naturen og til den lokale kulturen. Men mens man i Norge svært ofte setter opp stykker som er spesielt skrevet for stedet, slik som olsokspelet på Stiklestad, valgte man i Närpes stoffet fra allerede eksisterende litteratur.

Forutsetningen var at det skulle være realistiske stykker som utspilte seg på landsbygda, hvor miljøet også stemte. De spesielle sceneforholdene i Närpes gjorde det dessuten nødvendig at stykkene hadde en viss dimensjon. I løpet av de 12 årene ble fem stykker satt opp, slik at hvert stykke ble spilt i to eller tre sesonger. De fem stykkene var Väinö Linnas trilogi *Högt bland Saarijärvis moar*, *Upp trälär* og *Söner av ett folk*, Bertolt Brechts *Herr Punttila och hans dräng Matti* og et inntil da uspillt stykke som bygde på en sann hendelse litt lenger nord i Finland, *Hästupproret*. Långbacka ser disse fem stykkene som et slags Finlands-panorama.

Rent sceneteknisk skiller Närpes Teater seg fra det vi kjenner i Norge, ettersom Närpes Teater har en «vridlärare». Dette kan sies å være det motsatte av en dreiescene; publikum er plassert på et kjempemessig dreieamfi mens selve spillet foregår i en sirkel omkring amfi. Scenskiftene foregår på den måten at tribunen dreies så tilskuerne får utsyn mot stadig nye scenebilder. Långbacka gjorde bruk av en dramaturgi som lå i grenselandet mellom film og teater. En sentral utfordring var å synkronisere dreieamfiets bevegelser med bevegelser på scenen, å overføre et langsomt «filmklipp» fra en situasjon til en annen og samtidig benytte lyden (stemmer og musikk) som et forbindende eller skillende element. Et slikt dreieamfi gir muligheter til å fortelle flerdimensjonalt, som på film.

Dialekt

Oppsetningene i Närpes ble store suksesser. Noen av dem ble også filmet og vist

utenfor Finlands grenser. På spørsmål om hvordan det var mulig å få amatører til å prestere på et så høyt nivå, legger Långbacka stor vekt på at skuespillerne fikk bruke sin lokale dialekt: «En mänska förlorar, när hon använder ett främmande språk, en del av sin förmåga att uttrycka sig fysiskt. Om man tvingas använda en stor del av den andliga koncentrationen på att tala korrekt eller vårdat blir alla andra funktioner lidande.»

Dette er kjent lærdom for de fleste. Men blir denne lærdommen tilstrekkelig vektlagt rundt omkring? Å bruke dialekt er også utbredt i mange norske spel. Det samme kan sies om bruken av lokale amatørskuespillere. Men en viktig forskjell bør nevnes. I Norge er det svært vanlig at en stor del av spelenes budsjett går med til å leie inn profesjonelle skuespillere. På Närpes Teater later dette til å ha vært en ukjent problemstilling. Der ble det utelukkende brukt amatørskuespillere, til og med i store roller som Puntila og Matti.

Et norsk spel som kan sammenlignes med en Närpes-oppsetning er *Peer Gynt* på Gålå. Her har vi et eksempel på en etablert tekst som flyttes ut i naturen og til en lokalkultur hvor den hører hjemme. Og på samme måte som i Närpes brukes den lokale dialekten. Men her slutter likheten. Lokale amatørskuespillere blir bare brukt i små roller og i masseopptrinn. Til de store og bærende rollene henter man etablerte skuespillere fra hovedstaden, som ved hjelp av språkkonsulent snakker gudbrandsdalsdialekt etter beste evne. Kunne man se for seg at disse ble byttet ut med gode amatører? Kan det tenkes at det en amatørskuespiller vinner ved å få blomstre på egen dialekt oppveier det en profesjonell skuespiller taper ved å kjempe seg fram på et fremmed målføre? Innen man prøver å gi et svar på dette, bør det i rettferdighetens navn tas i betraktning at Finland har en helt annen og rikere amatørteatertradisjon enn Norge. Det er trolig er lettere å finne trenede og dyktige amatørskuespillere i Finland.

Drømmen om Peer

Peer Gynt er det eneste norske skuespillet i Långbackas lange merittliste, men ikke desto mindre «en av de absolutt centralaste



Regissøren Ralf Långbacka.

iscensättningar jag någonsin har gjort, en mötespunkt för en mängd av de grundläggande idéer som mitt arbete som regissör har byggt på.» Da *Peer Gynt* hadde premiere på det finskspråklige Helsingfors Stadsteater i oktober 1981, var det en gammel drøm som gikk i oppfyllelse. Men motstanden mot stykket var stor, og det skulle bli en seig og mangeårig kamp for å få satt det opp. De mange motstanderne ble imidlertid vitner til en stor publikumssuksess. Hele 125 000 så forestillingen. Regissøren var også fornøyd, selv om han var skuffet over at mange kriti-

Utfordringen i Oslo lå i å få Stanislavskij-tro skuespillere til å akseptere det brechtske teatrets prinsipper

kere lot til å overse ulike dramaturgiske løsninger som var med på å løfte spillet. Det måtte utenlandske kritikere til for å se dette, f. eks. Helge Rønning i Dagbladet.

Et viktig dramaturgisk grep var å starte med skipsforliset og gamle Peers tilbakekomst til Norge i stykkets femte akt. Dette ga mulighet både for en «løkskreling» som samsvarer godt med historien om Peer, men også for å presentere visuelle og innholdsmessige assosiasjonsrekker der Peers tre aldre – ungdommen, middelalderen og alderdommen – flyter over i hverandre. Musikken var ny og det samme var oversettelsen. Långbacka gir Pentti Saarikoskis «kongeniala» oversettelse mye av æren for suksessen. Med god støtte fra sin norske samboer Mia Berner tryllet han

fram en finsk tekst som «på ett visst sätt överträffade originalet – i klarhet.»

Finsk sisu

Finsk sisu kan handle om en Juha Mieto på skitur gjennom iskalde og endeløse finske skoger. Men finsk sisu kan også handle om en Ralf Långbacka på barrikadene for et kunstnerisk teater i opphetede og urbane teatermiljøer i Finland.

Mens første bind av memoarene preges av ungdommelig pågangsmot og tro på egne krefter, kan andre bind sies å være en mer nøktern beskrivelse av hardt og målbevisst arbeid mot å realisere det kunstneriske teatret. Mellom alle suksessene er karrieren spekket av motgang. Mens sjefsårene i Åbo på mange måter var en tid i medgang, var de fire sjefsårene i Helsingfors tunge. Som leser forundres man over at det i det hele tatt var mulig å holde ut. Hvor krevende kan en arbeidssituasjon bli før et menneske knekker sammen og gir opp? Finnes det ingen grenser? Svaret kommer helt til slutt i andre bind. Jo, det finnes grenser. Og Ralf Långbacka nådde den grensen. Kontraktperioden ble fullført og fasaden holdt noenlunde. Men tilbake sto et menneske som hadde gått rett i veggen, som ikke kunne sove, som tenkte på selvutslettelse – som hadde fått fullstendig nok av å være sterk.

Dette er 24 år siden, og mye har skjedd siden. Ralf Långbacka er nå i sitt 80. år. Planen er at andre bind skal etterfølges av et tredje. Om høyere makter vil, blir det da et tredelt epos om et eventyrlig teaterliv – i ungdom, middelalder og alderdom. La oss håpe at en *deus ex machina* vil bistå Långbacka i å fullføre tredje akt i dette spennende dramaet.

Kommentar

Til Kjetil Røeds anmeldelse av min bok *Tekster for Baktruppen 1994 – 2009* i Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift nr 3-4/2011.

Da Baktruppen opphørte 1. mars 2011, ville jeg utgi et utvalg tekster fra de siste femten års virksomhet, og varsle ekstruppen om dette. Jeg sendte også ut manus. Reaksjonen var både intens og truende. Tidligere kolleger ville – med et par hederlige unntak (Jørgen Knudsen, Hans Petter Dahl) – nekte meg å utgi tekster jeg hadde skrevet for truppen og også blitt (riktignok under-) betalt for å skrive av truppen. I stedet for å innrømme meg eierskapet til ting jeg har skrevet – en rett som er grunnleggende i åndsverksloven – hevdet de at Baktruppen i plenum hadde dette eierskapet. Jeg motsatte meg selvfølgelig dette føydalfascistiske prinsippet, og ga ut boka uten deres godvilje. Det angrer jeg ikke på, selv om råskapen i angrepene deres, og feigheten ved at de ikke torde å angripe meg offentlig, er og har vært forbløffende. I stedet for å anmelde boka på en anstendig måte kan det synes som om Kjetil Røed har latt seg bruke som stråmann for disse lyssky og aggressive kreftene. Det lave og til dels fraværende refleksjonsnivået han dermed har måttet legge seg på, sier mye om anmelderen og lite om den boka han er satt til å anmelde – som han attpåtil belemrer med nye misforståelser, som at forestillinga *Kvakk* i utgangspunktet var tenkt som et show for kyr og ikke mennesker. Hvor tar han det fra, kan man spørre seg, men spiller det egentlig noen rolle? Når anmelderen kan få seg til å skrive om tekstene i boka mi, at «de er ikke skrevet av én men – uten unntak – av alle», altså av alle i Baktruppen?

For ordens skyld: Det fins teatergrupper som improviserer fram tekst og annet materiale i fellesskap, og der de altså er kollektivt ansvarlige også for enkeltelementene i produksjonene. Baktruppen var ikke et slikt kollektiv. I Baktruppen delte vi på arbeidsoppgavene. Som tekstansvarlig (et ansvar jeg riktignok delte med



Øyvind Berg

Trine Falch en periode) var det min jobb å skrive tekster. Jeg gjorde også andre ting i Baktruppen, og det var sjølsagt alltid en dialog på gang, men dette medførte ikke at resten av truppen deltok i skriveprosessen. Derimot hendte det ofte at mer eller mindre improviserte replikker og tekster kom i tillegg til det skrevne. Alt dette skulle ikke være så vanskelig å forstå, men ifølge Kjetil Røed bryter det «med selve Baktruppens fundamentale premiss».

Mine 24 år i Baktruppen skulle gi meg god innsikt i gruppas fundament og virkemåte. Og det fundamentale premiss for å skrive en anmeldelse, er å anmelde det produktet som foreligger, i dette tilfellet ei bok. I dette henseende svikter Kjetil Røed fullstendig. En slik lapsus burde rett og slett ikke finne sted i et tidsskrift og under en redaksjon som jeg likevel stadig har stor respekt for.

Øyvind Berg

For, i eller imot

Preposisjoner kan diskuteres. Om Øyvind Bergs *Tekster for Baktruppen* (Kolon Forlag 2011) i lys av tidligere publikasjoner av Baktruppens forestillingstekster.

«Alltid er det seierherren som skriver historien til den beseirede. Den slagne får trekene forvrengt av den som slår. Den tapende blir utestengt, og løgn er det som når.»¹

(BERTOLT BRECHT)

De som har beskjeftiget seg med Brecht, vet hvor viktig historiebegrepet hans er, og hvor han har hentet det fra: marxismen. Det er også kjent hvordan arven hans er blitt forvaltet. Man vet at han arbeidet i team, med mange medarbeidere og elskere som ikke fikk ære for sitt arbeid. Det har nå først i de siste tiår blitt rettet opp, tidene har forandret seg. Både syn på kvinner og det kunstneriske geni har forandret seg, dermed også historieskrivningen.

Det har tidligere kommet to bøker hvor forestillingstekster av Baktruppen er blitt publisert, begge på Forlaget Oktober. Den første var i 1989. *Kjøter. En sosiodis av Bak-truppen*. Slik står det på kolofonsiden. Den andre kom i 1990, også på Forlaget Oktober. Den inneholder tekster fra forestillingene *Germania Tod in Berlin* og *Når vi døde våkner* og ble kalt *Lærestykker 1990. Germania Tod in Berlin* er tittelen på et teaterstykke av Heiner Müller, og *Når vi døde våkner* stammer fra Henrik Ibsen. Den første boken ble utgitt under forfatternavnet Øyvind Berg, den andre med Baktruppen som forfatter, og de medansvarlige står oppført på kolofonsiden. Dette er i etterhånd blitt forandret, slik at begge passer inn på Øyvind Bergs merittliste.

» fra 1991 var første produksjon som ikke hadde en autoritets tekst som grunnlag, ikke én, men flere. Forestillingen besto av brokker og stubber

som vi ti medvirkende kom med, diktfragmenter, minimaliserte dramaer, fraser fra operalibretto og filmskript, skrevne eller mer eller mindre spontant fortalte historier, hentet fra egen hverdag eller fra andre (som Georg Büchner, Samuel Beckett, Alban Berg, Euripides, Alfred Hitchcock, Thomas Larsen Borup, Peter Handke, Heiner Müller, Friedrich Schiller, Johann Sebastian Bach, for å nevne ti av dem). Denne blandingen funket og ble viktig for oss; en metode som ble brukt i flere senere produksjoner. Vi begynte å skille mellom tekstmaterialet *før* en forestilling, tekst fremført *under* og tekst redigert *etter*. Hvem som skulle redigere og på hvilken måte, ble til et stort problem, og vi ble aldri enige om hvem som skulle spille sekretær, derfor kom det ikke noen flere bøker med forestillingstekster. Inntil nå.

Revisjonisme?

Med Bergs bok får vi forestillingstekster til et teaterkollektiv som etter kollektivets oppløsning er blitt publisert av kollektivets sekretær. (Man kan nå lure på om man skal betrakte Berg som parti- eller generalsekretær? Og om dette stemmer med Baktruppens postulerede anarkistiske form og flate struktur.) Forresten, var det *etter*? Var ikke forberedelsene til denne publikasjonen igangsatt *før* Baktruppen formelt ble oppløst? Samtaler og mail mellom forfatter Berg og forlaget Kolon og dets advokater kan tyde på det.

Bergs bok inneholder mange opplysninger som ikke stemmer, men kan man gå så langt som å antyde bevisst feilinformasjon? I intern krangel har påstanden om historieførfalskning dukket opp. For at dette ikke skal bli så altfor abstrakt, vil jeg nevne to punkter, bare to,

det fins flere, men her to eksempler som direkte har med meg og min historie å gjøre. Det første gjelder dette «avgjørende brudd 1994/95, da Tone Avenstrup og Hans Petter Dahl forlot Baktruppen» (s. 125). Påstanden om at vi «forlot» den og gjorde det sammen, er en eufemisme, og Dahl spilte forestillinger med Baktruppen fremdeles i 1998. Jeg har også sterke innvendinger mot den ukorrekte (i beste fall slurvete) formuleringen om at «opprinnelig var *Germania* et bestillingsverk, utført på oppdrag av Per Hovdenakk» (s. 128), det stemmer ikke.

Hvem som var «premissleverandører» for Baktruppen kan diskuteres. I boken nevner Berg teaterfolk (s. 128) som jeg vil anta at flere av medlemmene i 1987 ikke hadde kjennskap til. Da vi begynte, hadde vi forskjellig utdanning og erfaringsgrunnlag. Dette er en tilskrivning Berg har gjort i etterhånd og ettertid. En søknadstekst skrevet i den hensikt å få flere penger, har ingenting i ei bok med forestillingstekster å gjøre. Motivasjonen for å skrive en tekst *til* Kulturrådet er en helt annen enn å skrive/finne/rappe/omskrive tekster til bruk i en scenisk sammenheng. Kulturrådet er da ingen offentlig scene? Det er nok heller en lettvinnt måte å «kreditere» felleskapet på.

På nettsiden til Baktruppen, som ble opprettet i 1997, er tekster fra forestillinger gjort tilgjengelige. Selv om den er blitt «forbedret», er det fremdeles en del som ikke helt stemmer med det som fak-



Tone Avenstrup

tisk fant sted. Men hvordan skrive om det som har vært? Det tyske begrepet «Vergangenheitsbewältigung» (historieoppgjør) har like tung tradisjon som ordet tilsier. Hvordan skrive om det som var vårt? Hadde vi noe felles? Det er slike spørsmål Baktruppen burde tatt seg den luksus å stille, tatt seg tid til, i alle fall dens krønikere. Dermed hadde en kunnet unngå en usjenerøs bok og en hatefull debatt som denne utgivelsen har medført.

ab jetzt III fra forestillingen med den lange tittelen *AB JETZT III OR BAK-TRUPPEN GERMANIA TOD IN BERLIN Based on BAK-truppen's Germania Tod in Berlin based on Heiner Müller's drama* ble trykket i 2009 i det tyske tidsskriftet *Gegner* (Nummer 29). Det er en redigert versjon av det som ble sagt på scenen, og har en innledning som forklarer den sceniske situasjonen. Nå er det ubeskjedent å trekke fram noe en selv har gjort som et bedre eksempel, men jeg prøver å vise til at det som har kommet med Bergs bok, kunne ha vært gjort annerledes. Og bildene og musikken fra Baktruppens forestillinger er blitt produsert og presentert kollektivt: både utstillingen av forestillingsfoto og cd-utgivelsen var fellesverk. Hvorfor skulle det være annerledes med tekstmaterialet?

Det kollektive

Berg har vist seg kollektivt tenkende på de områder han har kunnet dra fordel av Baktruppens kompetanse: Når det gjelder regi, scenografi, fotografi, dramaturgi, video, lys, lyd, komposisjonslære, musikk, sangbeherskelse, produksjonsplanlegging, tilrettelegging av prøveplan, gjestespill, koreografi, skuepillertrening, stemmebruk, kostyme – på alle disse områdene har Berg opptrådt kollektivt. Men når det gjelder TEKST (poesi, fortelling, dialog), er det «de andre» som har kommet med «innspill» og «inspirert» ham. Inspirert ham til å være Baktruppen?

Hvordan kan man skrive *for* noe som man *er* en del av? Hvis tekster Baktruppen har fremført, likner på tekster som Øyvind Berg har skrevet, er det ikke noe argument for å gi Berg opphavsrett til tekstene som Baktruppen har produsert og fremført. Kanskje Baktruppen har inspirert Berg til



Baktruppen gir sitt arkiv til teaterhistoriske samlinger, Nb, mars 2011. Foto: Nasjonalbiblioteket

å skrive som han har gjort? Baktruppen har ikke spilt Øyvind Berg, Øyvind Berg har spilt at han var Baktruppen.

Jeg'ene ble til vi og vi'et til et jeg

Baktruppen (opprinnelig BAK-truppen, deretter BAK-TRUPPEN, f.o.m. 1993 Baktruppen) har forandret seg. Ikke bare i konstellasjon og arbeidsmåte, den har også gjennomgått flere navneendringer. Det lange navnet «Jeg stiller meg ...» som var for langt til å stå på postkassen i Bergen, dukket opp i 1991, i 1993 ble hver og en av trupperne til Peer Gynt. I 1996 fant man igjen et samlende navn: the BAR. Man sier navn har med identitet å gjøre, sånn kan man også lese Baktruppen – en bølging skiftende identiteter.

Teamarbeid er ganske enkelt å forstå. Hvis jeg var ansatt i et ingeniørteam som produserte Saab f.eks., og hvis min oppgave var å lage girspakene, så kunne jeg ikke ta dem ut av de ferdigproduserte bilene og si at de var mine. Det ville jeg heller aldri ha gjort. Og på grunnlag av giret ville jeg heller ikke kunne påstå at det var meg som fikk bilen til å rulle.

Det er ikke snakk om én fellesskrivende hånd, men å se seg selv som en del av en helhet. Det handler ikke om alt eller ingenting, men om å dele, både ansvar, motstand og berømmelse. For det er nærmest rørende når Berg sier at han «ikke har problemer med» å vedkjenne seg ansvaret for tekstene. Satt opp mot Heiner Müllers utsagn «Jeg er ikke ansvarlig for det jeg skriver» (i intervjuet *Dichter müssen dumm sein* med André Müller i 1987), blir dette heltmodig påtatte ansvaret platt. Neste spørsmål blir: Hvem vil ta på seg aktøransvaret og være ansvarlig for Bergs opptreden?

At Baktruppen holdt seg lukket, var kryptisk om man vil, og dens tidligere medlemmer solidariske, har hatt sin grunn: En blanding av yrkesstolthet og navitet ispedd det å være klok av skade. Men også for å hindre at det personlige slagget kom uvedkomne i hende. At det fins bråk og kamp i ethvert band og kunstnerisk ekteskap er ikke nytt, det motsatte ville vært en solskinnshistorie.

Moral

I krig og kjærlighet er alt tillatt? Og på scenen kan man drite seg ut, så lenge det er morsomt. Når en uoppmerksom person sklir på et bananskall. Når hatten til en likkistebærer fyker avgårde i en allé fylt av høstblader, klossete løper han etter den, men når den ikke, for hver gang han bøyer seg for å plukke den opp, tar vinden fatt og bringer den videre, sammen med høstbladene. Og når en full person snubler på scenen, eller når en døgnvill person ikke vet hvor han er eller opptre – hvor lenge er det morsomt?

Det dreier seg ikke bare om oss, vi, som kommer etter, *bak* den opprinnelige fortroppen. Det dreier seg om tradisjon, og en holdning: det er mulig å arbeide kollektivt.

Tone Avenstroup

1 «Immer doch schreibt der Sieger die Geschichte des Besiegten. Dem Erschlagenen entstellt der Schläger die Züge. Aus der Welt geht der Schwächere und zurück bleibt die Lüge.» Sitatet er hentet fra *Domfellelsen over Lukullus* som bygger på radiostykket *Forhøret av Lukullus* skrevet i 1939. Grunnteksten skrev Brecht i sitt svenske eksil i samarbeid med Margarete Steffin, omarbeidelsen i 1951 ble skrevet sammen med Paul Dessau.

Søknadsfrister: 1. mars, 1. juni, 1. september, 1. desember

WWW.KUNSTLØFTET.NO



NORSK KULTURRÅD
Arts Council Norway

Refleksjoner rundt 22/7

Interessant og lovende samarbeidsprosjekt
om undersøkende samtidsteater.

KOMMENTAR AV ELIN LINDBERG



Dramatikkens hus og Teaterhøgskolen ved Kunsthøgskolen i Oslo har et pågående flerårig prosjekt som handler om at unge skuespiller- og registudenter, i møte med forfattere/dramatikere, skal utvikle forestillingsmateriale i et samtidsperspektiv. I en uke høst-2011 og to uker i januar 2012 har studentene, delt i tre grupper, jobbet med devised teater. Her er prosessen like sentral som resultatet.

Proessen er en undersøkelse – en måte å prøve ut hvordan teater for eksempel kan brukes til å undersøke viktige historiske punkt.

Gruppestrukturen har vært flat. Trine Falch har vært veileder for gruppene.

13. januar viste de tre gruppene ar-

beidene sine på Dramatikkens hus. Visningene ble etterfulgt av en åpen samtale mellom paneldeltakerne, filosofen Kaja Melsom og koreografen Hooman Sharifi, studentene selv og publikum. Kai Johnsen var ordstyrer.

Det følsomme tema

Studentene hadde tatt for seg 22/7. Et utgangspunkt for arbeidet var at tragedien i hovedsak er blitt tematisert og i noen grad monopolisert gjennom et spesialistfundert språk, enten politisk eller journalistisk. Forsøk på kunstnerisk fortolkning har ofte blitt møtt med at «det er for tidlig», dette er «for alvorlig» og at «man må vise hensyn». «Kunsten synes å bli vurdert

som en form for lettere og spekulativ underholdning», skriver Kai Johnsen i programmet for visningen.

Når er tida moden for å bearbeide hendelsene den 22/7-11 kunstnerisk? Et slags svar som modnes gjennom disse visningene på Drh er at en hver tid vil gi forskjellige kunstneriske uttrykk. Et uttrykk som vil farges av hvor man er i bearbeidelsesprosessen. Det er prisverdig av Dramatikkens hus å initiere en slik undersøkelse nå.

Kjærlighet, medmenneskelighet, demokrati, empati, roser, samhold. Tida rett etter 22. juli 2011 var spesiell for de fleste, tragedien utløste et bredt engasjement, mennesker fra alle lag og klasser sto en liten periode tett sammen og sørget dypt og ærlig. Det opplevdes for de fleste som viktig og riktig å stå sammen. I ettertid fortoner perioden seg som en slags kollektiv rus. Nå er vi blitt edrue og det er tid for refleksjon, og det er tid for kritikk, det er tid for bearbeiding av det blikket vi har på 22/7 i dag. Dette blikket, synet på hendelsene, vil forandre seg etter som tiden går og bearbeidelsesprosessen pågår. Det er viktig at flere stadier i denne prosessen kommer til uttrykk. «Teatret lider under frykten for å støte noen», sa Kai Johnsen under samtalen etter visningene. Det er svært viktig ikke å bli hemmet av berøringsangst i forhold til dette temaet, til det er det alt for vesentlig.

Tre etyder

For omtrent nøyaktig en generasjon siden brakk skiløperen Oddvar Brå skistaven sin under et skirenn. I tretti år har nordmenn spurt hverandre hvor de befant seg akkurat på dette tidspunktet da denne, egent-

lig ganske ubetydelige, hendelsen fant sted. Nå har et nytt slikt punkt, i form av en svært mye mer alvorlig hendelse, tatt skistavens plass. Vi er kanskje gått fra lek til alvor.

Under visningen av den første av tre etyder fikk jeg allikevel følelsen av å være tilbake en generasjon, tilbake på 1970-tallet og avantgarden. Tilbake i ei tid der «kollektiv» var et hedersord. Følelsen av det store vi og av samhold holder allikevel ikke så lenge, både ironi og meningsstomhet sniker seg inn etter hvert. Publikum, som både er velvillig og teatervant, får en manual/manuskript og blir ført inn til to stolrekker. Vi setter oss og begynner å jobbe oss gjennom blekka vi har fått. Vi synger arbeiderpartisanger. Vi snur stolene og hilser til høyre og venstre og på personen foran oss. Leser en tekst sammen med personen vis a vis. Vi gjennomfører to minutters stillhet. Med dette teatervante publikummet går det ganske smertefritt å la publikum være protagonisten.

Meningstomheten og det snevet av ubehag seansen ga, kom kanskje av det uforpliktende ved dette. Tekstfragmentene som ble brukt var fra AUFs sangbok, sanger fra en kollektiv bevegelse. Disse ble satt opp mot tekster om det ekstremt ensomme menneske i form av et voldelig utskudd av en karakter fra *Motorsagmassakren*, fra teaterstykket *Kaspar* av Peter Handke og fra en internettblogg der et menneske sitter alene med pc'en på julaften og forteller om sin idylliske familiejul. Som publikum og protagonist er vi ikke et «vi» på samme måte som vi var det dagene etter 22/7. Vi er et vi som tar opp i oss både samhold og fellesskap, og tanker fra individer som er

Det finnes ingen
riktig eller uriktig
tid for å arbeide
med denne tema-
tikken.

ultravoldelige og ekstremt ensomme, som på mange vis står på utsiden av et fellesskap. Eksperimentet er ikke uinteressant.

Innenfor og utenfor

Den andre etyden etablerte også et utenfor og et innefor. Her ble vi som publikum plassert helt utenfor handlingen. Aktørene befant seg bak en vegg. Lys fra gliper i veggen viste at de befant seg der. De begynner å snakke og vi ser bilder av dem i sanntid på en skjerm. De snakker amerikanskliggende. En slags lek med actionfilmklisjeer: «What is the situation?» Det er for lett og lekent til at jeg får assosiasjoner til virkelig krig. Sitater fra filmen *Matrix* blandes inn. Opprømsing av våpen produsert i Norge blandes med referanser til *Star Wars*-filmene. Krigsleken får overtaket, det berører ikke særlig. Men det er interessant at vi er like fremmedgjorte i forhold til de reelle drapsvåpnene som produseres her i landet som til dem som finnes i fiksjonen. I tiden etter 22/7 kunne de fleste tenåringsgutter som spiller dataspill fortelle oss hvilke særegenheter

gjerningsmannens våpen hadde. De kjennte det godt fra sine virkelighetshermende fiksjonspill.

Det emosjonelle tilbakeblikk

Den tredje og siste etyden var den som lå tettest opp til hendelsene 22/7. Mobiltelefoner ligger på gulvet. De begynner å lyse og å ringe eller vibrere. Det går en god stund og vi er effektivt tilbake til der vi var da dette skjedde. Alle telefoner og sms'er som knyttet eller ikke knyttet kontakt fra Utøya og til den trygge verden. Foreldre som prøvde å få kontakt med sine barn. Alle som ikke var direkte involvert, men som sendte og mottok meldinger som for eksempel: «Er du i Oslo?», «Går det bra med dere?», «Vi er alle trygge.» «Hva skjer i Norge?» Etter hvert kommer fem aktører på scenen. De leser opp de smått prosaiske meldingene som gikk gjennom lufta denne dagen. Ansiktene deres er bare opplyste av displayet på mobiltelefonene de leser fra. Det er effektivt og enkelt, nesten banalt. Det er både tørt og saklig, og sentimentalt.

Selv om alle de tre arbeidene framstår som forholdsvis selvstendige studentarbeid skinner veileder Trine Falchs lekenhet, estetikk og stil gjennom. Det er kanskje mest tydelig ved den første etyden.

Aksjon -reaksjon

Like etter den 22. juli i fjor hadde alle behov for å ordlegge seg om dette, hele tiden. For eksempel handlet alle anmeldelser som ble skrevet da, om denne hendelsen, alt ble sett og lest i lys av det som hadde skjedd. Nå har det naturlig nok stilnet noe rundt dette, men et behov for fortsatt bearbeidelse trengs. Visningene av arbeidene på Drh var interessante i seg selv og de bidrar til en videre refleksjon. Det finnes ingen riktig eller uriktig tid for å arbeide med denne tematikken.

Det mest oppløftende ved denne visningen var allikevel kanskje først og fremst selve prosjektet. Det at unge teaterfolk skolerer i en slik måte å skape teater på. Teater som virkelig søker å forholde seg kritisk, undersøkende og reflektert til sin samtid. Lovende for teaterframtida!



www.blackbox.no

VERK PRODUKSJONER

DET EVIGA LEENDET

AV PÄR LAGERKVIST

31/05-3/06 KL 19

Heddaprisvinner:
Årets forestilling 2011

«En usedvanlig sjarmerende
forestilling» – Aftenposten

Black Box Teater
oslo

Tre versjoner av *Frøken Julie*

(Stockholm/ Oslo): En er klassisk og teksttro, en forsøker litt krampaktig på oppdatering og en konsentrerer seg om det mellommenneskelige.

AV ELIN LINDBERG

August Strindberg: FRÖKEN JULIE Regi: Helena Bergström. Scenografi og kostymer: Charles Koroly. Stockholms Stadsteater, Stora Scenen, premiere 28. okt. 2011

FRØKEN JULIE Oversatt av Trude Marstein. Regi: Kristina Kjeldsberg. Scenografi: Dagny Drage Kleiva. Riksteatret 20. jan 2012

FRØKEN JULIE – et spill om makt Oversatt av Jens Bjørneboe. Regi: Victoria H. Meirik. Scenografi: Ingrid Tønder. Nationaltheatret, Amfiscenen, 28. feb. 2012

Da August Strindberg i 1888 skrev stykket om denne unge overklassekvinnen som forfører sin fars tjener fungerte det relevant i forhold til samtidens kjønns- og klasseforhold. Både klasse- og kjønnskonflikter finnes ennå, men i forestillinga på Stora Scenen på Stockholms Stadsteater finnes de vel egentlig ikke. Både Frøken Julie, Jean og Kristin er for like hverandre til at konflikten blir troverdig. De er pene, hvite mennesker som snakker samme språk. Forestillinga spilles i et land der kronprinsessen for ikke lenge siden giftet seg med den ikke-adelige treneren sin, på en måte en slags tjener, uten at det ser ut til å ha ført til noen katastrofe – kronprinsessegemalen er jo hvit og snakker et dannet svensk. Norges kronprins giftet seg med en kvinne som blant annet hadde bakgrunn som servitør. Men en klasse/kjønnskonflikt ble allikevel storpolitikk i fjor da lederen av Det internasjonale pengefondet, Dominique Strauss-Kahn, hadde tatt for seg av tjenerskapet, en afroamerikansk stuepike hevdet at hun var blitt voldtatt. Han blir frikjent, hun blir svertet. Disse to tilhørte både forskjellig klasse og kjønn. Vigdis Hjorth har diskutert forholdet mellom hvit, velutdannet kvinne og arbeiderklassemann i romanen *Hjulskift* (2007) og forholdet mellom den hvite, vestlige kvinnen og mannen fra Cuba i *Snakk til meg* (2010). Hun makter i disse romanene å belyse både

kjønn og klassebegrep. I forestillinga på Stadsteatern blir disse konfliktene bare stående som påstander, jeg får ikke til å tro på dem, ikke med min beste vilje.

Spillerrommet

I starten av forestillinga er bakveggene i det ganske realistiske herregårdskjøkkenet åpne. På bakveggen er det et digert foto av Frøken Julie (Nadia Mirmiran). Hun danser alene ut på scenen foran portrettet sitt. Det er midtsommeraften, skikkelsen utstråler lengsel og ensomhet. Musikken blir mer dramatisk, flere mennesker kommer inn i skumringen på baksenen. Julie dytter alle rundt etter sitt eget for godtbeholdende. Det er til løp til tango. Lyset følger bare frøken Julie. En poetisk spenning antydes her. Rommet lukkes til. Kjøkkenet og kostymer i 1930-40-tallsstil.

Tjenerne Kristin (Sofi Helleday) og Jean (Björn Bengtsson) er på kjøkkenet, scenen er stor, menneskene blir svært små her. Det kan virke som om det ikke bare er premierenerver, men dødsangst som lyser ut av øynene på de små menneskene på den store scenen. Kristin og Jean kysser og har seg litt på kjøkkenbordet. Frøken Julie ser dem – hun vil ha Jean.

Kjøkkenet er i kjelleretasjen, men det er ikke noe liv i etasjen over. Vel er greven bortreist, men det kjennes ikke som om det er noe reelt trykk og press fra oven. Selv ikke når klokken som signaliserer at Greven er kommet hjem ringer, kjennes det ut som om at overklassens trykk er truende nok.

Frøken Julie er en kompleks rolle. Ikke bare er hun en viljesterk, bortskjemt og autoritær overklassekvinn, hun er også lidenskaplig selvdestruktiv. Og hun har en uimotståelig utstråling. Nadia Mirmiran har absolutt gode skuespillerkvaliteter, men hun blir litt svak som Frøken Julie. Jean er også en tøff rolle. Rollen er aggressivt målbevisst. Han har sjarm og karisma. Han har klatreevne og oppdrift. Men her tror jeg ikke helt på Jeans kompromissløse avansement, selv om han klatrer i trapper og ligger med frøken Julie. Og jeg spør meg selv gjennom forestillinga om han er pasjonert nok. Vil han nok?

Kristins rolle er litt enklere enn de to andre. Hun holder seg bare nedeunder. Hun er en konserverende kraft. Hun har klassebevissthet. Hun vil at forholdene skal være som de er. Hun har en Gud, en Prest og en Greve, det er hennes autoriteter og patriarker som hun sverger troskap mot.

Det er et absolutt pre at skuespillerne ikke bruker mikrofoner! Det gjør dem mer nærværende enn de ellers kanskje ville vært.

Relevans

Tilfører Helena Bergström noe nytt til dette stykket i sin regidebut? Neppe. Men jeg tar meg i å ønske, når

Bergström kommer opp på scenen for å ta applaus etter at forestillinga er ferdig, å se en skuespiller som ligner henne selv i rollen som Frøken Julie. Hun har en utstråling som fullstendig tar glansen fra alle de andre skuespillerne der hun står på scenen under applausen. En skuespiller med noe som ligner hennes kraft som Julie og et tjenerskap som ikke tilhører det tilgodesette hvite samfunnet, ville kanskje vært litt av det som skulle til for å få dette stykket til å ha relevans i dag. Slik det spilles på Stadsteatern blir det tro mot Strindbergs tekst, men ikke mot stykkets prosjekt om å si noe samtidsrelevant om kjønn og klasse.

Et forsøk på oppdatering

Er det i det hele tatt mulig å gjøre August Strindbergs *Frøken Julie* aktuell og relevant i 2012? Hovedproblemet med Strindbergs såkalte Naturalistiska sorgespel er at de er så daterte. I *Faderen* er hovedkonflikten at mannen aldri kan vite sikkert at det barnet som blir sagt er hans virkelig er hans. Med dagens DNA-prøver er ikke det vanskelig å sjekke i det hele tatt. Case closed. I *Frøken Julie* er det sosiale fallet med grevedatter som har sex med tjener, uopprettelig. Etter den seksuelle frigjøringen i Skandinavia ville ikke dette føre til noe slikt fall i dag. Bunnen faller slik ut av Strindbergs stykke. I hvert fall i Skandinavia. I andre deler av verden vil det kanskje fortsatt ha gyldighet?

Kristina Kjeldsbergs oppsetning på Riksteatret åpner opp for at den mest interessante karakteren i *Frøken Julie* kanskje ikke er kvinnen, men mannen. Riksteatrets forestilling legger til tekst der det ymtes om en mann som kanskje ikke er så ofte å finne som teaterpublikum, men som det er viktig og interessant for også teatergjengere å kjenne til. En mann som forakter sosialdemokratiet, som er nyliberal, nypietist, sexist, som forakter det han ser på som feministstaten. En mann som vil opp og fram i samfunnet og som ikke skyr noen midler for å komme til topps. Denne mannen er en maktfaktor på mange vis, det er nyttig å vise ham fram. Kan Strindbergs *Frøken Julie* brukes til det?

Klasse og kjønn

Riksteatrets oppsetning har en sexy innpakning. Sceneteppet er et stort foto av Frk Julie (Ingeborg Sundrehagen Raustøl) på en høy, skjønn hest. Frk Julie ser på oss med et strengt og forførende blikk der hun sitter. Jean (Sigurd

Myhre) går rundt blant publikum og tilbyr øl. Han og Kristin (Ester Marie Grenersen) er tjenerne på gården eller godset, sjefen er dratt til byen etter en mottagelse her. Settingen er for så vidt både troverdig og realistisk. Hvis bildet av et klassesamfunn i Norge skal presenteres er det mye realisme i å sette servitører opp mot mennesker med medfødt kapital. Servitører er de minst organiserte arbeidstakerne, de har ofte dårlige og uforutsigbare arbeidsvilkår.

Det etableres et slags innenfor og utenfor i denne oppsetninga. Utenfor sceneteppet står det to mikrofoner. Her snakkes det med publikum. Ofte tilsynelatende improvisert tekst. Stykket, tematikken kommenteres. Innefor sceneteppet spilles spillet. Dette er en god idé. Dette kunne fungert som er slags redning eller rettferdiggjøring av oppsetninga, men det fungerer ikke så godt fordi terskelen mellom de to nivåene, innenfor og utenfor, ikke blir tydelig nok. Forskjellen mellom de to nivåene kunne vært mye mer ekstrem og gitt mulighet til større dybde.

Status quo

Frk Julie går ganske rett på sak. Hun forfører Jean. Kristin godtar mannens utroskap. «Det er forskjell på menn og kvinner», sier hun, «menns lidenskap er ustyrlig, kvinner må være villig til å ofre noe.»

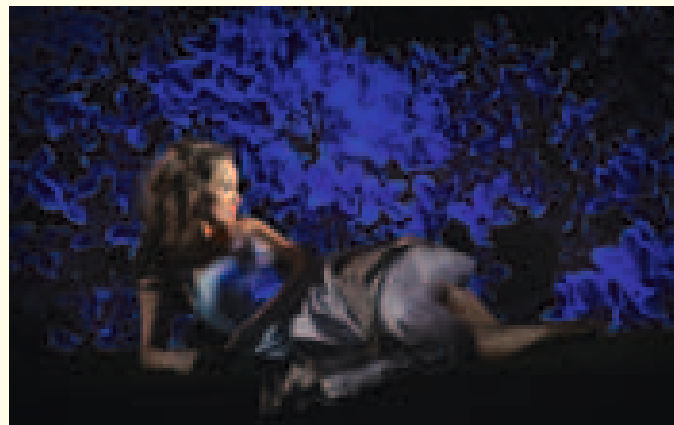
Det seksuelle spillet mellom Frk Julie og Jean minner tidvis mer om sm-sex enn om noe som har med klassekamp å gjøre, til det er konflikt mellom sex og klasse for utvisket hos oss. Den seksuelle leken framstår bare som et overflatisk spill. Karakterene spiller/leker at dette har fundamental betydning for dem.

Skuespillerne gjør en god jobb. De spiller stykket forholdsvis lytefritt. Problemet ligger ikke her. Selv om noen noe umotiverte sangstrofer fra Frk Julie gir en litt lei følelse.

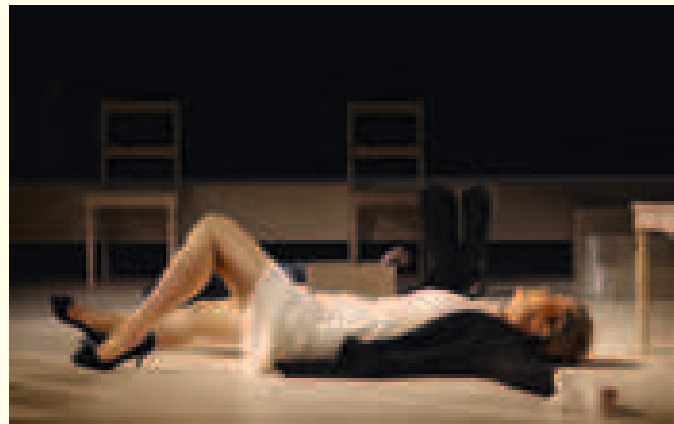
Scenebildet er vakkert med store foto. Mye syrener og grønt gras. Det er forsommerstemning, men det berusende som kan finnes i det lyseste døgnet i året er ikke så framhevet. Må



Nadia Mirmiran som Julie i *Frøken Julie*. Regi: Helena Bergström. Stockholm stadsteater 2012. Foto:



Ingeborg Sundrehagen Raustøl som Julie, i *Frøken Julie*. Regi: Kristina Kjeldsberg. Riksteatret 2012. Foto:



Kjersti Holmen som Julie, i *Frøken Julie*. Regi: Victoria H. Meirik. Nationaltheatret 2012. Foto: L-P Lorentz

realismen i stykket bort for at en teatral realisering skal fungere?

Herskap og tjenere

I Strindbergs originaltekst skrev han inn et skyggespill midt i stykket. I Nationaltheatrets forestilling får dette skyggespillet en rolle i Ingrid Tønders scenografi. Midtsommernattsfesten på Grevens slott vises som vage skyggeprosjeksjoner på bakveggen. Det er høylydt sorl og snakk og tecknomusikk med tung bass. Det er en hektisk, febril og urovekkende stemning. Denne scenografiske løsningen gir et mindre statisk scenebilde enn det på Stadsteatern og Riksteatret. Av og til blir skyggebildene av dansende mennesker litt for pene, de blir litt

for flinke til å danse. Jeg savner en tanke mer råhet her. Sangeren Andreas Kjerkol Elvenes tilfører melankoli og mørke.

På Nationaltheatret har man tatt inn over seg hvem dagens tjenerskap oftest er. Kristin (Andrea Bræin Hovig) snakker her med snev av polsk eller østeuropeisk aksent. Hun sier «schærlighet», ikke «kjærlighet». «Når man vil være folkelig, så blir man vulgær», sier Jean (Hermann Sabado) om herskapet og jeg kan ikke fri meg fra å tenke på Kjersti Holmen i sine mange buskisseroller. Å la Holmen spille Julie er et svært godt valg, det er flott med en voksen kvinne i denne rollen, det gjør det hele mer troverdig. Den lidenskapelige selvdestruktiviteten kommer godt fram hos Skolmen. Det er fine frampek mot et tragisk utfall i spill og regi. Erotikken er mørk og urovekkende. Ja, forestillinga formidler en følbar eros/thanatos-spenning.

Mørk og rå

Teksten i Jens Bjørneboes oversettelse er en god del hakk stødigere enn Trude Marsteins noe sleivete versjon i Riks-teatrets oppsetning. Den virker absolutt ikke utdatert. Men nå er heldigvis ikke oppdateringen av stykket spesielt krampaktig i Nationaltheatrets versjon. I denne oppsetninga blir maktspeillet mellom menneskene mer eksistensielt og åpent for flere lesninger. Spenninga i spillet påvirkes av flere ting. Spillet mellom Jean og Julie er noe ujevnt. Denne kvelden blir det litt surr og rot. Suffløsen må trå til rett som det er. En mobiltelefon på første rad begynner å ringe, telefonens eier blir høylydt bedt om å forlate salen av andre i publikum. Det er mulig dette ga skuespillerne hjelp til å tenke tanker som: «Dette går til helvete!», «Dette går jævlig dårlig!» Det kommer noe brutalt avkledd over forestillinga som kler den godt.

Forestillinga framstår som vellykka. Den forteller om et menneskes tragiske fall og om ensomhet, melankoli, svart lengsel og livsmerte. Julie blir også en troverdig representant for den norske middelklassen som tar sin privilegerte posisjon med selvfølgelighet. En posisjon som blir sett på med ulmende forakt av et stadig mer internasjonalt tjenerskap.



Henrik Johanson, Mats Blomgren, Ida Stéen, Sofi helleday, Lena B. Eriksson og Meta Velander i Olof Palme – en pjäs från Sverige. Regi: Tobias Theorell. Stockholm Stadsteatern 2012. Foto: Carl Thorborg

Karikert om Palme

(Stockholm): For andre gang på et halvår har Olof Palme entret teaterscenen i Sverige.

AV TOVE ELLEFSEN LYSANDER

Lucas Svensson: OLOF PALME EN PJÄS FRÅN SVERIGE Regi: Tobias Theorell. Scenografi: Sven Dahlberg. Stockholms Stadsteater/ Klarascenen. Premiere 26. januar 2012

En scene i første akt av Stockholms Stadsteaters *Olof Palme – En pjäs från Sverige* er hentet direkte fra virkeligheten, dvs. fra TV. 1977 ble Palme intervjuet på TV av Hagge Geigert, og klippet ligger ute på Youtube. Det står en bløtkake på bordet og Hagge sier at den får Palme i trynet hvis han så mye som nevner Fäldin under intervjuet, Centerpartisten som nettopp hadde tatt over som statsminister etter Olof Palme.

I Lucas Svenssons nye stykke er det mye snakk om Fäldin, en politiker av tradisjonell og traust type, som lett fikk sympatien på sin side når en så verbalt treffsikker opponent som Palme gikk til angrep. I TV står bløtkaka der når intervjuet er over. På teatret slutter scenen med at Zandéns Palme klasker kaka i ansiktet på intervjueren, Mats Blomgrens Hagge Geigert. Det er kanskje ment å være morsomt, men er det ikke. Det er også vanskelig å se hva i det er i scenen som leder fram til et så grovkornet punktum.

Andre stykke om Palme

På TV har Olof Palme på seg en slapp sommerjakke av en type som halve den svenske venstresida gikk rundt i på den tiden. På scenen har Philip Zandén en lyseblå jakke med sydde slag og greier, som tydelig signaliserer at her sitter det en som er helt uten peiling.

Nå var Palme kjent for å slurve med klærne, og de berømte umake sokkene er da også med i forestillingen. Her snakkes det også mye om denne jeans-jakka. Men ikke en gang den sosialdemokratiske spinndoktoren som dukker opp i andre akt greier å forklare hvorfor Palme må framstå som mer latterlig på scenen enn han var i virkeligheten, dvs. på TV. Palme er nok fortsatt den eneste svenske statsministeren som kvalifiserer som sexy – og var det noe han hadde, så var det vel nettopp peiling.

For andre gang på et halvår har Olof Palme entret teaterscenen i Sverige.

I *Politik* i Helsingborg, satte Henning Mankell ham på scenen med en bestemt hensikt: å bekreftede at ubåtsaffæren på åttitallet hadde brutt mot den svenske nøytraliteten. Selv var jeg kritisk mot en slik bruk av en historisk person – jr. anmeldelse NSTT 3-4 /11. Men etter å ha sett *Olof Palme* på Stadsteaterns Klarascenen må jeg med skam bekjenne at jeg nok foretrekker gammeldags politisk teater som driver en tese, uansett hvor diskutabel, framfor en forestilling som ikke vil noe overhode.

I Lucas Svenssons tekst beveger handlingen seg planløst mellom episoder og årstall, først og fremst i den perioden på sytti- og åttitallet da de borgerlige satt med regjeringsmakten. Men det begynner med valgvake etter sosialdemokratenes katastrofevalg 2010. «Når stemmene var talt opp hadde den borgerlige alliansen fått en knapp majoritet og et lite fremmedfiendtlig parti hadde kommet inn i riksdagen. Her begynner mitt stykke», skriver Lucas Svensson i programmet.

Her begynner også mange av de problemene som Tobias Theorells regi ikke har greid å løse. Scenen skal både forestille teatret, et TV-studio og parti hovedkvarteret i Stockholm. Skuespillerne spiller «seg selv», dvs. skuespillere som tester replikker og hatter til rollefigurene de siden skal spille. Det er den gamle gjengen med partiformenn fra Palmes tid – med Erlander (Niklas Falk) og Fälldin (Mats Blomgren) spissen. De får selskap på scenen seierherren i valget 2010: Sverigedemokraternas Jimmie Åkesson, spilt av Sofi Helleday i mannsbunad fra Göingetrakten.

Det blir mest karikaturer og for store hatter.

Skolerevy

Tanken er tydeligvis også å følge sosialdemokratiets vandring gjennom generasjoner. Meta Velanders Rosa, den eldste s-velgeren, er yndig, gammel og forvirret dame som til slutt husker at hun faktisk har stemt på Jimmie.

Det blir lett skolerevy, verst i andre akt når blant andre Bertolt Brecht gjør en gjesteopptreden på krepsefesten på partikontoret. Men lavmålet er nok Mats Blomkvists Cornelis Vreeswijk, som helt malapropos våkner full på partisofaen og vakler ut mens han sier: «Tjenixen medborgare!» og «Vi ses på Freden!»

Den store, gjennomgående rollen er som tittelen tilsier Olof Palme. I Helsingborg var Lars Wiiks Palme passe portrettlik. Det var noe med håret, med vitaliteten og munterheten; så fikk tilskueren forestille seg resten.

Stadsteatern har Philip Zandén, en teknisk suveren skuespiller med karisma, som dessuten er mer enn portrettlik. Han gjør en detaljert nærstudie, så virkelighetstro at man lett får illusjonen av at det er Olof Palme selv som står der og snakker. Zandéns Palme er en imponerende prestasjon, men den har sin pris. De andre kjemper på i for store hatter mens han tar all syre på denne scenen. Selve prestasjonen flytter fokus i forestillingen fra det teatrene til det virkelighetstro dokumentariske.

Vil man se Palme *live* er det kanskje best å holde seg til Youtube.



Cardenio – Shakespeares «lost play»

(Stratford-upon-Avon): Gregory Duran har utført et gigantisk arbeid i rekonstruksjonen av *Cardenio*, Shakespeares «lost play». Premieren falt sammen med 50-årsjubileet til RSC.

AV OLA B. JOHANNESSEN

CARDENIO – SHAKESPEARES «LOST PLAY» RE-IMAGINED Regi: Gregory Duran. Scenografi: Niki Turner. Royal Shakespeare Company, The Swan Theatre. Premiere 14. april 2011

The Royal Shakespeare Company feiret i fjor sitt femti årsjubileum med gjenåpningen av det praktfullt restaurerte Royal Shakespeare Theatre. Den store art deco-bygningen med hovedscene i tilknytning til den mindre viktorianske, nygotiske The Swan, fremstår som et meget vellykket arkitektonisk moderniseringsarbeid. I tillegg til utsiktstårn og en førsteklasses rooftop restaurant er husets store prosceniumsscene ombygget til «thrust stage» med publikum på tre sider, slik også den mindre Swan har fungert. Og det er her, på «biscenen», at Royal Shakespeare Company kanskje ga oss den aller fineste femtiårgaven, nemlig *Cardenio – Shakespeares «lost play» re-imagined*.

Stykket bygger på en episode i Cervantes' *Don Quijote*, en handlingsdel som rommer selve essensen av dette storverket i verdenslitteraturen. Cervantes og Shakespeare levde samtidig og døde på samme dag, men ikke på samme dato, ettersom Spania og England brukte forskjellig kalender den gang. Begge var populære dramatikere, begge opplevde sterk konkurranse og sjalusi fra forfatterkolleger, Cervantes fra Lope de Vega og

Shakespeare fra for eksempel Marlowe. Etter all sannsynlighet kjente de til hverandre, og ifølge professor Jose Manuel Gonzalez ved universitetet i Alicante kan de to gigantene til og med ha møtt hverandre ansikt til ansikt! Det kan ha skjedd i London i 1604 eller i Valladolid i 1605 i anledning undertegning og ratifisering av The Treaty of London, en anledning hvor begge stater hadde «kulturpersonligheter» i delegasjonene. Men dessverre finnes det ikke dokumentasjon for at så skjedde. Det er fristende å gjette om de kunne ha konversert på latin eller gresk, de kjente neppe hverandres morsmål.

Det er imidlertid ikke et gigantisk gjettearbeid RSCs Gregory Doran har utført. Han har gått til alle tenkelige og utenkelige kilder for å sette sammen teksten til *Cardenio*. Først og fremst til Cervantes originalverk. Som en antydning om hvilket enormt arbeid som kildegransker og tekstdetektiv Doran har utført før den ferdige forestillingen, vil jeg sitere nesten in extenso fra Production Acknowledgements i programmet:

« *Cardenio*, Shakespeare's «lost play», re-imagined, after *Double Falsehood; or The Distrest Lovers* by Lewis Theobald (1727), apparently revised from a manuscript in the handwriting of John Downes and conceivably adapted by Sir William Devenant for Thomas Betterton from *The History of Cardenio* by Mr Fletcher and Shakespeare (1612), performed at Court in 1612/13 which may have been based on an episode in *Don Quixote* by Miguel de Cervantes, which was translated into English by Thomas Shelton, first published in 1612, and here adapted and directed by Gregory Doran for The Royal Shakespeare Company. With additional Spanish material supplied by Antonio Alamo via a literal translation by Duncan Wheeler and developed in rehearsal by the original cast.»

Svært få skuespilltekster har en så lang og omfattende kreditliste!

Kjærlighetsforviklinger

Og historien, som har vandret fra Cervantes via Shelton, Fletcher, Shakespeare, Betterton, Devenant, Downes og Theobald, for så å havne hos Gregory Doran, er altså den om unggutten

Cardenio fra Almodovar i Andalucia som forelsker seg i vakre Lucinda, hvis far Don Bernardo ikke vil vite av forbindelsen før Cardenios far Don Camillo formelt har bedt om at sønnen må få gifte seg med henne. Gutten blir forhindret i å bønnfalle faren om å spørre på grunn av et umiddelbart krav om å innfinne seg ved hoffet til hertug Ricardo av Aguilar for å bistå hertugens sønn Fernando i et uhyre viktig hestekjøp. De to unge mennene blir raskt venner og fortrolige. Fernando er imidlertid besatt av unge Dorotea, en velstående bondedatter som iherdig avviser tilnærmelsene hans, men ved å bestikke tjenestekvinnen hennes får han nattlig tilgang til jomfruburet. Når så Cardenio på en tur tilbake til hjembyen for å vise Fernando noen utsøkte hester også viser ham sin elskede Lucinda, går det som forventet. Den erotomane hertugsønnen blir besatt igjen, men lover å legge inn et godt ord for Cardenio hos Lucindas far! Etter å ha sendt Cardenio tilbake til hoffet for å hente penger til hestekjøpet

gir han Lucinda sin intense oppvartning, og til tross for datterens fortvilte protester resulterer det i at faren insisterer på at hun skal gifte seg meg hertugsønnen. Lucinda får varslet Cardenio via brev om den forestående

ulykken, og han returnerer i det seremonien skal finne sted. Idet han tror sviket allerede er fullbyrdet blir han tilsynelatende vanvittig og rømmer til fjells. Unge Dorotea, som på sin side er overbevist om at Fernandos ekteskap med Lucinda er ugyldig, bestemmer seg for å forfølge Fernando for å få ham til å innfri de forpliktelsene han har mot henne. Hun ifører seg mannsklær og begir seg opp i fjellene hvor hun slår lag med gjeterne, og her møter hun den «gale» Cardenio. Fernando får høre at Lucinda har søkt tilflukt i et nonnekloster i de samme fjellene og bestemmer seg for å bortføre henne, koste hva det koste vil... Ved sin edle bror Pedros kløktige hjelp lykkes det ham å ta plass som avdød i en kiste, denne får nattely før begravelse i nonneklosteret, og novisen Lucinda blir satt som likvakt i rommet. Han springer opp av kisten, presser Lucinda ned i den og transporterer henne med sin brors hjelp ut av klosteret. Bror Pedro blir den som nøster opp forviklingene i alle de tre fedrenes nærvær. Han sørger for at Doroteas konfrontasjon med Fernando fører

til erotomanens angrende omvendelse, til at Cardenio får sin Lucinda tilbake, og at de to «bestevennene» tilsynelatende blir vel forlikte igjen.

Et «nytt» Shakespeare-stykke

I Gregory Dorans gjennomarbeidede og reimagined sceneversjon får vi virkelig følelsen av å oppleve et Shakespeare-skuespill som vi ikke kjente fra før. Heftige forførelses-scener, vakre lyriske partier og komiske opptrinn veksler med tragiske monologer på en meget underholdende måte, og Cervantes' spanske univers utnyttes til fulle i kostymering, musikk og danseinnslag. Av og til drar vi kjensel på replikker fra *Romeo and Juliet*, minnes om kyniske skikkelser fra *Measure for Measure* og nikker gjenkjennende til skjulte elskere som springer opp av kister, i for eksempel *Cymbeline*. Her trekkes tematiske forbindelser, Dorotea forkledd som gjetergutt i fjellene gir assosiasjoner til Imogen i samme *Cymbeline*, unggutten Cardenio som tilsynelatende blir gal av kjærlighetssviket minner om Edgar i *Kong Lear*, men allikevel fremstår helheten som ny og overbevisende Shakespeare-vare.

Og det er fullt av fristende rollegodbiter for fem unge skuespillere: Dorotea og Lucinda (Pippa Nixon, Lucy Briggs-Owen), to viljesterke og lidenskapelige kvinner, den edle og fornuftstyrte Pedro (Simeon Moore), den unge Cardenio (Oliver Rix), som blir berøvet sin uskyld gjennom vennens svik, og ikke minst den erotomane Fernando (Alex Hassel), som til slutt må gjøre bot for sine overgrep. I tillegg finnes tre sterke fedre som i en uforglemmelig trio først klager over sorger og bekymringer som barna påfører dem, for deretter, når de «fortapte» barna så kommer tilbake overøser dem med kjærlige formaninger og betingelsesløs tilgivelse.

Alt dette «andalusisk» anrettet med ekte flamenco-sanger og musikere på øverste galleri høyt over The Swans shakespearean thrust stage, trampende, knipsende og klappende skuespillere som danser slik at publikum rives med i en fantastisk finale av tilrop og svar, *ayos* og *olé*s, i en uendelig lang applaus som kulminerer i et begeistret og flamencorytmisk publikumstilrop fra øverste balkong: «I still beleive in the oldfashioned costumedrama!» En folkelig femtiårsfest av de sjeldne.



Henrik Rafaelsen, Pia Tjelta og Ågot Sendstad i *Anna Karenina*, regi: Hanne Tømte. Nationaltheatret 2012. Foto: Erik Aavatsmark

Retningsløs *Anna Karenina*

Nationaltheatret bommer i forsøket på å skildre kjærlighetens betingelser. Noen få lyspunkt veier ikke opp for mangelen på en bærende idé.

ESPEN RØSBÆK

Leo Tolstoj / Armin Petras: ANNA KARENINA Regi: Hanne Tømte. Scenografi: Nora Furuholmen. Musikk: Simon Revolt. Nationaltheatret, 25. februar

Nationaltheatrets oppsetning av Tolstojs *Anna Karenina* tar utgangspunkt i et manus som legger handlingen til vår egen tid. Flere anmeldere mente at grebene regissør Hanne Tømte har tatt i møte med stoffet gjør det til en vellykket og intens skildring av moderne kjærlighet. Jeg mener anmeldelsene har sett seg blinde på den aura av pretensjon som omgir forestillingen. I mine øyne når den aldri en nødvendig dybde eller innsikt.

Nervepirrende prestasjoner

Premieren på Nationaltheatrets satsing *Anna Karenina* begynner nervepirrende. Bernhard Arnø, i rollen som landeieren Levin, kommer åpenbart ut på feil fot og overkompenserer med en selvmedlidende monolog svært anstrengt framført. Pia Tjelta (som Levins framtidige elskede, Kitty) tar for noen sekunder over i samme overspente tone, men så (dette kan

det hende jeg innbiller meg) gjør Tjelta et kast med kroppen og tvinger seg selv inn i tryggheten alle rollene i dette vanskelige stykket krever.

Trygghet er likevel ikke nok. Skuespillerprestasjonene i klassikeren er ikke imponerende. Det finnes unntak fra en skuffende gjennomsnittlighet. Arnøs prestasjon som tvilende brudgom er for eksempel solid. Det er den eneste enkeltscenen som rører meg spontant følelsesmessig. Erland Bakker som slapstick-versjonen av Anna Kareninas bror Stiva er forfriskende. Likevel, komikken Stiva representerer, faller flatt når det ikke finnes en klangbunn av overbevisende alvor. Laila Goody, i sin versjon av Stivas ektefelle Dasja, gjør i første del en god figur som såpeopera av småhysterisk, bedradd husmor. Likevel forblir også det en enkeltstående prestasjon som ikke kommuniserer med helheten.

Gripende eller irriterende?

Anna Karenina spilles av Ågot Sendstad. Hun framfører rollen statisk, men trygt; jeg er sjelden overbevist om motivasjonen hennes. Klassekampens IdaLou Larsen er tilsynelatende ikke enig: «Ågot Sendstads Anna er gripende, intens og forsvarsløs», skriver hun 27. februar.

Jeg forstår karakteristikken «intens». Det er et grunntrekk ved rollen (og romanfiguren) Sendstad klarer å formidle uten å noen gang la seg friste til overspill. «Forsvarsløs» kan jeg også akseptere, om Larsen med det refererer til Sendstads vel innstuderte, men lite fleksible ansiktsmimikk, som vel oftest må oppfattes som en blanding mellom uttrykk for arroganse og uttrykk for skjørhet. «Gripende», derimot, kan jeg ikke forstå. Rolletolkningens intensitet blir for meg som et løfte som aldri oppfylles.

Arrogansen, skjørheten eller forsvarsløsheten som står skrevet i ansiktet hennes blir et ytre tegn for en indre kamp jeg ikke kan

oppfatte innholdet i (uten å trekke inn karakterforståelsen jeg allerede har fra lesningen av Tolstojs roman, og det burde ikke være en forutsetning). Det irriterer meg mer enn det griper meg.

Utydelig formspråk

Det grunnleggende problemet med Hanne Tømtas iscenesettelse av Armin Petras' moderniserte og knappe manus er at den enten mangler et konsekvent grep eller at den roter bort grunnideen i et utydelig og inkonsekvent formspråk.

Det veksles mellom deklamatoriske indre monologer, lesestykkeaktige refleksjoner, realistiske monologer, rene fiksjonsbrudd og publikumshenvendelser, patosfylte tablåer, situasjonskomikk, lett allsang og alvorsfylt solosang. Variasjon og stilskifter er det ikke i seg selv noe i veien med, men det virker ikke som om ensemblet er seg tilstrekkelig bevisst denne virkningsfulle metodikken. De ulike formene, og de ulike scenene, mangler kontur.

Petras' manus er delt i tydelig adskilte scener, hver med sin overskrift, gjerne av typen «frihet», «religion» eller «kunst». Slik legger dramatikerer opp til at hver episode kan være en helt separat undersøkelse av et emne. Tømte markerer scenskiftene eksplisitt, ved å justere scenografien eller ved å legge inn en sketsj eller en sang, men benytter likevel ikke muligheten til å gi hver enkelt scene plass. Til det er den motstridende tendensen mot narrativ, psykologisk og estetisk kontinuitet for sterk. Et valg burde vært tatt.

Det er også synd at absurditetene som Petras har flettet inn i manuset, enten blir til *comic reliefs* (for eksempel Annas referanse til at hun blir så sint at BH-stroppen ryker) eller er redigert bort (som manusets oppfordring til å la Levin og Kitty vies av selve paven). Forestillingen beholder et snev av den subtile absurditeten jeg aner hos Petras (ballscenen blir et slags nachspiel på danskebåten), men det framstår for ufarlig til å være helt effektivt.

Episk teater

Overskriftene i manuset markeres på lysskilt i overkant av Nationaltheatrets scene. Slik understrekes det ofte svært boklige preget tekstframføringen har. Videre antyder både brudene med dialogformen og de stadige sangnumrene at Brechts episke teater er en stilreferanse. Det er en relevant inspirasjonskilde,

både i møte med manuset og i møte med en roman som krever bevisst og kritisk refleksjon.

Dessverre fører heller ikke disse trekkene særlig langt. Musikken har snarere preg av underholdning enn av refleksjon og kommentar. De frontvendte monologene framføres nesten som pliktløp – det er ofte som om teksten forutsettes kjent. Min beste gjetning på en årsak er at ensemblet ikke har blitt enige om hva de enkelt tekststykkene og teksten som et hele faktisk peker mot. Hvilken forståelse av kjærligheten? Og med hvilket blikk? En psykologisk betraktning, en politisk kritikk, en konseptuell utforskning – en kabaretsartists melankolske letthet?

Det som er tydelig er ensembles insistering på en udefinert dyphet og kompleksitet i stoffet. Det blir for vagt for meg, og det reduserer faktisk en del av stoffet til florskler.

Annas siste ord i stykket er:

*kjærlighet er
kjærlighet er
kjærlighet er kjærlighet er
kjærlighet er
kjærlighet er
kjærlighet er*

Ideellt ville publikum på dette punktet hatt en viss oppfatning av hva de ulike uotalte alternativene er, i alle fall i hvilke hovedkategorier de fordeler seg i for hovedpersonen (og for de ulike andre personene). I stedet må Ågot Sendstad kompensere for meningsmangelen ved å overdrive variasjonen i uttale.

Moderne kjærlighet

Det finnes en mulig tolkning som legitimerer tolkningsvegringen eller tomheten jeg oppfatter: at forestillingen reflekterer over den moderne kjærligheten som et uttrykk for verditap.

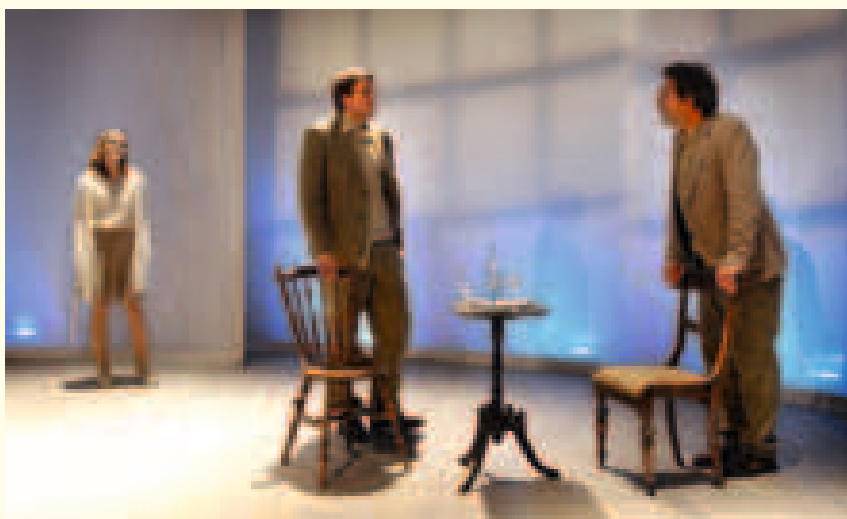
Tolstojs roman er skrevet for en samtid og et særskilt skikt av samfunnet som la stor vekt på korrekte relasjoner og der kvinnen var avhengig av ekteskapet og mannen på de aller fleste områder. Armin Petras har eksplisitt valgt å antyde at handlingen foregår i vår egen tid (i en tid med hodetelefoner og begreper som «knulle»), selv om her også finnes henvisninger til anakronismer som «å gå på ball». Det fører til at det ikke finnes en like intens kontekstbunden dramatik i selve temaene kjærlighet, utroskap og skilsmisse.

Dramatisk kan det likevel være å innse at kjærligheten ikke har naturlige eller gitte moralske og juridiske rammer i vår tid. Er det dette som er Tømtas idé? Det kan hende, men i så fall burde dette gjenomsyret detaljarbeidet langt bedre. Tilløp til reell analyse av en slik problemstilling drukner også for ofte i staffasje.

Verre er det at staffasjen tidvis også drukner potensielt viktige enkeltscener. Under Kai Remlovs inderlige monolog som herr og fru Karenins sønn Serosja, slår vakker russisk barnesang inn under siste del av enetalen. Sangen er fin, men selve scenen toner dermed

ut i utydelig melankoli. Enda mindre vellykket fungerer effektene som tilsettes under Annas avslutningstale: En lysring senkes lavt over spiralkonstruksjonen på scenen. En annen ring av lyskastere i scenens bakkant skrus sterkt opp mot publikum, mens stykkets øvrige karakterer rolig sitter og følger med som på en leseprøve. Som visuelt tablå er det nokså fint.

Dessverre er det som om den sterke visuelle effekten også formidler et uønsket budskap til publikum som overdøver Sendstads lavmælte monolog: Du trenger ikke høre etter, altså.



Herman Bernhoft og Kjærsti Odden Skjeldal, og Bjørn Skagestad (bak) i *Den som dikter*, regi: Anne-Karen Hytten. Kilden teater- og konserthus 2012. Foto: Kjartan Bjelland

Avmattet og alderdommelig

(Kristiansand): Kilden åpner med en konturløs Kjell Askildsen-dramatisering.

AV TERJE DRAGSETH

DEN SOM DIKTER Basert på noveller av Kjell Askildsen. Dramatisert av Anne-Karen Hytten. Regi: Anne-Karen Hytten. Scenografi og kostyme: Milja Salovaara. Lysdesign: Morten Reinan. Agder Teater, urpremiere, KILDEN Teater- og konserthus

Agder Teater åpner 2012-sesongen i det nye Teater- og konserthuset Kilden i Kristiansand havn ved å presenterte novellens og kortromanens mester Kjell Askildsen i en dramatisering ved Anne-Karen Hytten, som også har ansvaret for regi. I *Den som dikter* er teksten basert på ulike noveller av forfatteren. Scenograf/kostymedesigner Milja Salovaara har valgt beige, eller Khaki, som grunnfarge i sitt enkle scenografiske bilde, fargen ligger i lyset, designet av Morten Reinan, i klærne, i det hvite bakteppet, og grunntonen gir en slags sørlandsk sommeridyll, en strandidyll kanskje, hvor Bjørn Skagestad tusler omkring med subbene skritt som den gamle forfatter m.m., mens halspastiller tygges og monologen legges ut med lavmælt og lett humoristisk intensitet. Scenografien gir ikke de store assosiasjoner og forholder seg til det minimalistiske (som også er et stilistisk trekk

i K.A.s prosa), en ugle skåret ut i tre, et fotoalbum, fem pinnestoler, en krykke, to små bord med karafler, glass. To kvinnelige skuespillere dekker ifølge programmet henholdsvis: Moren, Fru M., Søster, Charlotte, Thomas F., – og: Pike, Hun, Vera, Marion, Thomas F., og supplerer Skagestads monolog. Den eldre kvinnen spilles av Anne Ma Usterud, den yngre kvinnen av Kjærsti Odden Skjeldal, mens Herman Bernhoft gjør rollen som: Gutt, Martin, Mardon, Bernhard, Thomas F. Jeg må innrømme jeg ikke fikk med meg fordelingen av de mange rollene – jeg oppfattet skikkelsene som vage reminiscenser fra Thomas F.s m.m. erindringer, men de ble kun skygger og kommentatorer i Hyttens regi. For min del kunne Bjørn Skagestad gjort hele stykket alene – som monolog. Da kunne kanskje også Askildsens prosa komme mer til sin rett og stå alene. Det har den saktens kraft nok til å klare. Det er forsåvidt et fiffig grep Hytten har gjort med erindringsglimtene konkretisert i ovennevnte skikkelser, men vanskelig for skuespillerne, og publikum, da det ikke er mye å spille på, og ingen konflikt, ingen suspens, det blir svært stilstående og ja, udramatisk. Nettopp fordi det blir så uforløst og villet dramatisert opplever vi Skagestads monolog som det vesentligste og sentrale i denne dramatiseringen. Skagestad fremfører monologen uanstrengt (vel, med 3 tekstglipp og ingen suffli), mens diktningen fremstår som hukommelse, tankene «drømmer som ikke tåler å bli virkeliggjort». Den som dikter lyver ikke, blir sagt, til alles tilfredshet.

Sørlandsk

Det virker akkurat som en sørlandsk smeigedag, hvor man stryker alt og alle med hårene, og det truende og ofte uhyggelige i Askildsens bøker, kretsende om de vanskelige krampaktige slektskapsforhold forsvinner i en alderdommelig modus uten farlighet eller brodd. I en tekstvev ser vi tilbake – via stemmene til Thomas F., Mardon, og Otto, lagt i munnen på Skagestad, et tilbakeblikk på hvordan det var og ikke var, under sommerlig varmt lys. Som et ekko fra framtiden ser forfatteren slekten møtes og skilles i miniatyrscener vi ikke får så mye ut av, mens pianomusikk à la Satie dveler i kulissene. Vi venter på at noe skal skje, en dramatisk vending, en konflikt som får oss til å tenke. Hvor er suspenset som skal holde publikum fanget og trollbundet? Etter 20 minutter vet jeg ikke om noe som helst står på spill

her, det blir mistenkelig sørlandsk og avmatet teater ut av det, det mangler et trøkk som kunne få det godt voksne publikum til å våkne, fragmentene fra Askildsens prosa blir kun fragmenter i en diffus collage. Vi ser en gryende seksualitet utspille seg mellom det unge paret, en bluse kneppes opp, men vi opplever det ikke lenger som et tabu som blir brutt, eller noe som gir dramatisk substans, som den gang Askildsen skremte det gode borgerskap med sin erotiske flørt i sin debut for over 50 år siden. «Lyv litt kjærlighet» blir det sagt, sitert, mens det skåles fra diverse karafler og flasker, og hvor alkoholen fremstår som sosialt lim, og det virker veldig flatt, overtydelig. Publikum

Hundre prosent sårbart

Historien bak Norges-historiens største justismord er blitt til et dyptfølede og originalt samspill mellom hørende og døve på scenen.

AV ANNE-LINE LØNNBU KIRSTE

Arthur Johansen: JEG VAR FRITZ MOEN
bearbeidelse: Kjersti Horn og Tine Tomassen.
Regi: Kjersti Horn. Teater Manu og Riksteatret

En mann blir funnet skyldig i det brutale drapet på to unge kvinner. Han har bakgrunn som notorisk blotter med sedelighetsdom, tilstår alt under avhør, og bekrefter politiets teorier under rekonstruksjonen. Det er ingen tvil om at den ensomme, døve mannen med en lam arm, dårlig talespråk, begrenset ordforråd og et problematisk forhold til kvinner, må være morderen.

I *Jeg var Fritz Moen* skildres ikke bare prosessen som førte til at en uskyldig mann ble dømt til 21 års fengsel, men også fordommer og annerledeshet, og frustrasjonen og sinnet som oppstår når kommunikasjon svikter, eller der den ene parten legger ord i den andres

ler da, som et vern mot følelser, ensomheten, og alle konvensjonelle klisjeer i det borgerlige trygghetsnarkomani blir nettopp det, en tam latter ut av et dramatisk ingenting. Noen ommøbleringer av pinnestolene får ikke mitt hjerte til å beveges, jeg spør: det er da mye mer krutt i Kjell Askildsen enn dette? Og da Hytten trekker inn en guttunge fra kulissene, uten dramaturgisk mening, som loddselgeren på forfatterens dør, løsner publikum opp igjen og ler frimodig av alt den unge gutten sier, og det blir så søtt og trivelig som det skal være. Ren kitsj. Khaki betegner det forskjellsløse, det like, det konturløse. Slik fremstår også denne forestilling, dessverre.

mun. Mange hørselshemmede, inkludert undertegnede, kan kjenne seg igjen i det å være fratatt muligheten til ikke å kunne formidle fullt ut hva en har på hjertet, se at oversettelsen av det som blir sagt er mangelfull, og svare «økseskaft» når noen snakker til en. Det er ingen god følelse, men stort sett noe man lett kommer seg gjennom. I dette tilfellet hadde kommunikasjonssvikten alvorlige konsekvenser for en person.

Avviker og syndebukk

På scenen i *Jeg var Fritz Moen* er det fem menn, to døve og tre hørende skuespillere (Ronny Patrick Jacobsen, Mads Sjøgård, Emil Johnsen, Bo Hårdell, Are J. Rødsand), som alle veksler mellom flere roller, der den viktigste rollen er Fritz Moen. Han blir beskrevet som en kjekk unggutt som liker sport og å gjøre imitasjoner av kjente mennesker, som den rare og ekle mannen som blotter seg, og som den naive mannen som igjen og igjen svarer «Ja!» på alt politiet spør om fordi han så gjerne vil få være i fred fra politiets endeløse masing. Andre personer blir også fremstilt i stykket: Solveig fra døveskolen, som med sin pedagogiske tegntil-tale forteller om den kjekke gutten som alltid var så hjelpsom, kameraten Sverre som var Fritz' medsammensvorne i ymse rampestreker, og politibetjenten som freidig sier: «Jeg vet du drepte henne.»

I forbindelse med drapet på Torunn Finstad fikk Fritz Moen gjentatte ganger beskjed om å fortelle «den hele og fulle sannheten» om drapet. Men med sitt begrensede ordforråd hadde han en annerledes oppfatning av hva

begrepet «sannhet» betød. Da politiet slo i bordet og anklaget ham for å lyve, lærte Fritz seg etter hvert å gjenta politiets og avisenes ord om hva som hadde skjedd med Torunn. Han fortalte en «sannhet» som overhodet ikke hadde hold i virkeligheten, men en «sannhet» politiet kunne være fornøyd med. Så desperat var politiet etter å plassere skylden på den døve mannen, og de lyktes med det.

Ikke bare gikk politiet og domstolen vekk fra prinsippet om at «tvilen skal komme til gode», Fritz Moen ble også presset til å endre forklaringer igjen og igjen, inntil han, som en brikke i et spill ble plassert på riktig sted til riktig tid for de to drapene. Scenen med rekonstruksjonen av Torunn-drapet spilles i teaterversjonen som en ren farse der man må trekke på smilebåndet over det komiske og absurde i situasjonen, samtidig som man lurer på hvordan myndighetspersoner slapp unna med å bygge opp en hel sak rundt en mann som tilfeldigvis var en passende syndebykk. I denne scenen manipuleres og ledes Fritz gjennom hendelsesforløpet: «Gjør sånn, gjør slik, pek der, pek her...».

Den lange og ukomfortable onaniscenen tidlig i forestillingen kan til en viss grad forklare hvorfor det var så lett for dem å gå ut ifra at Fritz Moen hadde noe med drapene å gjøre. Fordommer mot andre, spesielt de som ikke er helt «normale» i samfunnets øyne, veide sterkere enn faktiske bevis. Før drapene skjedde, var Moen allerede en kjenning av politiet, pga. overfall og tyveri, men først og fremst episoder med blotting og beføling av jenter. Hvorfor skulle ikke en blotter med et problematisk forhold til det motsatte kjønn til slutt gi etter for sine lyster og begå voldtekt og drap? Et seksualdrap er en svært alvorlig forbrytelse. Redselen og sinnet disse to drapene vakte, må ha gjort folk blinde for den uretten de var i ferd med å begå. De trengte en syndebykk de kunne straffe, og da spilte viktige detaljer som vitneutsagn, alibi eller blodtype ingen rolle.

Jeg hadde store forventninger til *Jeg var Fritz Moen*, og var også spent på hvordan Riksteatret og Teater Manu ville løse det kunststykket det er å plassere både hørende og døve skuespillere på scenen. Først trodde jeg at handlingen på scenen ville veksle mellom tegnspråk og tale, slik at jeg kanskje bare ville fått med meg halvparten av det som ble formidlet fra scenen, men løsningen med å bruke tegnspråk og tale parallelt var meget elegant,



fra venstre: Bo Hårdell, Mads Sjøård, Are J. Rødsand, Ronny Patrick Jacobsen og Emil Johnsen i *Jeg var Fritz Moen*, regi: Kjersti Horn. Riksteatret/Teater Manu 2011. Foto: Chris Ehrbeck

og det ga en interessant opplevelse å se skuespillerne bytte på å «tolke» hverandre, enten fra tale til tegnspråk eller omvendt. Denne forestillingen viser på en flott måte hvordan man kan tilrettelegge en forestilling for både hørende og døve, og hvor mye kommunikasjonen mellom hørende og døve har endret seg siden 1970- og 80-tallet.

Med tanke på hvor omfattende Fritz Moensaken var, og den altfor lange tiden fra arrestasjon, dom og fengsel til frikjennelse, er det ikke mulig å få med alt i denne ene forestillingen. Publikum får ikke vite alt, men de lærer, overraskes og sjokkeres. Vi lærer hvor vanskelig det kan være å være annerledes, at det er flere sider av en sak, vi overraskes over politiets kunnskapsløshet og fordommer, og sjokkeres over å få en manns intimitet slengt i ansiktet. Dette er noe av det som gjorde forestillingen til en slående opplevelse, med sin variasjonsrikdom og formidlingsevne.

Forestillingen har høstet mye god kritikk, alle forestillingene gikk for fulle hus og de aller fleste har vært imponert. For de eldre døve, de som kjente Fritz Moen, har forestillingen vært vond. Mange av dem kjenner ikke igjen den Fritz som skildres på scenen, og de opplevde det som regelrett mobbing av den virkelige Fritz Moen*. Dette viser hvor utfordrende det kan være å lage en forestilling som skal være tilgjengelig for både hørende og døve, med tanke på hvor forskjellige utgangspunkt vi alle har. De hørende har kanskje ikke godt nok kjennskap til døvekulturen, og de døve er kanskje vant til å bli «overkjørt» av de hørende, for å nevne et par eksempler.

Språk

Denne saken, og forestillingen, viser også hvor viktig det er for oss alle å ha et språk. Fritz Moen holdt fast på at han var uskyldig gjennom hele prosessen med Torunn- og Sigrid-sakene, samtidig som han fortalte «sannheten». Dette forvirret de involverte fordi de ikke forsto hans måte å formulere seg på, eller hans språk. Han

hadde et begrenset ordforråd og forsto heller ikke abstrakte begreper, i tillegg ble det brukt «tolker» som ikke hadde en formell tegnspråk-utdanning. Under rettssaken uttrykte en av tolkene at han hadde problemer med å oppfatte Fritz, og Moen hadde ikke mulighet til å oppfatte hva som ble sagt i rettssalen, men ingenting ble gjort med denne kommunikasjonsvikten.

En ting som tilførte forestillingen sårbarhet, lå i at de hørende skuespillerne noen ganger formulerte seg på tegnspråk, og de døve på talespråk. For begge parter er det uvant og rart å formidle tanker og følelser på et språk de aldri bruker, og det fikk frem sårbarheten i det å ikke føle seg helt trygg i det man er vant til.

Fritz Moen var en meget ensom mann som ble utsatt for mangel på omsorg og kjærlighet hele sitt liv. Det er flere monologer i *Jeg var Fritz Moen* som skildrer hans følelse av å være en outsider både i det hørende samfunnet og i døvemiljøet. For meg er den mest rørende scenen den hvor Emil Johnsen i Fritz' skikkelse søker en sjelefrende: «Er du glad i barn? Jeg er veldig glad i barn. Jeg vil være trofast med deg og meg...». Innholdet i dette brevet gjentas og gjentas til både tale og tegn blir en utydelig grøt av lyder og gester, men likevel inderlig ektefølt fra en mann som bare ønsket seg enkle ting: en kjæreste, et hjem, en familie.

Jeg var Fritz Moen er en forestilling som kryper under huden. Skuespillernes innsats for å skildre de ulike sidene av Fritz Moen og menneskene som omgikk ham, viser en imponerende bredde helt fra begynnelse til slutt, spesielt på slutten når de fem mennene samles i et kor som taler Moens ord fra brevet hans til Høyesteretten: «Gud vet jeg er uskyldig. Hundre prosent. Jeg sverger Gud vet.»

Fotnote

Se enquete i *Døves tidsskrift*, nummer 7/2011, side 13.



Torbjørn Harr og Jan Gunnar Røise (bak), i De foreldreløse. Komilab, regi: Terje Strømdahl. Torshovteatret 2011. Foto: Gisle Bjørneby

Bagasjen fra helvetet!

Sosialrealistisk kunststudie av foreldreløse voksne. Rett inn i debatten – født sann eller blitt sann? I mesterlig regi av Terje Strømdahl.

AV MAJA LØVLAND

Dennis Kelly: DE FORELDRELØSE – KOMILAB NR. 5 Oversatt av Thomas Seeberg Torjussen. Regi: Terje Strømdahl. Scenografi og kostymer: Dagny Drage Kleiva. Lys: Torben Jolma. Lyd: Balz Baumgartner. Maskør: Hege Ramstad. Torshovteatret 9. nov. 2011

I et enkelt stuerom, i en leilighet i Oslo, med trafikkstøy utenfra, sitter et voksent, pent par og skal til å innta en romantisk middag for to (men ikke penere enn at hun bruker ketchup på laksen.) Plutselig smeller det i en dør og inn kommer en voksen, litt mindre pen mann med genseren helt nedsølt av blod. Det er Leon som bryter idyllen (Torbjørn Harr), lillebroren til Helene (Mariann Hole), som er gift

med Daniel (Jan Gunnar Røise) Mellom disse tre utspiller det seg et intenst, tragisk og tett kammerspill, mens sannheten om blodet avdekkes. Dette er tekstteater med spillet litt på spissen, men likevel avdempet, bak den fjerde veggen. Og det hele fungerer svært godt. Jeg assosierer tematisk til Bergmann, og forteller-teknisk til Ibsen, dog i en engelsk understatement-variant.

Formen endres ikke i løpet av forestillingen. Det er innholdet vi skal ta inn, og her reises mange problemstillinger og interessante forståelseshorisonter. Leon og Helene er de foreldreløse – noe de har taklet på ulikt vis. Hun har klart seg best, har barn, jobb og leilighet, og har foretatt en aldri så liten klassereise gjennom sitt ekteskap med den tolerante, forståelsesfulle og gode Daniel. Leon ligger derimot og svømmer nede i dritten. Han er «symptombærereren» som en psykolog ville ha sagt. Her er tre arketyperiske roller, som spilles ut mot hverandre med sleip kløkt for å oppnå det de vil. Leon forteller at han har hjulpet en skadet person, men etter hvert kommer det frem at det ikke er sannheten. Stykket drives av at sannheten avdekkes bit for bit, til de til slutt står overfor et worst-case-scenario.

Helene har taket på sin mann og bruker sin kropp og hans kjærlighet til henne for alt det er verdt, hun er en mastermanipulator. Hennes store prosjekt er å beskytte lillebror. Daniel har gode moralske standarder og blir stilt overfor sitt livs valg: Skal han ringe politiet eller skal han beskytte familien? Skal han velge ensom-

het eller kjærlighet? Leon går inn i rollen som offer, han søker hjelp hos dem, men er han hjelpbar? Kanskje er han født som en iskald manipulator, en rasist og en voldsmann, som speiler seg i søsterens offerbilde av ham. De er to dysfunksjonelle søsken holdt oppe av en destruktiv æreskodeks – oss mot dem!

Familedynamikk

Enhver familie har sin egen dynamikk, også den dysfunksjonelle har en slags balanse. Det interessante her er hvordan de viser manipulasjonens mekanismer. De foreldreløse har lært seg den harde veien og det har tatt fra dem evnen til å elske. De har ikke råd til å elske noen. Den som elsker taper. Daniel elsker Helene og bruker Leon for å komme nærmere henne. Noe som gjør også ham til en manipulator. Stykket stiller spørsmål som: Når bikker man over fra å være offer til selv å bli overgriper? Og: Skal man forstå dem eller tilgi dem? Eller nyt-

De tre skuespillerne gjør sine beste komilab-prestasjoner så langt

ter det bare med straff? Stykket setter igang tankeprosesser om arv og miljø. Kan vi alle bli mordere i et passe destruktivt miljø som vekker opp sovende voldelige gener? Leons monolog på slutten viser at han virkelig har bikket over, og at han drives av hat, en ødeleggesstrang, et raseri, og at volden er hans språk. Han tvinger Daniel med seg ned i dritten. Han bare må, selv om han hater seg selv for det.

I dette intelligente manuset er balanse en viktig ingrediens. Noe Strømdahl har videreført i region, det er balanse i bevegelsesmønsteret og i plasseringen i rommet. Som forsterker kampene og dilemmaene de blir stilt ovenfor, og som blir verre og verre etter hvert som sannheten avdekkes. Strømdahl har fått frem masse i dette stoffet, og helt til slutt ser vi disse rovdynene av noen roller opp mot barnets uskyld. Barnets inntreden er noe som virkelig gjør inntrykk, det er fantastisk rørende. Akkurat når vi dømmer disse karakterene nord og ned i deres eget moralske forfall, så konfronteres vi med våre egne fordommer. De har også vært uskyldige en gang. Likevekten blir ivaretatt også i dette. De terrorbalanse-

rer og kompenserer sine handlinger. Det skal ikke være et enkelt svar. Slutten opphøyes til et slags metaplan. «Hva gjør vi nå?» spør Daniel da Leon er kastet ut av livene deres. «Vi fortsetter», sier Helene, «Vi gjør snille ting mot noen.» Helenes strategi er å gjøre opp for seg på andre måter etter det grusomme de har gjort for å redde Leon. Men til slutt følger ikke Daniel lenger. Hans strategi er knust. Han er ute av likevekt, det ble for mye. Hun vil kompensere ved å føde ham et nytt barn, men for ham er det umulig. Han vil ikke ha det lenger. Søsknene ødela ham til slutt. De vant – eller de tapte, som vanlig. Familiebalansen er i hevd.

Morsomt?

Men nå er jo dette et komisk eksperiment. Det er det som er deres fokus oppe i all grumsete deilige psykoanalyse. Jeg leste manus før jeg så stykket og tenkte – dette klarer de ikke å gjøre morsomt! Men tesen deres er ikke at dette skal være komedie, for det er det ikke. Tesen er – å lete etter komedien i tragedien, og at ved å gjøre det så forsterkes alvor. Ja, det klarer de å bevise, på en måte. Ved å lete etter humoren i de små detaljene, så styrkes faktisk tragedien. Det er nok derfor det virker så sterkt. Det blir så desperat. At de får frem latter i det hele tatt i dette dystre stoffet, er et sympatisk menneskelig prosjekt, latteren gir publikum håp. Latteren er et halmstrå. Humoren gir tragedien et større fall. Historien er jo dypt tragisk, mens teksten er til tider lett og morsom, karakterene fraskriver seg alvor. Gjennom språket. De har dyrket fram en rytme, et tempo, et kroppsspråk, små plutseligheter og overraskende overganger mellom tyngde og letthet, som får frem latteren. Det grepet gjør faktisk tragedien verre.

Alle de tre skuespillerne gjør sine beste komilab-prestasjoner så langt, i sterke, lett utstilte, men også dempede tolkninger. Her kommer virkelig Mariann Hole frem, i en frustrert, ødelagt kvinneskikkelse bak en vakker fasade. Torbjørn Harr er også på kornet i sin amfetamintype, helt gjenkjennelig, med dødelig sinne, sleip og ustabil og med barnets blanke ansvarsfraskrivelse. Og den forunderlige Jan Gunnar Røise, som har så mange personligheter under sitt tilsynelatende normale ytre. Han bare «er», han lever her og nå, i hvert sekund, umiddelbar, nyansert, med stor kapasitet og veldig, veldig morsom. Trioen har tatt et langt steg videre og lagt listen høyt opp til neste lab.



Amund Sjølie Sveen i *The Norwegian Way*. BIT Teatergarasjen 2012. Foto: Ole Kristian Losvik

Tuller han eller?

(Bergen): Hva som er sant og ikke sant, tull eller alvor, blandes hos Amund Sjølie Sveen. Dermed tvinges publikum til å tenke selv.

AV CHARLOTTE MYRBRÅTEN

THE NORWEGIAN WAY Av og med: Amund Sjølie Sveen. Teatergarasjen, Logen. 27. januar

Det er altså ikke måte på hvor flinke vi er, og statsministeren har grunn til å si seg fornøyd.

Men han bør kanskje være litt mer forsiktig med å opptre prektig siden vi slett ikke er den gode gutten på bunn når det gjelder å ta vare på miljøet og sikre at etterkommerne får et anstendig liv.

Det var på et seminar at performancekunstneren Amund Sjølie Sveen nettopp sådde tvil om hvor deilig dette landet er. For: *The World Value Survey* for 1995 – 2001 spurte hvordan folk føler seg. Da er innbyggere i Norge mindre lykkelige enn de i Nigeria.

Nigeria er også en oljeeksporterende nasjon, men utenom det, så ender landet på bunn i de rangeringer der Norge er på topp. På *The Happy Planet Index (HPI)*, som inkluderer de økologiske sporene, ble det spurt om hvor mange ressurser landet bruker på å sikre (HVEM?) et lykkelig liv. Her var Costa Rica det beste landet, Norge var nr. 88.

Sitatet er hentet fra et leserinnlegget «En glemt klima-katastofe?» av skribent og fri-

lansjournalist John Gustavsen i *Nationen*. Gustavsen skriver om hvordan den norske regjeringa ikke tar klimatrusselen vi står ovenfor på alvor. Det interessante i sitatet er at han kaller forestillingen *The Norwegian Way* et seminar, men også at Gustavsen faglig støtter seg på en performancekunstner. Etter å ha sett forestillingen *The Norwegian Way* fremstår det som galskap å skulle skrive et (seriøst) innlegg i klimadebatten og bruke dette «seminaret» som kilde. Samtidig har jeg også full forståelse for at Gustavsen har tatt Amund Sjølie Sveen din argumentasjon på alvor.

Selv så jeg forestillingen i en «kjent» teatersetting oppført av Teatergarasjen, på Logen, en liten bar i Bergen. Det var «avklart» på forhånd at det man skulle se var en *performance lecture* og jeg tror de fleste oppmøtte også var inneforstått med sjangeren; et foredrag hvor det finnes elementer som både kan være sanne og usanne, satt på spisset eller tonet ned. Og også med et sterk lag av autensitet og den som er på scenen spiller gjerne «seg selv».

I foredraget *The Norwegian Way* er det forholdet mellom kulturen og oljen komponist, perkusjonist og lydkunstner Sjølie Sveen tar for seg. Finnes det noen moralske betenkeligheter med at oljepengene sponser det meste av idrett og kultur i Norge? Har vi nok kultur i landet eller bør vi ha en annen type kultur?, er noen av spørsmålene forestillingen stiller. Og selvsagt; med all oljerikdommen, hvor mye rovdraft drives egentlig på naturen?

Inspirert av FN sitt «Oil-for-Food»-program fra 1995, som gjorde at Irak kunne bytte olje mot mat, framlegger han ideen om et eget *art for oil*-program etter lignende modell i Norge. Ved hjelp av en powerpoint-presentasjon ser han på ulike sider ved Norge, og Sjølie Sveen peker på statistikken Norge scorer høyest på. Vi er gode på olje og velstand, men når det gjelder livskvalitet er vi langt fra de beste i klassen.

Med kart og grafer prøver han å stille en del spørsmål om hvordan det norske samfunnet er organisert. Er det kultur og caffè latte som gjør oss lykkelige, eller er det noe vi overser?

Aktivistisk etter The Yes Men

Med humor og snert forteller Sjølie Sveen oss grundig om paradoksene med landet. Med Alexander Rybak som galionsfigur og låta «Fairytale» som temamusikk, legger han fram ulike tanker om hvordan vårt enorme selvilde ute i verden kanskje ikke stemmer likevel. Tonen han framlegger det i er nøktern og pedagogisk, og derfor kan han tillate at argumentene etterhvert blir drøyere og mer satt på spissen. Vi tror på det, fordi han står der i en dress, virker svært oppriktig, ikke opplagt ser ut til å spille en rolle, og snakker svært overbevisende. Han forklarer oss også hvor mye oljepenger han får for å produsere kunst. Også denne forestillingen.

Forestillingen fikk meg til å tenke på The Yes Men, en aktivistisk, amerikansk gruppe som kjemper mot multinasjonale selskaper og økt bevissthet angående sosiale spørsmål. I 2003 gav de ut den glimrende filmen *The Yes Men*, som viser hvor mye innpakkingen ofte har å si for budskapet. I filmen kupper The Yes Men Verdens Handelsorganisasjon sine nettsider. (De har også klart å bli talspersoner for eksempel McDonalds og United States Department of Housing and Urban Development i ettertid.) Denne nye nettsida likna så mye på den ekte at det førte til at det The Yes Men ble invitert rundt på konferanser for å snakke om handel og fattigdom. I fine dresser og med «hvit midlaldrene middelklassemann»-autoritet fikk de mange til å høre på. De infiltrerte organisasjonen de har problemer med, for å ta den fra innsiden. På seminarene de ble invitert til, fulle av maktmennesker, begynte de forsiktig med budskapet, og med større og større overbevisning la de fram ulike forslag som skal hjelpe mot fattigdommen i verden. De ønsket å se hvor langt de kunne gå før noen ville protestere. De andre i salen, nikket derimot stadig med på det som ble sagt. Det er jo to seriøse representanter fra WHO som snakker, tross alt. Etter en lang og overbevisende tale, men mange fremmedord og byråkratisk språk, lanserer The Yes Men ideen om at det går an å lage mat av den vestlige verden sin avføring og deretter gjøre det om til mat for fattige land i Afrika. De viste prosessen på en video. Få i salen rea-

gerte, noen nikket også vedkjennende. Ingen protesterte. Dette må jo være seriøst, det er jo to menn fra Verdens handelsorganisasjon som sier dette, ser det ut til at alle tenker. Alt kan selges bare det gjøres på riktig måte.

Litt av de samme mekanismene som The Yes Men benyttet seg av spiller Sjølie Sveen på. Det han sier utgis for å være sant, før han vrir og vender på poengene. Man henger med i resonnementet, før han plutselig vrir det om igjen og man blir sittende å tenke; hva skjedde egentlig her nå? Dette er en virkningsfull måte å få publikum i dialog, både med seg selv og

med andre publikummere; tuller han eller? Denne usikkerheten tvinger fram en helt nødvendig refleksjon i en original forestilling om et viktig tema.

For John Gustavsen var Amund Sjølie Sveen så overbevisende at han valgte å bruke «funnene» som kilde i innlegg i Nationen for en mer progressiv miljøpolitikk. Form og framtoning kan være det viktigste.

PS: Nå sitter forøvrig Sjølie Sveen selv og deler ut (olje?)penger til kultur, i faglig utvalg for barne- og ungdomskultur i Norsk kulturråd.



Womoon «fra bunad til burka» av og med Sille Dons Heltoft og Grith Ea Jensen.
Black Box Teater 2012. Foto: Black Box Teater

Remediering av feminisme

Dokumentarteaterprosjekt som mangler litt tyngde og presisjon.

AV ELIN LINDBERG

Sille Dons Heltoft og Grith Ea Jensen:
WOMOON «FRA BUNAD TIL BURKA» Musikk:
Deborah Vlaeymans. Kostymer: Birgitte Erikson. Teknikk: Søren Knud Christensen.
Grafikk: Mads Thorsø Nielsen. Black Box Teater, premiere 9. februar

Mens de gamle feministene trekker seg tilbake og hevder at enhver kultur må ta sin egen likestillingskamp, tropper yngre feminister opp og tar til orde for en mer global likestillingsstrategi. Det er nesten noe fortilende i at hver generasjon skal være nødt til å ta denne kampen for at kvinner skal ha en selvfølgelig likestilt posisjon med menn. Men fortsatt er for eksempel kvinne-representasjonen i de fleste kunstfelt lavere enn mannsrepresentasjonen. I et intervju med kunsttidsskriftet *Kunst +* fortalte nylig årets festspillutstiller Marianne Heier at det bare er omtrent 20 prosent kvinne-representasjon i norske kunstgallerier. Men som Heier også sa i dette intervjuet: «Det handler om å ta plass, ikke vente på å få plass, så gammeldags er det fortsatt». Og det er nettopp det Sille Dons Heltoft og Grith Ea Jensen gjør. De tar sin plass

og dykker ned i en refleksjon over kjønnsroller, kultur og væremåte. Intensjonen er god, men de skulle kanskje jobbet enda mer med stoffet for å kunne si noe mer viktig og gi det en tydeligere form.

På den lange lista i forestillingas program over personer skaperne av *Womoon* ønsker å takke, står Kirsten Dehlholm øverst. Hva hun har tilført prosjektet står det ikke noe om, men nettopp dette at Dehlholm som en av verdens ledende scenekunstskapere, står som en slags beskytter for slike prosjekt er fint. Hun har på en måte også røtter tilbake til teknologisk visuell scenekunsts urtid. Og det er nettopp bilder fra en urtid som først møter oss i Black Box' lille sal. På tre skjermer vises fargefelter, en slags stjernetåke og «hvit støy» – slik det kunne se ut på tv-skjermer i gamle dager. I følge astronom Knut Jørgen Røed Ødegård er denne «hvite støyen» rester fra The Big Bang, fra universets begynnelse. Det blir en slags dans ut av vekslingen mellom bildene på skjermene. De samme elementene gjentas. Ligger det en fatalisme i at alt gjentas slik?

Klær skaper folk

Sille Dons Heltoft og Grith Ea Jensen sitter bak et bord til høyre på scenen. Dons Heltoft i en merkelig, heldekkende, men tetsittende, rutete drakt. Jensens kostyme er skyhøye platåsko, slike som var mote på 90-tallet og en grønn body – litt science fiction-look. Etter den ganske lange urbilde-seansen kommer Jensen ut. Hun forsikrer oss om at hun skal smile under hele forestillinga, slik at hun ikke virker så streng og at Sille skal holde seg alvorlig, slik at hun ikke virker fjollete. Det understrekes at identitet er noe som skapes. Igjen og igjen. Identitet blir slik ingen statisk posisjon. Men i hvilken grad har individet makt til å skape sin egen identitet? Heltoft og Jensen holder fram at identitet er noe som skapes i samspillet mellom aktører.

Jensen stiller personlige spørsmål til publikum: Hvilke sko bruker du til hverdags? Hvilken farge har du på undertøyet? Er du lett å påvirke? Det manes til selvrefleksjon.

Tekstfragmenter kommer som voice-over og på skjermene. Kvinner som samtaler, først og fremst om påkledning. Her tas det ikke stilling. Ingenting ses som riktig eller galt. Tekstfragmentene strømmer over

i hverandre og kommer til å nærme seg poesi.

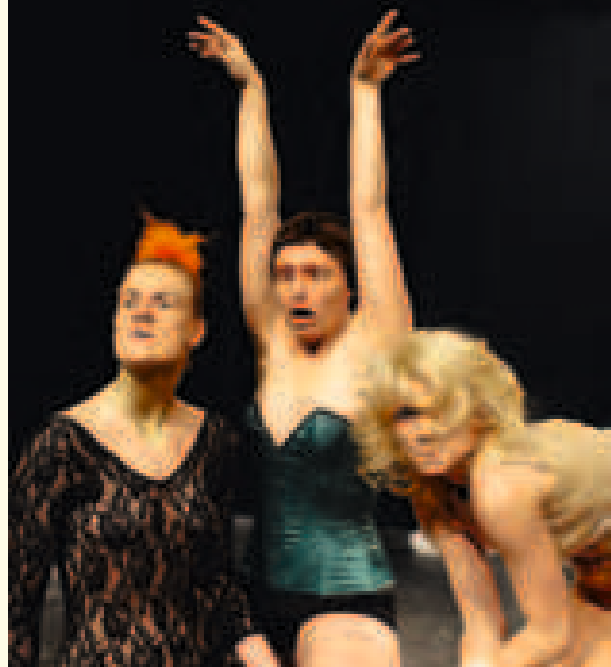
«Den 13.juli skrev jeg på facebook-profilen min: I dag tok jeg på meg en burka og begynte å gråte,» sier Jensen. Vi får en video der to kvinner går over Besseggen ikledd burka, lydsporet er norsk folkemusikk. Det ser litt upraktisk ut med burka på fjelltur, men bildene har ingen stor slagkraft. Noe lignende kommer senere i forestillinga med en lengre videosekvens der en nesten naken kvinne – hun er ikledd skistrømper og skisko – går på ski i en ørken. Kanskje det er fordi bildene er så pass vakre og dermed ligner reklamebilder at de ikke makter å formidle en kritikk eller en refleksjon i en særlig tungtveiende grad.

FNs kvinnekonvensjon

Forestillinga presenterer FN's kvinnekonvensjon for oss og det pekes på svakheter i Norges oppfølging av konvensjonen. Her savner jeg et bredere perspektiv. Det er synd ikke anledningen brukes til å påpeke at USA er det eneste vestlige landet som ennå ikke har ratifisert denne konvensjonen. For det er virkelig hårreisende og enormt provoserende.

«Det er viktig at vi kan dele rom, uten nødvendigvis å dele verdier», sier Jensen i forestillinga. Det er vel det samme som demokrati. Hvilket ståsted har Jensen og Heltoft? Snakker de om mangfold eller multikulturalisme, at vi virkelig lever i samme rom, eller at mennesker lever i etniske grupper som lukker seg rundt seg selv? Her savner jeg mer tydelighet.

«Skal vi si f-ordet?» Jensen stiller det retoriske spørsmålet til Heltoft. F-ordet er «feminisme», viser det seg. Feminisme er altså ikke helt stuerent i denne sammenhengen? Litt tekst om hva feminismer kan være kommer her. Det er jo trist at dette må gjentas og gjentas til det kjedsommelige, men patriarkalske maktstrukturer er seig materie å forandre på. Til slutt kommer både Jensen og Heltoft ut og forteller at *Womoon* er konstituert som en bevisstgjøringsorganisasjon. Finfint. Men det blir kanskje litt for mye snakk om klesdrakter og overflate i forestillinga, jeg savner et enda grundigere dykk ned til underliggende maktstrukturer. Og jeg savner modigere formmessige grep.



Riding Romance 1 – Swan Lake, i koreografi av Henriette Pedersen. Black Box Teater 2012. Foto: Sveinn Fannar Jóhannsson

Svanenes svar

En behersket skildring av tilværelsen som svane skaper trolsk stemning i Henriette Pedersens frie 98 NORSK SHAKESPE
variasjon over *Svanesjøen*.

AV ESPEN RØSBÆK

RIDING ROMANCE 1 – SWAN LAKE

Koreografi: Henriette Pedersen. Black Box Teater, 9. februar

Koreografen Henriette Pedersens nye trilogi skal ta for seg tre romantiske verk: balletten *Svanesjøen*, maleriet *Vandreren over tåkehavet* (Caspar David Friedrich) og brødrene Grimms eventyr om Rødhette. I omtalen heter det at Pedersen har tenkt å gi verkene en «overhaling». Det er et lovende obsternasig utgangspunkt.

Første del av trilogien, *Swan Lake*, følger opp ved å benytte seg av sitater og elementer fra originalballetten fritt og respektløst. Det virker ikke som om det primære for Pedersen å utdype, kommentere eller dekonstruere selve klassikeren. Hun har i det hele tatt forholdt seg til balletten og Tsjajkovskijs musikk som en godtepose, med andre ord som et middel. Målet for forestillingen må ligge et annet sted.

Trolsk

Det tilskueren først slås av er den svært konkrete tolkningen av svaner. De tre danserne, Kristine Karåla Øren, Marianne Kjærsund og Elisabeth Berger Breen, har en forbilledlig dyrisk framtoning. De freser, skuler og bruser med imaginære fjær, og er i mange flotte øyeblikk langt fjernet fra det menneskelige.

Et lite eksempel på dette er forestillingens, så vidt jeg husker, eneste piruett. Berger Breen gjennomfører den så nølende og tungt, men likevel organisk og uforstilt, med nesa søkende oppover, at uttrykket best kan beskrives som trolsk. I slike øyeblikk lykkes forestillingen i å overskride det menneskelige blikket. Det er godt gjort, for det er sjelden jeg kommer over naturskildringer som ikke er grunnleggende preget av betrakterens projeksjoner.

Det trolske er også gjennomført i dynamikken mellom de tre på scenen. Her er en form for kommunikasjon. Om vi vil, kan vi til og med lese inn en gjenklang av originalens rollesett. Men det finnes ikke noe narrativ, kun påbegynte, avbrutte bevegelser og stadige sykkluser (slik det jo er i svanenes verden). Kommunikasjonen mellom danserne er basert på en regel om tvungen respons. Stemninger og uttrykk skifter ofte og raskt, men det skjer tilsynelatende automatisk, uten psykologiske motivasjoner.

Svaner i ørkenen?

Åpningen på stykket hensetter oss likevel ikke til en svanedam, men til et ørkenlandskap. En svær haug med papirstrimler ligger først rolig litt til siden for sentrum av scenen, men begynner så å bevege seg som et tørt kratt på en forblåst vidde. Smaken av ørken varer ved. Svanedansen er forvist til et ufruktbart rom, et sted det ikke er særlig mye håp om forløsning.

Og mellom enkeltscenene, eller når noen av de andre to danser, sitter aktørene gjerne for seg selv og forsøker å kritte ned gulvet på Black Box med hvite stifter.

Den umiskjennelige ørkenkonteksten og den relativt meningsløse krittningen er blant det som peker bort fra svanen-i-seg og antyder at svanen likevel er et bilde på noe annet. Hva skulle det så være? Det er nærliggende å forstå det som en psykologisk analyse. Den tilsynelatende retningslø-

se svanedansen, resirkuleringen av bruddstykker fra en romantisk kjærlighetsfortelling, det bevissthetsløse i (den ofte strålende plastiske) mimikken til danserne – alt dette kunne vært henvisninger til strukturer i det ubevisste. Det kan kanskje forstås som en psykoanalyse av et romantisk sinn.

Dyremetaforens hevn

Vi har også gode sjanser til å tolke forestillingen som et kritisk kjønnsstudium. Pedersens forrige trilogi – *Animal Magnetism* – handlet eksplisitt om hysteri, et utgangspunkt som i seg selv utfordrer vår forståelse av kjønn og det kvinnelige.

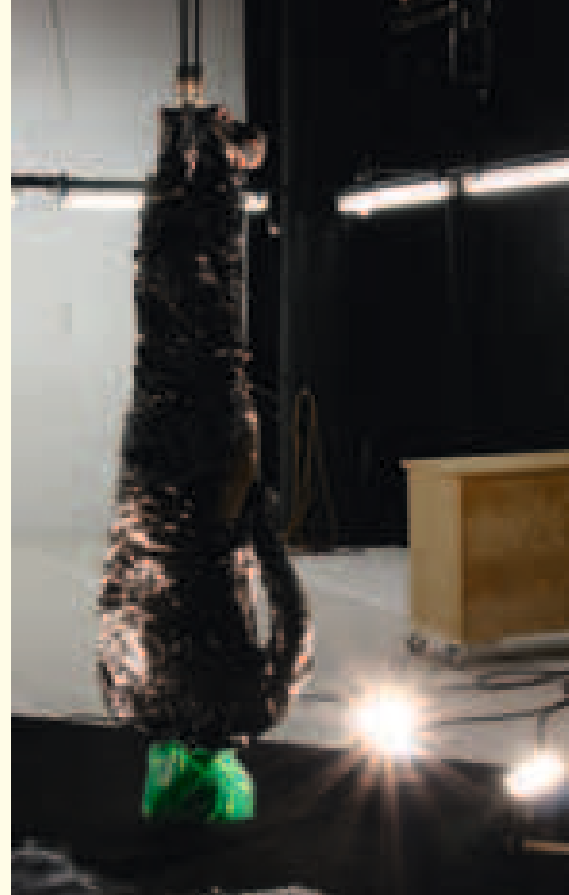
Swan Lakes tre kvinneroller kan leses som en psykologisk respons på stereotype, kulturelle oppfattelser av det kvinnelige. Her finnes det androgyne, det grasiøse, det dyriske, det såre og det hysteriske, det uskyldige og det utfordrende seksuelle – og alle disse rollene synes å være i indre konflikt. Leser vi stykket slik, blir oppkastscenen – som er forestillingens klimaks – et enda mer eksplisitt uttrykk for bulimi, og dermed for kulturens sykliggjøring av kvinnen.

Selve scenen er imidlertid noe så sjeldent som en vakker og dempet oppkastscene. Den sortkledde svanen serverer store mengder vann til de to andre (som i en konkurranse), som de deretter får seg selv til å kaste opp midt på scenegulvet, uten å gjøre noe særlig stort nummer av det.

Nettopp det dempede og naturlige ved scenen gjør at jeg føler meg lurt når jeg i etterkant prøver å innreflektere kulturkritikk i forestillingen. Gulpingen av vann framstår så liketil og konkret at jeg må ende med å lese det som et konkret naturstudium. Aha, det er slik svaner gulper!

Stykkets flotte ironi er nettopp at det stadig unndrar seg det teoretisk fortolkende blikket. Akkurat idet jeg tror at dyrets oppførsel skal være et bilde på noe genuint menneskelig, slår det meg at det kanskje er omvendt. Kanskje brukes menneskelige kategorier, forestillinger og mønstre for at vi skal forstå hva som er genuint med svanen?

Det er i alle fall det trolske, svanske, ikke-menneskelige, som gjør forestillingen til en vakker opplevelse. Fokuserer vi på andre elementer i forestillingen, er det lettere å la seg irritere. Da er det best å la det være.



Eivind Linn inn pakket i plast, i Long fuelled session, av Namik Mačkić. Black Box Teater 2012. Foto: Nina Magnus.

Øyeblikkskunst

Long fuelled session er en konsentrert utforskning av scenekunstens ulike komponenter.

AV ANETTE THERESE PETERSEN

Namik Mačkić: LONG FUELLED SESSION
Eivind Linn og Magnus Myhr. Scenografisk assistanse: Andreas Müller. Lys: Ingeborg S. Olerud og Andreas Müller. Dramaturg: Miet Warlop. Black Box Teater, lille scene, 26. januar 2012

Namik Mačkićs forestillinger preges av en slags dempet trash-estetikk. Det er litt som å entre et atelier i en studioleilighet i Berlin, nede i Neukölln et sted. Hvor kunstnerne sover i samme rom som de arbeider i, på billige madrasser i et hjørne. Bare at det er Black Box Teaters lille scene i stedet, hvor det i scenerommet sitter en person i halvmørket. Bak en lateksskjerm ser vi flimrende

bilder, og vi hører et lydspor som minner om et tv-apparat. Lydbildet veksler mellom samtaler og andre mer udefinerbare lydsnutter – hele tiden såpass lavt og abrupt at man ikke helt får taket på hva som blir sagt. Lyd og bilde ser kun ut til glimtvis å korrespondere med hverandre, men bak skjermen befinner det seg også en utøver – som lager skyggeteateffekter. Overgangene mellom det to- og tredimensjonale er glidende, og forestillingens første sekvens har et drømmeaktig preg. Etter en kort blackout, møter vi et flombelyst scenerom. Skjermen demonteres og rommet endrer karakter.

Komposisjon

De to utøverne pusler rundt i scenerommet, og den ene (Magnus Myhr) pakker den andre (Eivind Linn) inn i plast for deretter å henge han opp ned på en kjøttkrok i taket. Handlingene har i seg selv et sadistisk preg, men måten det utføres på avslører en overensstemmelse de to imellom. En slags frivillig underkastelse eller overgivelse, som indikerer en uttesting av både grenser og tilitt hos hverandre. Likevel har jeg i en periode en urovekkende fornemmelse – den samme følelsen man gjerne har når man ser tv-serier som *Sopranos* og venter på at det skal skje noe grufullt. Men *Long fuelled session* unndrar seg en slik dramaturgi, og erstatter det potensielt eksplosive og utløsende med en lettere ubehagelig stillhet. Uten å gjenfortelle hver minste detalj og handling, så er forestillingen bygget på sekvenser. Det er som om guttene utforsker rommet, objektene og ikke minst – forholdet dem i mellom. De bygger ulike installasjoner – kun for å kunne rive dem ned igjen.

Dette er en form for øyeblikkskunst, hvor man dveler ved den situasjonen og de bildene som komponeres i scenerommet. En form for utforskning av scenerommet som i sin neddempede form likevel har undertoner av houseparty og slakterhus. Mačkić oppholder seg her et sted mellom komposisjon, koreografi og øyeblikksregi. Utvelgelsen av utøvere, måten han anvender materialer og plasserer elementer og utøvere i scenerommet, får tankene til å gå like mye til billedkunst som til musikk eller scenekunst. Utøverne, som begge er utdannet dansere, er interessante å iaktta i seg. De har en tilstedeværelse, og en dynamikk seg i

mellom, som er så subtil at det alene trigger en forventning eller interesse.

Utøverne operer med en tilforlatelighet og konsentrasjon som gjør at de minner om to barn som leker. De virker mer prosess- enn resultatsorienterte, og slik skapes det mening i selve handlingen i stedet for resultatet av den. I etterkant av forestillingen, mens publikum drakk premiererosévin, erklærte teatersjef Jon Refsdal Moe at våresongen 2012 står i desillusjonens og avmaktens tegn. Nøkkelord er «eksistensiell tomhet», men også det å skape mening ut av ingenting. Mačkić er passende således. Hans forestilling handler kanskje like mye om å fylle noe med mening, som å skape mening. På sett og vis er det vel det de fleste av oss gjør hver eneste dag, men det er sjelden så konsentrert som hos Mačkić.

Store øyeblikk

I den perioden jeg satt som jurymedlem for Heddaprisen, ønsket jeg meg en kategori for «mest fantastiske scenekunstøyeblikk». Jeg er klar over at dette ville vært en høyst subjektiv og uforutsigbar kategori, men det er øyeblikkene jeg jakter på. Når Torbjørn Eriksen spiller på et slitent piano i *Unge Werthers lidinger*, eller når Kristine Karåla Øren løper rundt og rundt, iført løspenis og bowlerhatt, til rungende østeuropeisk transemusikk i *Animal Magnetism 2*. Når Pelle Ask moonwalker og lager skyggeteater i *Kunsten å bli tam*, eller når vi i tolvte time inn i *Vildanden* bys opp til dans av Torbjørn Davidsen. Det er disse øyeblikkene jeg lengter tilbake til, som jeg ønsker fantes som en poplåt – nedlastbare et lite tastetrykk unna. Som jeg kunne oppsøke fjorten ganger på en kveld om jeg skulle ønske det. Kanskje er det også derfor scenekunst blir øyeblikkskunst – fordi disse øyeblikkene ikke kan gjenoppleves eller gjenoppsøkes på samme måte som andre kunstuttrykk.

I *Long fuelled session* kan man fryde seg med utøverne i deres destruktive glede over å rasere stillebenene de har bygget opp. I en scene observerer vi guttenes strenge hierarkiske demonstrasjoner, og like etter pulserer rommet av deres utagerende dans. Som forestillingstittelen indikerer er *Long fuelled session* en sekvensserie som fyller tilskueren med energi.



Intelligent liv på havbotnen

**Scenekunst for barn?
Ja, eller som demon-
strert i *Korall, korall:*
Scenekunst for dei *aller*
minste forstått som djup
og fri intelligens.**

AV ELIN HØYLAND

KORALL, KORALL Konsept, produksjon,
regi : Hanne Dieserud og Christina
Lindgren. Musikk: Maja Solveig Kjelstrup
Ratkje. Scenografi: Christina Lindgren.
Co-produksjon: Den Norske Opera og
Riksteatret. Den Norske Opera, foajeen, 4.
nov 2011

U nder ein kvit lerretsdug spent over
bua stålsrør, forma som eit skjell, sitt
ei klynge med vaksne og born. Dei



Korall, korall, av Hanne Dieserud og Christina Lindgren. Den Norske Opera og Ballett/ Riksteatret 2011. Foto: Erik Berg

og polynesiske gloser, eit leikent språk det går an å tenke seg at borna kan kjenne igjen.

Oseansk klangrom

Trioen Dieserud/ Lindgren/ Ratkje representerer ein kunstnarisk kompleksitet som vever seg saman til eit hav av klang og underfundige figurar i førestillinga, der det oseanske er den uttala gjennomgangstematikken. Kvaliteten er til å ta og føle på, og komposisjon, scenografi, sang og dans, kjem saman ut i eit sansestimulerande spel.

Fascinasjonen for det heile var og tydeleg blant publikummet. Store augo, latter og til-
laup til gråt, og ikkje minst direkte tilrop frå ein liten teatergjengar kom fram undervegs: – *Ja!*, ropa han plutselig og klappa i hendene, når «sjøanemonearien» trilla over havbotnen, eller havhestharpa blei spela på. Sistnemnde var eit vakkert strenginstrument med jernkropp med noko tilnærma ein havhestform. Teikna av Lindgren og utforma av komponist og instrumentutviklar Jon Halvor Bjørnseth og smeden Merete Nilsen Bua. Dei to sceneaktørane (ambulerande iscenesatt av Hanne Dieserud, Silje Aker Johnsen, Hanna Gjermundrød or Camilla Vislie) går inn i eit smektande rørslespråk kor dei stadig skifter form og tone, gjennom stemme og dei instrumentelle «havdyra». Dramaturgien skifter mellom det meditativt saktegåande og det meir ekspresjonistiske, kor det potensielt humoristiske ikkje vipper over i klovneri. Her finnast ingen enkel dikotomi mellom tøys og alvor, og der kjem respekten for dei minste sin eigen eksistensform klart inn i bilete; det å gå rundt med store augo og seie ka ka ka, *må* ikkje vere noko å le av. Det *kan* vere ramme alvor. Eller berre *er* ein fin ting å gjere.

Både Dieserud og Lindgren har (blant mykje anna) arbeida med Lars Øino sitt Artaud-inspirerte Grusomhetens Teater, og i kombinasjon med Ratkjes lydkunst prega av «found sound» og ein stemmebruk som utvider den til eit instrumentalt og tonemessig wonderkammer, får vi ein trio med nyansert og utvikla sans for utanom-linjære forteljargrep. I *Korall, korall* går dei estetiske elementa inn i eit nærast tidlaust rom av polyfoni, og det ein kan kalle eit avantgardistisk kvalitetsbegrep går her hand i hand med bornet sin naturlige sans for formmessig og audiovisuell tiltrekningskraft, og ja, intelligens.

Den openbare fascinasjonen for figurane

og lydspelet blei og til desto større glede når dei to havfigurane deler ut havdyr og planter som alle lar seg riste eller spele på. Borna får ta og kjenne på og ikkje minst utforske korleis lydane blir til.

Estetisk pedagogikk?

Scenekunst for barn mellom 0-3 år må kunne kallast ei ny framveksande nisje i takt med vår aukande kunnskap om bornet sine evner og utviklingsstadia. Satsinga blei i Norge synleggjort gjennom det treårige norsk-initierte EU-samarbeidet *Glitterbird* (tidl. Klangfugl) med eksplisitt mål om å skape kunst for denne målgruppa. Det generelle fokuset på kunst for born og unge har både før og etter triggja spørsmål om det estetiske og/versus det pedagogiske som skaper både strid og eit generelt rop om utvikling. Ein tematikk no plukka opp i *Kunstløftet*, eit initiativ under Norsk Kulturråd oppretta i 2008 med mål om gi kunst for barn og unge eit «kvalitativt løft», med det underliggjande spørsmålet: Kva kan og bør *kunstnarisk kvalitet* for barn og unge vere i vår tid? Komplekset av korleis teater- og scenekunstproduksjon kan imøtekomme, vere del av, og utfordre mediekulturen med sine forførmingsmekanismer og interaktive rom står sentralt her, men, kanskje i sær for dei aller minste, følgjer eit anna viktig spørsmål, om korleis vi forvalter tida vår i samværet med dei små. I boka *The genius of natural childhood* (2011 Hawthorn Press), av britiske Sally Blythe, understreker ho sangen som ein form for «dunderkur» for dei minste borna sin intelligensutvikling, og samstundes poengterer ho korleis fokuset på lesing og skiving i den tidlige barndomen hindrer den optimale utviklinga av bornet sine evner til innlæring og utvikling. Kroppen må vere med, innlysande nok, fordi den alltid er der.

Med *Korall, korall* har vi ikkje berre fått babyopera, noko som i seg sjølv er unikt i verdsamband, men eit eksempel på korleis kvalitet i kunst for barn og unge ikkje treng handle om kva vi skal lære dei, men kva vi kan leggje i kunsten om me opner oss for å revurdere eksistensen på premissane til den intelligensforma dei minste menneskekroppane rommer og utøver. Då kan ein, som førestillinga her minner om, finne sjeldne og energigivande korallrev å kvile på, i eit eksistenshav me kanskje stadig som vaksne prøver for hardt å fange inn i system av papir, saks og stein.

fleste av borna ein stad mellom eit og to år vil eg gjette. Og, ja, rett nok er dei vaksne og invitert, men aldersgrensa for førestillinga er den heller sjeldne kategorien teatergjengar å finne i foajéane: born mellom 0-3 år.

På golvet føre oss dekkja av ein lysegrøn «plysjplen», kjem to figurar krypande inn frå kvar sin kant. Dei to kvinnelege sceneaktørane likner sjøanemoner, eller berre fabelfigurar frå havet kor namn og ord ikkje er viktige; dei berre er der, ikkje ulikt dei små menneska, med sin utprega form for intuitiv intelligens, og eit i seg sjølv komplett nærvær.

Korall, korall hadde premiere i 2009 i samarbeid mellom Hanne Dieserud og Christina Lindgren (konsept, produksjon og regi), Den Norske Opera og Riksteatret. Dette etter at trioen gjorde suksess med førestillinga *Høyt oppe i fjellet*, og til no er *Korall, Korall* sett av over 8000. Sentralt i konseptet står komponist Maja Ratkje sitt lydbilete som er utvikla i tett samarbeid med Lindgren, mest kjent for sitt mangeårige arbeid som scenograf. Her har ho skapt objekt som fungerer både som instrument og som sceniske figurar i rommet – for eksempel eit konkylieskjell som «syng» ut Ratkjes komposisjon av russiske



Fractured Bones/ Let's get lost, av Iver Findlay og Marit Sandsmark.
Black Box Teater/ Ultima festivalen 2011. Foto:

Something's not in orbit in the capital of this Galaxy

Særegen refleksjon i collageform med en leken distanse til dystopien.

AV ELIN LINDBERG

Iver Findlay/Marit Sandsmark: FRACTURED BONES/LET'S GET LOST Ultimafestivalen, Black Box Teater 15. september 2011

Virkeligheten er for kompleks for muntlig kommunikasjon», sier hovedpersonen Ivan Johnson/Lemmy Caution innledningsvis i Jean-Luc Godards film *Alphaville* (1955). Det kan se ut som om denne filmen er hovedinspirasjonskilden til dette verket av teater- og videokunstner Iver Findlay, koreograf/danser Marit Sandsmark og musiker/komponist Pål Asle Pettersen. Forestillinga/konserten/performance setter elementer av virkelighet og uvirkelighet sammen i en collage som i likhet med Godards film ikke kan sammenfattes på noen enkel måte. Her er det ikke noe budskap eller et enkelt tema, men verket er særegent og har noen gode kunstneriske kvaliteter.

Den store scenen på Black Box Teater er fylt av en haug av slike dataskjermer som var vanlige for bare et par år siden, men nå er

gammeldagse. På disse skjermene og på den store skjermen på bakveggen vises en høstlig skog i svart/hvitt når vi kommer inn i rommet. En mann (Eric Dyer) ligger på en sofa med sidestykker av bildører. En kvinne (Marit Sandsmark) er også i rommet. Foran scenen sitter fire menn med datamaskiner foran seg. Verket er en interaksjon mellom disse seks i det gitte rommet. Pål Asle Pettersen spiller ukulele, fiolin og små elektroniske instrumenter, kvinnen står bak en lysende «busk» og synger. Snart kommer mannen som har ligget på bilsofaen fram, han har to hatter på seg og kort detektivfrakk. Situasjonen virker som en slags adaptasjon av filmen *Alphaville*.

Tilstedeværelse

Gjennom hele verket blir vi minnet på hva klokka er. «It's 8pm», «It's 8.45pm». Vi blir minnet på vår tilstedeværelse her og nå, samtidig som dette er et mye brukt grep i den type hardkokt krim som både dette verket og filmen *Alphaville* hele tiden refererer til. Et sted i forestillinga entrer Victor E. Morales scene-gulvet i sin sølvaktige jakke og sin bittelille metallhatt. Han sier at han gjerne vil snakke om tilstedeværelse. Hva betyr det? Spør han. Tilstedeværelse er knyttet til teknologi, hevder han. Helt fra trykkekunsten til bombing. Finnes du hvis du ikke kan googles? Google er som Gud, sier Morales – «det» har alle svar. Uten teknologien kan du forsvinne helt. Morales viser hvordan kameraet ikke kan fange ham opp når han er ikledd metalljakka si. Hvis du kaster mobiltelefonen din, ikke er på nett, ikke bruker bankkortet ditt blir du usynlig i verden. Dette var stykkets moralpreken, ellers er det først og fremst surrealistisk.

Det lekende surrealistiske går ikke så vel-

dig i dybden, men det er åpnende mot den aktuelle virkeligheten du befinner deg i, den er ikke forenkende, men kompliserende. Den bretter ut nye muligheter for persepsjon. Som i Godards film er karakterene og referansene lagdelte. Mannen på scenen (Eric Dyer) har tekst fra Dashiell Hammets *The Maltese Falcon* (1941) (som handler om detektiven Sam Spade som blir trukket inn i et desperat spill om en pakke på avveier) og fra Godard. I klassisk, lett komisk, kort detektivfrakk og hatt og sigarett framstår han som et populærkulturelt ikon. Mannen spiller Humphrey Bogart/Sam Spade og Lemmy Caution/Ivan Johnson fra Godards film.

Virkelighet/uvirkelighet

Bildene av natur – vann og trær skaper motsats til bildene fra natur skapt i en dataspillvirkelighet. Bilder av mengder av tomme stoler i et datanimert landskap skaper uhygge. Kvinnens fysiske dans, hennes kroppslige uttrykk står i kontrast til det digitale bildet. Det ligger besnærende lite sjølhøytidelighet i uttrykket. Det akustiske står mot det digitale. Live opptreden mot film. Fortid og nåtid. Alt satt sammen i collageform. Collageuttrykket er mangfoldig, men det er ganske flatt. Referansene blir for sprikende til at de går i dybden. Vi lar oss underholde og gledes over at slike undersøkelsesarbeid finnes, men vi berøres ikke særlig sterkt.

I Black Box' foajé ble det spilt en gammel Bob Dylan-plate før forestillingas start. Blant annet ble sangen «A Hard Rain's a-Gonna Fall» (1962) spilt. Det er en fin sang, med en rystende tekst. Og hva den egentlig handler om må du nesten bare bestemme selv. Da den kom ut ble det spekulert i om den handlet om Cuba-krisa som startet et par måneder etter at sangen kom ut. Noen mente den handla om radioaktivt nedfall. Bob Dylan selv var visst ikke så opptatt av hva sangen hans handla om. Det kan se ut som om kjernegruppa bak *Fractured bones/let's get lost* heller ikke er så opptatt av at verket skal kunne leses «ntydig. Det er åpent og fullt av innfallsvinkler. Kanskje det er slik det sies et sted i forestillinga: «Hvis du ikke kan skifte vinkel, forsvinner du.»

Helt i slutten av forestillinga begynner det å falle datamaskinsjermer fra taket. Det regner. Det regner gamle datamaskinsjermer. Hardt regn. Profetien er blitt virkelighet.



Gard Knudstad Frostad i Jeden av Marcelino Martin Valiente, Dramatikkens hus 2011. Foto: Marit Espeland

Cogito ergo sum

Fragmentariske minner formidles i en litt preten-sjøs forestilling

AV ELIN LINDBERG

Company B. Valiente: JEDEN Tekst og regi: Marcelino Martin Valiente. Dramaturg/konsulent: Ole Johan Skjelbred-Knudsen. Dramatikkens hus, 13. nov. 2011

Jeden betyr «en» på polsk og er en del av Marcelino Martin Valientes Penscéniques-prosjekt. Prosjektet tar utgangspunkt i de minnene som oppstår på scenen under improvisasjonsarbeid. En forestilling bygges opp av dette materialet.

For Penscéniques-prosjektet har han utviklet ni regler som alle de involverte må følge:

1. Tanken er viktigere enn handlingen.
2. Handlingenes kronologi og sammenheng er ikke viktig.
3. Man avslutter ikke, man skisserer.
4. Ikke overføre energi som gir publikum følelse av makt eller identifisering.
5. Musikken skal ikke brukes til å bygge opp under handlingene eller til å utvikle en situasjon.
6. Innlevelse har ingen betydning her.
7. Langsomhet eller hastighet er viktigere enn rytmen. (Hastighet og langsomhet kan ikke settes sammen for å oppnå en rytme.)
8. Begynnelsen, slutten og visningens varighet er ikke viktig her.
9. Publikums reaksjoner betraktes som subjektive og individuell. (Deres reaksjoner skal ikke påvirke det som skjer på scenen.)

Jeg tenker

Mann (Gard Knudstad Frostad) og katt (ukjent)

på scenen. Katten er død, er det en utstoppet katt? Mannen lever. Tre stoler ellers er scenen tom. «Jeg tenker», sier mannen på bergensk. Han tenker på den polske maleren Roman Opalka. En maler som viet hele sitt kunstnerskap til å male tall på lerret. Opalka teller og gjør opptak av tellinga mens han maler for å dokumentere prosjektet.

Skuespilleren på scenen formidler fragmentariske tanker. Det tenkes mye på den polske maleren. Flere tanker kommer opp. Få av tankene er direkte trivielle. Han møtte en arabisk mann med sønn på en lekeplass der han selv var sammen med sin egen datter. Han kjente igjen den arabisktalende mannens sine da denne kjente på sønnen. Plutselig følte han at han kunne snakke arabisk selv. Denne historien glir over i en annen som også handler om språk som man forstår og ikke forstår. En islandsk jente skaper sitt eget språk. Hun vil ikke lære seg islandsk. Det er bare broren som forstår hennes selvlagde språk, bare han hun kan kommunisere med. Barna skilles og broren dør. Menneskene rundt jenta tvinges til å lære seg hennes språk. Flere av historiene som kommer ut av tankene forestillinga er bygd opp av, er som denne historia, rørende.

Kroppens strategi

Katten har til nå sittet med ryggen til, litt bak på scenen. Nå løftes pus fram og settes på en stol. Det fortelles om en forsker som i 1975 gjorde eksperimenter med kattens REM-søvn. Vet dere hva katten gjorde i drømmene sine? Spør skuespilleren. Er det svaret på det han gir oss? Han beveger seg rundt i rommet. Småtripper. En stille dans. Beveger seg bak på scenen. Drar ned bukser og boxershorts og viser rumpa til lyskasteren på vår høyre side før han legger seg ned og jokker på gulvet. Etter ei god stund reiser han seg, kler på seg og flytter en stol nær første benkerad. Han setter seg og begynner å snakke igjen, litt rød i fjeset. «Ka liker vi», spør han og begynner å ramse opp: familien, barna, konen, kollegaene, spise godt. Det blir en katalog over det et tenkt vi liker.

Skuespilleren reiser seg. Fra disse gode minnene går skuespilleren over til å fortelle om vonde minner. Minner om bilder fra forferdelige scener under en naturkatastrofe i Colombia og fra sultkatastrofer i det sørlige Afrika. Barn berøres og dør begge stedene. Historien dreier seg rundt minner som gjør vondt. Minnet om en venn som hengte seg og som forestillinga også er dedikert til kommer opp.

Skuespilleren tenner en røyk. Han legger seg på de tre stolene som nå står bak på scenen. Voice-over tar over formidlinga av minner.

Scene og publikum

Jeg blir sittende å tenke på det som presenteres som utgangspunktet for Valientes Penscéniques-prosjekt. Et prosjekt som i følge Valiente, reiser spørsmål om forholdet mellom scene og publikum. Settingen i denne forestillinga er verken spesielt utfordrende eller annerledes enn de fleste andre teaterforestillinger. Publikum sitter i amfi, skuespilleren holder seg på scenen. Han forteller historier. Historiene er ikke kronologiske, men de er ikke ulogiske. De følger tankespinningens egen logikk som de fleste av oss kjenner igjen. Tankene springer hit og dit. Sterke minner kommer opp og tar stor plass. Slik fungerer nok de fleste hjerner. Jeg liker at forestillinga speiler hjernens måte å jobbe med verden på. Men dette spørsmålet om forholdet mellom scene og publikum? Jeg klarer ikke helt å se at dette er et nytt og artikulert spørsmål i denne forestillinga.

Jeg tenker litt på Descartes og cogito ergo sum – jeg tenker altså er jeg. Det betydde visstnok ikke at jeg som menneske finnes, heller ikke at kroppen min finnes. Det beviser bare at tankene mine finnes. Jo, det finnes nok en masse spørsmål mellom scene og publikum denne søndagskvelden på Dramatikkens Hus, men det spør om de ikke hadde vært der uten forestillinga Jeden også.

Avslutningsvis kommer skuespilleren fram på scenen igjen. Han forteller slik han gjorde i begynnelsen av forestillinga om den polske maleren Opalka. Det meningstomme i å stå å male tall etter tall, år etter år, males ut for oss med ord. Vi hører opptak av polsk telling. Kanskje det at vi nå er vitne til Opalkas angivelige tallmaling gir mening til prosjektet. Vi setter det meningstomme opp mot det meningsfulle. Det kan kanskje gi en viss mening.

Bidragstydere

Arntzen, Knut Ove. Professor i teatervitenskap UiO. Publiserte internasjonalt, deltatt på en rekke konferanser og workshoper i postmoderne teater og kunstutvikling. Siste utgivelse: *Performance art by Bakruppen: first part*, Oslo 2009, sammen med Camilla Eeg-Tverbak. knut.arntzen@ikk.uib.no

Bjørneboe, Therese. Redaktør, kritiker. Startet Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift i 1998. Tidl. kulturredaktør, journalist og kritiker i Klassekampen. Teaterkritiker i Aftenposten. Medlem av juryen for International Ibsen Award, tildelt Willy Brandt-prisen 2011. redaksjon@shakespearetidsskrift.no tbjorneboe@gmail.com

Dragseth, Terje. Forfatter, filmregissør, musiker. Bosatt Kristiansand.

Ellefsen Lysander, Tove. Cand. Philol. UiO. Har bl.a. arbeidet som vit. ass ved Institutt for teatervitenskap, UiO, og som teaterkritiker i svenske aviser, Expressen, Aftonbladet og Dagens Nyheter. tove.ellefsen.lysander@comhem.se

Helgheim, Kjell. Professor emeritus i teatervitenskap, UiO. Siste bokutgivelser: *Visjoner om teater: Franske teorier og manifest fra 1800- og 1900-tallet*, en kommentarutgave (2010). Oversettelser: Alfred de Musset: *Man spøker ikke med kjærligheten* (2011) og Mikhail Bulgakov: *En teaterroman* (2011). Arbeider nå med bokprosjektet *Realisme og teatralitet: Tre russiske profiler: Stanislavskij, Meyerhold, Evreinov*.

Høyland, Elin. Arbeider med egne skrive- og kunstprosjekter, undervisning og kritikk/formidling av scenekunst, teaterhistorie og performanceteori. Teaterkritiker for Morgenbladet. Medforfatter av *Scenekunst Nå* (Spartacus 2007). Leder/deltaker i avvikling av en rekke live-produksjoner og laboratorieaktivitet på Podium (2001-2009). Aktivt medlem Teatertanken – *en tenketank for et kunstbasert teater*. ehoyland@gmail.com

Irmer, Thomas. Underviser ved Freie Universität Berlin. Produsert bl.a. *Der Bühnenrepublik*, fjernsynsfilm og bokutgave. Skribent i bl.a. Theater heute. trimmer@aol.com

Johannessen, Ola B. Skuespiller, sceneinstruktør, pedagog. Tidl. teatersjef ved Rogaland Teater og Trøndelag Teater. Initiativtager til opprettelsen av Teatret Vårt, leder for Det norske Shakespeareselskap. olabjoha@online.no

Kirste, Anne-Line Lønnbu. Danser, fotograf, korrekturleser, blogger, potet. Kan brukes til det meste. Også kjent under navnet ithildancer. dance_kirste@yahoo.no.

Kværness, Gunhild. Skuespiller, utd. ved Statens teaterhøgskole. Cand. philol. med hovedfag i Nordisk språk og litteratur, UiO. Ansatt som høgskolelektor ved Høgskolen i Hedmark på Hamar. gunhild@kvaerness.no

Lindberg, Elin. Skuespiller, litteratur- og teaterkritiker. MA i allmenn litteraturvitenskap fra UiO, med masteroppgave om Øyvind Rimbereids dikt *Solaris korrigert*. elin.lindberg@getmail.com

Lindgren, Tormod. Scenograf med over 40 forestillinger i Norge og utlandet, på institusjoner og i frigrupper. Fikk Hedda-prisen for videoprojeksjonene på @lice av Kjersti Alveberg, Riksteatret, 2008. Aktuell med kostyme og scenografi i *Partage du midi* (Dagsskilje) av Paul Claudel, som gjestespiller på Odeon i Paris, 12. og 13. mai 2012. tormod.lindgren@gmail.com

Løvland, Maja. Cand. philol. teatervitenskap, mellomfag litteraturvitenskap. Hovedoppgave om norsk standup. Humorforsker og skribent. Driver egen kulturnæring: lager og utfører «skjult teater» i næringslivet, eventskaper. Medlem av kritikerlaget, komiprisjuryen og fotballklubben Frigg! majalovl@frisurf.no

Madsen, Ole Jacob. Filosof, psykolog og teaterkritiker. Ph.d.-kandidat ved Senter for vitenskapsteori, UiB. Siste bok: *Den terapeutiske kultur* (Universitetsforlaget 2010). ole.madsen@svt.uib.no

Mathiesen, Finn Wilhelm. Cand. mag ved UiO (teatervitenskap, litt. vit.) og Høgskolen i Oslo (drama og tekstkommunikasjon). Frilansjournalist, oversetter og dramalærer. finnwm@nacepe.fr

Myrbråten, Charlotte. Kritiker i Bergens Tidende og Aftenposten og spiller plater ute. charlotte.myrbraten@gmail.com

Oppedal, Thorbjørn. Student i teatervitenskap, UiO. Teaterkritiker i Morgenbladet. torbjoop@aegmail.com

Pettersen, Anette Therese. Master i teatervitenskap, UiO. Teaterkritiker i Dagsavisen, webredaktør på Kunstløftet.no og frilansskribent. anepettersen@gmail.com

Røsbak, Espen. Master i allmenn litteraturvitenskap. Masteroppgave om bruken av anførselstegn i *Dagboken* av Witold Gombrowicz. Skribent og lærer. espen.rosbak@gmail.com

Skøien, Kjetil. Billedkunstner, teaterregissør, forfatter. Utdannet ved Statens kunstakademi. Har arbeidet som regissør i Japan, Danmark og Norge, og ledet Passage Nord Project siden 1986. Debuterte som forfatter på Aschehoug i 2000, og har skrevet en rekke artikler i bl.a. Morgenbladet og Klassekampen. Har hatt en rekke utstillinger, bl.a. på Museet for Samtidskunst, Kunstnernes hus, og er innkjøpt av Nasjonalmuseet, Preus fotomuseum og Svensk kulturråd. Aktuell med forestillingen *A place for living with the other*, Black Box Teater, april 2012.

Vagn Lid, Tore. Regissør/Autor/musiker og kunstnerisk leder for Transiteatret-Bergen. Doktorgrad fra Institut für angewandte Theaterwissenschaft, Giessen. Har nylig publisert boken: *Gegenseitige Verfremdungen* (Peter Lang Verlag).

Vitanza, Marco Demian. Er en ansamling mennesker som bor i samme kropp. Denne kroppen arbeider primært som scenekunstner og forfatter, og debuterte med romanen URAK på Aschehoug forlag, høsten 2011. m.d.vitanza@googlemail.com

Rettelse

I intervjuet med den tyske regissøren Michael Thalheimer i forrige utgave (3-4/2011) fremgikk det ikke at intervjueren Solveig Gade var dramaturg på forestillingen *Gengangere*, og ansatt ved Skuespilhuset på Det kgl.teater. Vi beklager.

Red.



Nr. 1/1998



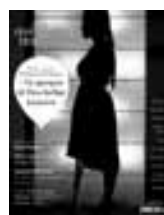
Nr. 1/2002



Nr. 2/2005



Nr. 1/2008



Nr. 1/2009



Nr. 1/2010



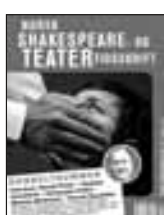
Nr. 1/2011



Nr. 2/1998



Nr. 2/2002



Nr. 3-4/2005



Nr. 2/2008



Nr. 2-3/2009



Nr. 2/2010



Nr. 2/2011



Nr. 1/1999



Nr. 1/2003



Nr. 1/2006



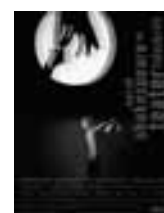
Nr. 3-4/2008



Nr. 4/2009



Nr. 3-4/2010



Nr. 3-4/2011



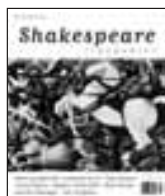
Nr. 2/1999



Nr. 2/2003



Nr. 2/2006



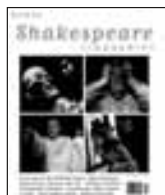
Nr. 1/2000



Nr. 1/2004



Nr. 3-4/2006



Nr. 2/2000



Nr. 2/2004



Nr. 1/2007



Nr. 1/2001



Nr. 3/2004



Nr. 2-3/2007



Nr. 2/2001



Nr. 1/2005



Nr. 4/2007

Tegn abonnement, kr. 300,- for 4 numre, og få gratis adgang til 12 års arkiv på nett: www.shakespearetidsskrift.no

Navn:

Adresse

Tlf/e-mail:

Bestilling av tidligere numre (nå 50,- pr. stk.):

Nr. 2/1998.....stk	Nr. 1/1999.....stk	Nr. 2/1999.....stk	Nr. 1/2000.....stk
Nr. 2/2000.....stk	Nr. 1/2001.....stk	Nr. 2/2001.....stk	Nr. 1/2002.....stk
Nr. 2/2002.....stk	Nr. 1/2003.....stk	Nr. 2/2003.....stk	Nr. 1/2004.....stk
Nr. 2/2004.....stk	Nr. 3/2004.....stk	Nr. 1/2005.....stk	Nr. 2/2005.....stk
Nr. 3-4/2005.....stk	Nr. 1/2006.....stk	Nr. 2/2006.....stk	Nr. 3-4/2006.....stk
Nr. 1/2007.....stk	Nr. 2-3/2007.....stk	Nr. 4/2007.....stk	Nr. 1/2008.....stk
Nr. 2/2008.....stk	Nr. 3-4/2008.....stk	Nr. 1/2009.....stk	Nr. 2-3/2009.....stk
Nr. 4/2009.....stk	Nr. 1/2010.....stk	Nr. 2/2010.....stk	Nr. 3-4/2010.....stk
Nr. 1/2011.....stk	Nr. 2/2011.....stk	Nr. 3-4/2011.....stk	

Send slippen til Therese Bjørneboe, Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift, Litteraturhuset, Wergelandsveien 29, 0167 Oslo, eller send e-post til post@shakespearetidsskrift.no. Eller bestill på www.shakespearetidsskrift.no

TEATER PÅ FESTSPILLENE



WWW.FESTSPILLENE.NO - FOTO: NEIL THOMAS DOUGLAS

HAPPY DAYS IN THE ART WORLD AV ELMGREEN & DRAGSET

Stykket gir et skråblikk på samtidskunsten og på utfordringene i et tett samarbeid, det å stå i kreativ stampe og ha karrierepanikk, og utbroderer duoens innsiktsfulle og vittige syn på samtidskunsten.

Michael Elmgreen og Ingar Dragset blir fremstilt av to skuespillere. Duoen står også bak scenografien.
PRODUSERT AV FESTSPILLENE I BERGEN |
DET KONGELIGE THEATER KØBENHAVN |
NATIONALTHEATRET | PERFORMA, NEW YORK
24. - 26. MAI

FATZER AV BERTOLT BRECHT

Brecht etterlot seg nesten 500 sider med sceniske utkast, korpartier og tekst som handler om hvordan jakten på individuell nytelse truer samhandling og solidaritet.

(RE)KONSTRUKSJON AV TORE VAGN LID
PRODUSERT AV TRANSITEATRET-BERGEN &
FESTSPILLENE I BERGEN
25. - 30. MAI

JEPPE PÅ BERGET AV LUDVIG HOLBERG

Jeppe er bare en fattig bonde. En «working-class hero» ifølge ham selv og John Lennon. Teksten er radikalt omskrevet, handlingen er flyttet til dagens Sverige og forestillingen er krydret med John Lennon. Under ligger blant annet spørsmålet om hvorvidt et klasseløst samfunn bare er en utopi.

REGI: OLE ANDERS TANDBERG
PRODUSERT AV STOCKHOLM STADSTEATER
3. & 4. JUNI

PEER GYNT AV HENRIK IBSEN

Denne Peer Gynt-versjonen har fått undertittelen: «En urovekkende odysse inn i mørkets hjerte». Med boblejakke, grilldress og linedance blir denne sentrale delen av teaterhistorien vist frem fra en helt ny side.

REGI: KJERSTI HORN
PRODUSERT AV ROGALAND TEATER
29. - 31. MAI

EINSEMDSTRILOGIEN AV JON FOSSE

Seks skuespillere fra Cuba fyller tre leiligheter med Fosses univers.

NOKOM KJEM TIL Å KOMME,
DØDSVARIASJONAR, NAMNET
1. - 3. JUNI

SOKRATES' FORSVARSTALE MED TORALV MAURSTAD

REGI: STEIN WINGE
PRODUSERT AV FESTSPILLENE I BERGEN
OG NATIONALTHEATRET
4. - 6. JUNI

EN MIDTSOMMERNATTSDRØM AV WILLIAM SHAKESPEARE

REGI: PEER PEREZ ØYAN
PRODUSERT AV DEN NATIONALE SCENE
25. MAI - 6. JUNI

ETNOPORNO AV AMERICA VERA-ZAVALA

REGI: NINA WESTER. PRODUSERT AV
DEN NATIONALE SCENE.
23. MAI - 6. JUNI

KJØP FESTSPILLKORTET OG FÅ 30% RABATT. KUNSTNER? KUNSTNERKORTET GIR DEG FESTSPILLBILLETTER TIL KUN KR 170. SE MER OM PROGRAM, BILLETTER, REISE OG OPPHOLD PÅ WWW.FIB.NO

BILLETTER: 815 33 133 / WWW.BILLETTSERVICE.NO - BILLETTKONTORET I GRIEGHALLEN 55 21 61 50

Yvonne og Bjarne Rieber | Grieg Foundation



Bergens Tidende



Dagens Næringsliv



Stiftelsen Kristian Gerhard Jebsen



NESPRESSO

Auto 23



NORTHWEST HULL CLUB



Reaktor



FESTSPILLENE
NORDISKE IMPULSER
I BERGEN
23. MAI - 6. JUNI 2012