

norsk
shakespeare og
teater tidsskrift

**Friedrich
Schiller:
Teatret som
en moralsk
institusjon**

Aktuell eller antikvarisk?
Schiller i dag: Replikker
ved Harald Eia, Tyra
Tønnessen, Jonas Corell
Petersen, **Vladimir
Sorokin m. fl.**

Jostein Gripsrud om
folketeatertradisjonene

**De nye Moskva-
prosessene: Restau-
reringsprosjekt under
Putin og Stalin**

Bøker: Andrzej Wirth,
Norsk dramatikkhistorie

Cecilie Løveid, Arne Lygre,
Shakespeare

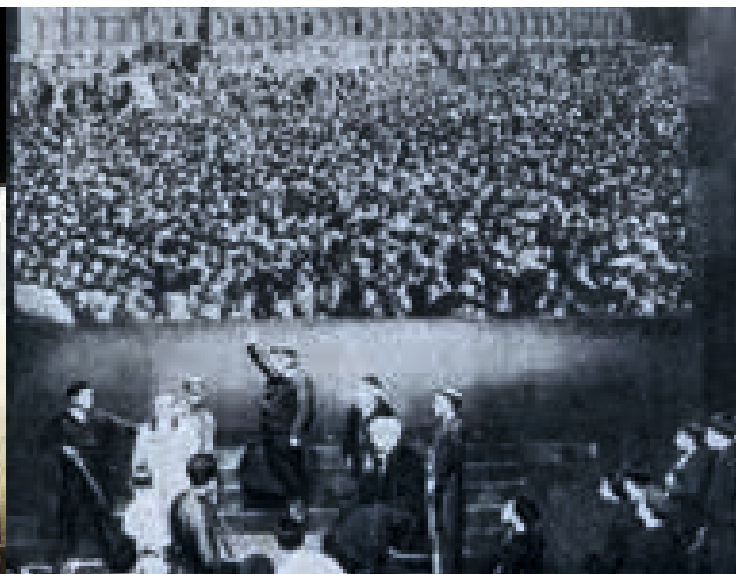


nr. 1 / 2014 kr. 95,-

www.shakespearetidsskrift.no



Hermann Sabado i *Sonetter*. Foto: Gisle Bjørneby



Erwin Piscators *Sturmflut*, parafrase over den russiske revolusjon. 1927



Moskvaprossessene. Regissør Milo Rau. Foto: Maxim Lee

Teatret som moralsk institusjon

Thomas Irmer: Introduksjon til Schillers tale.....	4
Friedrich Schiller: «Teatret som en moralsk institusjon».....	5
Replikker: Harald Eia, Christian Janss, Runar Hodne, Jonas Corell Petersen, Tyra Tønnessen, Knut Olav Åmås,.....	10
Vladimir Sorokin: Teatret som narkotisk institusjon.....	14

Folketeatret

Jostein Gripsrud: Teatret, folket og moralen.....	16
Julian Blaue: <i>Lærestykke fra Baden</i> , Teatro Oficina, Sao Paulo.....	22

Theatre in Times of Crisis # 3

Karen Frøsland Nystøyl: Økonomi og verdi, TeaterTanken-seminar, Dramatikkens hus.....	25
Remi Nilsen: Kunst og arbeid, seminarinnlegg.....	27

Meninger om teater

Gjesteskribent: Carl Morten Amundsen: Leve hybridteatret!.....	30
--	----

Russland

Marina Davydovna: Kultur Zero, om <i>Moskvaprossessene</i> av Milo Rau.....	32
--	----

Antonin Artaud

Erik Exe Christoffersen: Jon Refsdal Moes avhandling <i>Prince of Fools</i> .38	
---	--

Dramatikk

Wenche Larsen: Nordisk satsning i Kina.....	41
Wenche Larsen: Løveid lar karaktere vise seg fritt, intervju med Jialing Qui	43
Cecilia Ölveczky: Intervju med Arne Lygre.....	45

Bokanmeldelser

Mads Thygesen: <i>Ingenting av meg av Arne Lygre</i>	50
Karen Frøsland Nystøyl: <i>Jeg er ikke slik</i> av Ellisiv Lindkvist.....	52
Carl Morten Amundsen: <i>Ord/ Kjøtt</i> av Ivo de Figueiredo.....	54
Knut Ove Arntzen: <i>Andrzej Wirth. Flucht nach vorn</i> av Thomas Irmer.....	58
Helge Rønning: <i>The Bourgeois</i> av Franco Moretti.....	62
Tove Ellefsen Lysander: <i>Minnets spelplatar</i> av Gunilla Palmstierna-Weiss.....	66



Wenche Larsen og Cecilie Løveid, Tianjin, Kina



Andrzej Wirth, i USA.



Ole Johan Skjelbred i *Demoner* 2014. Foto: L-P Lorentz

Shakespeare 450

Elin Lindberg: <i>Sonetter, Nationaltheatret</i>	68
Halldis Hoaas: Erik Bystads <i>Den erotiske Shakespeare</i>	70
Anna B Watson: <i>Kong Lear, DNS, Bergen</i>	72
Therese Bjørneboe: <i>Hamlet, Teatret Vårt, Molde</i>	74
Morten Koefoed: <i>Macbeth, Det kgl. teater, København</i>	76
Ola B. Johannessen: <i>Richard II, London</i>	77
Ola B. Johannessen: <i>Henry V, RSC, London</i>	79

Debatt

Bjørn Vassnes: Den nye kultureliten.....	82
--	----

Festivaler

Knut Ove Arntzen: Baltic Circle Festival, Helsinki.....	84
---	----

Dans og musikkteater

Sidsel Pape: <i>Terra O Motel, Zero Visibility Group</i>	87
Hild Borchgrevink: <i>l'Amour de loin, Den norske Opera og Ballett</i>	90

Anmeldelser

Therese Bjørneboe: <i>Demoner 2014, Nationaltheatret</i>	92
Christian Janss: <i>Rovarane, Det Norske Teatret</i>	94
Karen Frøslund Nystøyl: <i>Fedra, Det Norske Teatret</i>	96
Aina Villanger: <i>Das Duell, Berlin</i>	97
Elin Lindberg: <i>Visning, Nationaltheatret</i>	98
Eivind Haugland: <i>Tjue tusen sider, Det Norske Teatret</i>	100
Svante Aulis Løvenborg: <i>Tell me love is real, Zachary Oberzan</i>	102
Knut Ove Arntzen: <i>The Cambodian Project, BIT Bergen</i>	104
Elin Lindberg: <i>Leve posthornet! Riksteatret</i>	106
Ilene Sørbøe: <i>0+0=4, SoFI Det Norske Teatret</i>	107
Maja Løvland: <i>Jo fortere jeg går, jo mindre er jeg, Nationaltheatret</i>	108
Charlotte Myrbråten: <i>Reksten, DNS</i>	110
Charlotte Myrbråten: <i>Robin Hood, DNS</i>	111
Eivind Haugland: <i>Besøk av gammel dame, Trøndelag teater</i>	112
Anette Therese Pettersen: <i>Dei ugudelege, med Asklepios hane</i>	114
Ilene Sørbøe: <i>Fem årstider, Det Norske Teatret</i>	115
Anette Therese Pettersen: <i>SPIRITS, Black Box Teater</i>	116
Ilene Sørbøe: <i>Expressions of the emotions, Black Box Teater</i>	117
Elin Lindberg: <i>Broene, Brageteatret</i>	118

Ibsen-prisen til Peter Handke

Den internasjonale Ibsenprisen 2014 er tildelt den østerrikske forfatteren Peter Handke. Vi gjengir juryens begrunnelse:

Det er lett å betrakte Peter Handke som Henrik Ibsens fullstendige motssetning. Han er epikeren, oppfinneren, og en trent forteller gjennom sine oversettelser av antikke drama for scenen.

Mens Ibsens dramaer samler seg i en perfekt sluttet form, er Handkes gest åpnende – et spill som åpent henviser til seg selv som teater. Og likevel har de to kunstnerne mye, og kanskje særlig en helt avgjørende egenskap felles, nemlig oppdagelsesevnen. Evnen til å avlytte samfunnet. Avstanden til deres eget hjemland, som de uavlatelig arbeider med å konseptualisere og finne et litterært adekvat uttrykk for.

De er forgapt i illusjoner. Musikk er for dem på samme tid et livselement og et middel til erkjennelse. Og det er mulig at begge disse kunstnerens evne til å la strukturer tale, er et resultat av det. Utgangspunktet er en undring over å observere en flyktig livssituasjon, som plutselig gjøres scenisk – og til et element i et språk som ikke er hørt på teatret før. Hvordan et menneske som går til grunne, plutselig oppnår en form for spirituell erkjennelse, eller hvordan partisanenes kamp ikke fører til befrielse, men snarere et folks tragedie – slike observasjoner har begge, opp i høy alder, stadig funnet fornyende fortellerformer for. Fortellerformer som har ført til at deres litterære verk alltid har ligget et skritt foran vanlig teaterpraksis, er visjonære og har beholdt sin sceniske fantasi.

Når Ibsen Awards 2014 går til Peter Handke, hedres han for denne poetiske undringen. Frem til i dag har denne undringen ført til sceneverk man knapt trodde var mulige – hans såkalte talestykker, utkastene til et nytt «verdensteater», helt ordløse stykker eller store monologdramaer. Peter Handkes teaterverden favner over rytmen og ånden

i rocken såvel som det dramatiske diktets lyriske tone og ønske om å skape forvandling i tilhøreren. Likevel er ikke dramatikerens Peter Handke en forfatter som kommer fra teatret – han har aldri vært skuespiller, dramaturg eller regissør, men som forteller er han en forfatter som både er i besittelse av en fornemmelse for skjebne og for abstrakte former som får krefter som er truende (eller oppløftende) for menneskene til å vekkes til live. Slik har han lyktes i å skape en egen form for teater – friskt, selvbevisst kunstig og umiddelbart på samme tid.

Hvis Ibsen var den mønstergyldige dramatikerens i den borgerlige epoke,



Peter Handke. Foto: Bjørn Kjetil Undem

som ennå ikke er avsluttet, er Peter Handke utvilsomt teatrets betydeligste epiker. Han lykkes i alle stykkene sine i å synliggjøre en teatral realitet, ikke i form av virkelighetsillusjon eller etterlikning, men som en realitet i seg selv. Og med den har dramatikerens Handke, som Nestroy og Calderon tidligere, skapt sin helt egen blanding av magisk teater og parabel, tragedie og familiedrama. I løpet av sitt femtiårige virke har han redefinert den litterære dramatikken flere ganger, mer oppfinnsomt og radikalt enn noen annen nålevende dikter. Hans produksjon preges av en like åpenbar kontinuitet. Teatermiljøets banalitet, men også våre språklige konvensjoner og maktstrukturer, blir aldri tatt for gitt, men alltid gjenstand for analyse.

Slik har han skapt det kanskje viktigste episke litterære teatret siden Brecht. Fra talestykker som *Publikumsbeschimpfung* (Publikumsutskjelling) over nye, parabelaktige teaterformer, som *Kaspar* og livlige tableaux vivants som *Timen da vi ikke visste noe om hverandre*, der Peter Handke lar det opptre hundre karakterer på scenen. Et klassisk well made play om våre dagers kapitalister som *Die Unvernünftigen sterben aus* står side om side med variasjoner over et moderne verdensteater, som *Die Fahrt im Einbaum* og *Das Spiel vom Fragen*. Over flere tiår har Peter Handke utforsket en slovensk-kärntnersk familiekonstellasjon, som også er selvbiografisk, som om det bare er i litteraturen de kan gjenvinne den freden som historien har frarøvet dem. Dette behandle han i *Über die Dörfer* og *Zurüstungen für die Unsterblichkeit* og frem til et mesterverk som *Immer noch Sturm*.

Ibsen Awards hedrer i år et livsverk som er uten sidestykke hva gjelder formell skjønnhet og briljant refleksjon. Peter Handke fremstår gjennom dette verket som en kosmopolitt, en som videreskriver verdenslitteraturen og gir mangfoldet i menneskets historier og felles historie rom og beskyttelse. Hans tekster skaper åpenhet, oppmuntrer til å våge å definere seg selv, og har i årevis bidratt til å skape stadig større aksept for det fragmenterte og den ledige betydningen. Som Shakespeares Prospero har Peter Handke skapt en øy, hvor han har kunne sette fri det han har samlet opp fra Alaska til Slovenia, forstedene og møtene med sine egne aner. Slik har Peter Handke i over et halvt århundre skapt den mest usedvanlige form for klassisisme etter den andre verdenskrig, og han skaper den fortsatt.

(Juryen består av Per Boye Hansen (leder), Therese Bjørneboe (nestleder), Hanne Tømte, Thomas Oberender, Sir Brian McMaster, Christiane Schneider og Roman Doszhansky.)

Schiller – vår usamtidige?

Det er 450 årsjubileum for Shakespeare, men det er Friedrich Schiller som pryder forsiden av denne utgaven. Et hovedbidrag i tidsskriftet, er nemlig Schillers tale «Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet» (1784). Det er flere grunner til å trykke talen, som (så langt vi har kunnet konstatere) ikke er oversatt til norsk tidligere. Få kjenner den, men den har satt dype spor og reiser grunnleggende spørsmål knyttet til teatret samfunnsoppdrag.

Ikke snakk om prisen på, men om verdien av kunst, skriver vår reporter Karen Frøslund Nystøyl (side 25), som dekker TeaterTankens seminar med den optimistiske tittelen, «Ja vi elsker teater», som ble arrangert på Dramatikkers hus i februar.

Schillers tale var en viktig inspirasjonskilde for folketeatertanken og folkeopplysningsprosjektet. I artikkelen «Teateret, folket og moralen» går Jostein Gripsrud opp de ulike folketeatertradisjonene, men han konkluderer med at

folketeatret er et avsluttet kapitel. Det er deler av Schillers tale som i dag virker foreldede og fremmede, spesielt formuleringer som at i teatret «strømmer visdommens lys ned fra den tenkende bedre del av folket». Tendensen til å snakke nedover og undervurdere folk, er vel også en problematisk og disku-

tabel side ved opplysning. Men det er ikke sikkert at det selvtillfredse ved en slik posisjon treffer Schiller.

«Ideal, moral, selvbestemmelse, storhet, verdighet, opphøyethet, patos er begreper som ikke uten grunn brukes for å karakterisere Schiller. Han er en humanist i klassisk forstand. Men han er ikke den oppbyggelige og patetiske moralpredikant som det borgerlige Tyskland ofte har brukt ham som», skriver vår oversetter Sverre Dahl, i sitt essay om Schiller i boka *Wien og Weimar* (2008). Det er likevel nettopp slik den russiske forfatteren Vladimir Sorokin leser Schiller, eller snarere den arven fra Schiller som han latterliggjør og distanserer seg fra, når han hevder at troen på kunstens samfunnsnytte bare er et skalkeskjul for en småborgerlige og estetisk hjelpeløshet (se «Teatret som narkotisk institusjon» side 14). Sorokins mistro mot det oppdragende og «oppbyggelige» er det lett å skjønne, men han underslår samtidig at kvalitet og den estetiske erfaringens egenverdi er av helt sentral betydning for Schiller. I enqueten (side 10) har vi bedt om kommentarer og replikker til talen, og svarene er både tankevekkende og personlige. Det er viktig å huske på at Schillers tale ikke beskriver et eksisterende teater, men en fordring, og at den indirekte rettet kritikk mot det lette underholdningsteatret. I dag er det nettopp kravene han stiller til teatret og kunsten man bør ta innover seg, og det betyr at man nettopp ikke kan lene seg tilbake i en selvbequem po-

sisjon. Schiller hevder at teatret overtar der hvor lovverket slutter, og det er som «skole i praktisk livsvisdom» som han skriver, teatret må ta sin rolle som kritisk institusjon alvorlig.

I denne utgaven trykker vi også essayet «Kultur Zero», hvor utviklingen i Russland under Putin blir sett i sammenheng med en kulturkamp som har pågått gjennom hele det 20. århundre. I følge artikkelforfatteren Marina Davidovna bedrev Stalin et «restaureringsprosjekt» som hadde bred oppslutning, også i kultur- og kunstlivet.

Carl Morten Amundsen anmelder

Ivo de Figueiredos bok om norsk dramatikkhistorie, som allerede har vekket en del debatt på grunn av hans avgrensning og utelatelse av det han betegner som «postdramatisk» teater. Det er diskutabelt, fordi det ikke er slik at postdramatiske stykker eller scenetekster nødvendigvis er mindre egnet som lesestykker. I den sammenheng kan Knut Ove

Arntzens anmeldelse av intervjuboka med Andrzej Wirth (side 58) kanskje riste litt opp i noen fordommer. Begrepet «postdramatisk teater» ble opprinnelig utmyntet av Wirth, tidligere professor i Giessen. Han gir det et noe annet innhold enn Hans-Thies Lehmann, og knytter det postdramatiske til Brechts ndbrytning av skillet mellom sal og scene, som videreføres gjennom stykkene til Peter Handke. Men uansett hvilken begrepsforståelse man legger til grunn, finner man postdramatiske trekk i stykker og scenetekster som samtidig selvsagt også kan være god litteratur.

Therese Bjørneboe

Gi et abonnement i gave!

(kr 300,-) skriv til: post@shakespearetidsskrift.no



Therese Bjørneboe, redaktør.
Foto: Cecilie Seiness

Schillers tale har vært et ideal helt opp til i dag

Schillers tale er en helt sentral referanse i tysk teater – og i den offentlige debatten om teatret.

Hva kan en god scene egentlig utrette?» Schillers tale i Mannheim i 1784 har – under den nye tittelen fra 1802: «Teatret betraktet som en moralsk institusjon» gått inn i det tyske språket som bevingede ord. Formuleringen vil være kjent for de fleste, også fra de ofte ironiske henspillingene på kultursidene. Selv i boulevardpressen refereres det til «den moralske institusjon», i skandaleoppslag, som om de forutsetter at alle kjenner sin Schiller. Langt mindre kjent er innholdet i Schillers tekst om teater, det er i alle fall sjeldnere gjenstand for forkludring og parodi.

Den etiske eller moralske oppdragelsen av publikum, som 1800-tallets seriøse, borgerlige teater etterstrebet, kan trygt forsømmes i dag. Hvis den da ikke skal forkastes fullstendig. De to andre fundamentene i Schillers argumentasjon står seg imidlertid den dag i dag, og har satt sitt preg på tysk teater gjennom mer enn tohundre år. Det første er idéen om teatret som en sentral samfunnsinstitusjon og som redskap for opplysning: For Schiller spilte teatret en samfunnsmessig og moralsk rolle på lik fot med religionen (en ubegripelig sterk påstand), og det var dermed også en politisk kraft, som den mest kollektive av alle kunstformer, både i produksjon og i møte med publikum. Det andre fundamentet er det Schiller omtaler som teatrets estetiske frihet. Med denne motsetningen som utgangspunkt har tysk teater gang på gang vist sin samfunnsmessige tilstedeværelse: Som formidler av en nasjonalkultur på Schillers tid, deretter gjennom kritikk av det faststivnete tyske keiserriket, i avantgardeteatret i Weimar-republikken, og – på svært forskjellige måter – i de to diktaturene, i det politiske Vest-Tyskland rundt 1968, og etter gjenforeningen i 1990. Det motsetningsfylte forholdet mellom estetikk og kritikk som redskap for opplysning, kan i bunn og grunn alltid føres tilbake til Schillers tekst.

Manifest

Så også den senere tids mest betydningsfulle, manifestlignende tekst om fornyselsen av tysk teater: «Teatret i akselerasjonenes tidsalder» av Thomas Ostermeier (1999). Den ble nærmest umiddelbart oppfattet som et manifest for «det nye» Schaubühne under

Ostermeier og Sasha Waltz. Akkurat som Schiller beskriver Ostermeier teatret som en sentral samfunnsinstitusjon, et «sted for erkjennelse», som i dagens nyliberale massemedie-virkelighet må benyttes til å «repolitiser». Som Schiller kobler Ostermeier teatrets samfunnsposisjon til spørsmål om estetikk, først og fremst gjennom stikkord som en ny realisme og i beskrivelsen av den nye generasjonen forfattere som «teatrets navlestreng til virkeligheten».

Utsippet satte dype spor, og gjaldt i flere år som en målestokk for vurderingen av Schaubühnes oppsetninger, og sikkert også som rettesnor for den yngre teatergenerasjonens utfordringer overhode. Men akkurat som med Schiller kunne ikke det faktiske arbeidet og samfunnskritikken innfri de høye kravene. Dermed har Ostermeier i intervjuer gang på gang sett seg nødt til å distansere seg fra sitt eget programskrift, uten at han av den grunn har gitt opp kravet om et samfunnskritisk teater. Men teatrets rolle som politisk kraft, overvurdert allerede av Schiller, kan ikke vokse ut av den kritiske opplysnings potensial alene; «stedet for erkjennelse» kan ikke i seg selv føre til politisk endring.

Regi og tekst

På kuriøst vis dukket Schillers tekst opp igjen ti år etter Ostermeiers tale. Forfatteren Daniel Kehlmann gikk under festspillene i Salzburg i 2009 til angrep på tysk regiteater, som han hevdet at ytet dramatikerne for lite respekt. For å illustrere poenget, grep han til en klisjé: I samtidsteatret dreier det seg mer om skuespillere som valser rundt i spagetti enn om en påkrevd, men omstridt «teksttrohet». Regissør Patrick Wengenroth svarte med en forestilling med tittelen «Hva kan en god scene egentlig utrette?», nettopp på Berliner Schaubühne. Selvfølgelig begynte det hele med at en skuespiller satte seg på en tallerken spagetti. Slik gjorde han det klart, gjennom Schiller, at det ikke handler om verken spagetti eller tekstlojalitet, men om teatrets relevans i en tid der politikk er blitt performativ og at teatret igjen må ta sin oppgave som kritisk institusjon alvorlig. Det er nettopp Schillers ærend.

(Oversatt fra tysk av Ingeborg Fossetøl).

SCHILLER, JOHANN CHRISTOPH FRIEDRICH

Født i Marbach 1759, død i Weimar 1805. Tysk dramatiker, poet, historiker og forfatter av historiske skrifter. Studerte jus og medisin og virket som militærlege i Stuttgart, før han flyktet og slo seg ned i Weimar (1787) etter at debutstykket *Die Räuber* ble forbudt. Var senere professor i historie og filosofi i Jena. Regnes ved siden av Goethe som Tysklands nasjonaldikter, og grunnla sammen med ham Teatret i Weimar. Mest kjente stykker *Maria Stuart*, *Wallenstein*, *Don Carlos*, *Røverne*, *Jomfruen fra Orleans* og *Wilhelm Tell*.



AV THOMAS IRMER

Friedrich Schiller: Teatret som en moralsk institusjon

Foredrag holdt i Mannheim i 1784.

Oversatt av Sverre Dahl.

En allmenn uimotståelig hang til det nye og usedvanlige, en lengsel etter å føle seg i en lidenskapelig tilstand var ifølge Schulzers¹ bemerkning bakgrunnen for at teatret oppsto. Trett av åndens høyere anstrengelser, utmattet av arbeidets ensformige, ofte nedslående gjøremål og mett av sanselighet, var mennesket nødt til å føle en tomhet i sitt vesen som sto i motsetning til den evige virkestrangen. Vår natur, like lite i stand til å fortsette dyrets tilstand som å videreføre forstandens finere arbeider, forlangte en mellomtilstand som forente de to motsatte sider, dempet den kraftige spenningen til mild harmoni og lettet den skiftevis overgangen fra den ene tilstanden til den andre. Bare den estetiske sans eller følelsen for det skjønne er i stand til å gi et slikt fortrinn. Men fordi det første en klok lovgiver må rette oppmerksomheten mot, er å velge ut den sterkeste av to virkninger, vil han ikke nøye seg med å ha avvæpnet sitt folks tilbøyeligheter; han vil også, om det på noen måte er mulig, bruke disse som redskap for høyere planer og være opptatt av å forvandle dem til kilder for lykksalighet. Derfor valgte han fremfor alt teatret, som åpner opp et uendelig område for



Friedrich Schiller (1759 – 1805).

den ånd som tørster etter virksomhet, som gir enhver sjelekraft næring, uten å presse en enkelt av dem for mye, og som forener dannelse av forstand og hjerte med den edleste underholdning.

Den som først kom med bemerkningen om at en stats mest solide søyle er *religion* – at selv lovene mister sin kraft uten religionen, har kanskje, uten å ville eller vite det, forsvart teatret fra dets edleste side. Nettopp denne utilstrekkelighet, denne vaklende egenskap ved de politiske lovene som gjør religio-

nen så uunnværlig for staten, bestemmer også teatrets moralske innflytelse. Lover, ville han som bemerket dette, si, dreier seg bare om benektende plikter – religion utvider sine krav til å gjelde reell handling. Lover hemmer bare virkninger som oppløser det som holder samfunnet sammen – religion påbyr slike virkninger som holder det mer innerlig sammen. Lovene hersker bare over viljens åpenbare ytringer, bare handlinger er underlagt dem – religionen fortsetter sin dømsmyndighet helt inn i hjertets mest skjulte kroker og forfølger tanken inn til dens innerste kilde. Lover er glatte og smidige, omskiftelige som luner og lidenskap – religion binder strengt og evig. Men dersom vi også skulle forutse noe som ikke lenger eksisterer – dersom vi medgir at religionen har denne store makt over ethvert menneskehjerte, vil den eller kan den da stå for hele dannelsen? – Religion (jeg skjelner her mellom dens politiske og dens guddommelige side), religion virker stort sett mer inn på den sanselige delen av folket – den virker kanskje bare så ufeilbarlig gjennom det sanselige. Dens kraft er borte hvis vi tar det sanselige fra den – og hva virker så teatret gjennom? Religion er ikke lenger

noe for størstedelen av menneskene hvis vi utsletter dens bilder, dens problemer, hvis vi ødelegger dens malerier av himmel og helvete – og likevel er det bare fantasiens bilder, gårter uten løsning, skrekkbilder og fristelser fra det fjerne. Hvilken styrke for religionen ville det ikke være om den gikk i allianse med teatret, der det er synliggjøring og levende samtid, der laster og dyder, lykkosalighet og elendighet, dårskap og visdom i tusenvis av bilder, fattbart og sant passerer revy for mennesket, der forsynet løser sine gåter, løser opp sine knuter for menneskets øyne, der menneskehjertet skrifter sine mest lavmælte følelser på lidenskapens pinebenker, der alle masker faller, all sminke forsvinner og sannheten sitter til doms like ubestikkelig som Rhadamanhys².

Teatrets domsmyndighet begynner der hvor området for de verdslige lover slutter. Når rettferdigheten blindes av gull og lastene fråtser i penger, når de mektiges forbrytelser trosser sin avmakt og menneskefrykt binder øvrighetens arm, overtar teatret sverd og vekt og stiller lastene for en skremmende domstol. Hele fantasiens og historiens rike, fortid og fremtid, står til disposisjon på et vink fra teatret. Dristige forbrytere, som for lengst råtner i støvet, blir innstevnet på diktekunstens allmektige oppfordring og gjentar sitt skammelige liv til opplæring for ettertiden. Avmektige som skyggene i et hulspeil passerer redslene i deres århundre revy for våre øyne, og med vellystig forferdelse forbanner vi deres minne. Når ingen moral lenger doseres, ingen religion lenger finner tro, når ingen lov lenger finnes, vil Medea ennå få oss til å grøsse, der hun vakler nedover palassets trapper, og barnemordet nå er skjedd. Helsebringende gys vil gripe menneskeheten, og i det stille vil alle lovprise sin gode samvittighet når Lady Macbeth, den skrekkelige søvngjengerske, vasker

sine hender og påkaller all Arabias vellykt for å fjerne den heslige mordlukten. Like sikkert som synlig fremstilling virker sterkere enn den døde bokstav og den kalde fortelling, virker teatret dype og mer varig enn moral og lover.

Men her *understøtter* teatret bare den verdslige rettferdighet – det åpner også et langt videre felt. Tusenvis av laster, som den verdslige rettferdighet tolererer ustraffet, straffer teatret; tusenvis av dyder, som den verdslige rettferdighet tier om, blir anbefalt fra scenen. Her ledsager teatret visdommen og religionen.

Når rettferdigheten blindes av gull og lastene fråtser i penger, når menneskefrykt binder øvrighetens arm, overtar teatret sverd og vekt og arm og stiller lastene for en skremmende domstol.

Fra denne rene kilde øser teatret sine læresetninger og mønstre og kler den strenge plikt i en pirrende og fristende drakt. Med hvilke herlige følelser, beslutninger og lidenskaper får ikke teatret vår sjel til å svulme, hvilke guddommelige idealer stiller det ikke frem for å leve opp til! – Når den godmodige Augustus, stor som gudene, rekker hånden til forræderen Cinna, som allerede mener å lese dødsdommen på hans lepper: «La oss være venner, Cinna!»³ – hvem i mengden vil ikke i dette øye-

blikk gjerne rekke sin dødsfiende hånden, være lik den guddommelige romeren? – Når Franz von Sickingen⁴, på vei til å straffe en fyrste og kjempe for andres rettigheter, plutselig snur seg og ser røyk stige opp fra borgen sin, der hustru og barn er blitt hjelpeløst igjen, og *han* drar videre, for å holde ord – hvor stort blir ikke da mennesket for meg, hvor liten og foraktelig den fryktelige uovervinnelige skjebne!

Like heslig som dyden elskelig, avspeiler lastene seg i teatrets fryktelige kongspeil. Når den hjelpeløse, barnlige kong Lear i natt og uvær banker forjeves på sine døtres dør, når han sprer sitt hvite hår ut i luften og forteller de rasende elementene hvor unaturlig hans Regan har vært, når hans rasende smerte til slutt strømmer ut av ham i de skrekkelige ordene: «Jeg ga dere alt!» – hvor avskyelig viser ikke da utakknemligheten seg for oss? Hvor høytidelig lovpriser vi ikke da ærefrykt og barnlig kjærlighet! – Men teatrets virkefelt strekker seg enda lenger ut. Også der hvor religion og lover ser det som under sin verdighet å ledsage menneskelige følelser, er teatret fremdeles ivrig opptatt av vår dannelse. Samfunnets lykke blir like meget forstyrret av dårskap som av forbrytelse og laster. En erfaring som

er like gammel som verden selv, lærer oss at i veven av menneskelige forhold henger ofte de tyngste vektene i de minste og svakeste trådene og, hvis vi følger handlinger tilbake til deres kilde, vil vi måtte smile ti ganger før vi forferdes. Min liste over skurker blir stadig kortere jo eldre jeg blir, mens listen over dårer blir lengre og mer fulltallig for hver dag. Hvis det hele ene kjønnets moralske skyld springer ut av en og samme kilde, hvis alle de uhyrlige ekstreme lastene som noen gang har bren-

nemerket dette kjønn, bare er variasjoner, bare høyere grader av den ene egenkap som vi til syvende og sist alle enstemmig smiler av og elsker, hvorfor skulle ikke naturen da ha gått den samme veien hos det andre kjønn? Jeg kjenner bare én hemmelighet som beskytter mennesket mot forverring, og det er – å beskytte menneskehjertet mot svakheter.

En stor del av denne effekten kan vi forvente av teatret. Teatret er det som holder speilet opp for den store klassen av dårer og med sunn spott gjør dem flau over de tusenvis av former for dårskap. Det som teatret i det foregående bevirket ved hjelp av rørelse og skrekk, oppnår det her (kanskje raskere og mer ufeilbarlig) ved hjelp av spøk og satire. Hvis vi skulle vurdere komedie og tragedie ut fra hvilken effekt de har, ville kanskje erfaringen gi komedien førsteplassen. Spott og forakt sårer menneskets stolthet mer enn hat plager samvittigheten. Vår feighet gjemmer seg for det forferdelige, men nettopp denne feigheten utleverer oss til satirens brodd. Lov og samvittighet beskytter oss *ofte* mot forbrytelser og laster – morsomheter krever en spesiell finere sans som vi ikke får øvet bedre noe annet sted enn på skueplassen. Kanskje kan vi gi en venn lov til å angripe vår moral og vårt hjerte, men det koster oss mye å tilgi ham den minste latter. Våre forseelser tåler en vokter og dommer, våre unoter knapt et vitne. – Bare teatret kan le av våre svakheter fordi det skåner vår følsomhet og ikke vil vite hvem den skyldige dåren er. – Uten å rødme ser vi vår maskes falle i teatrets speil og takker i all stillhet for den milde formaningen.

Men det er ikke på langt nær slutt på teatrets store virkefelt. Teatret er mer enn noen annen statlig institusjon en skole for praktisk visdom, en veiviser gjennom det borgerlige liv, en ufeilbarlig nøkkel til de hemmeligste tilganger til menneskesjelen. Jeg innrømmer at egenkjærlighet og herding av samvittigheten ikke sjelden ødelegger teatrets beste effekt, at tusenvis av laster fremdeles viser seg med frekt ansikt i dets



Når gremmelse tærer på hjertet, når dårlig humør forgifter våre ensomme stunder, når verden og gjøremål byr oss imot, når tusenvis av byrder gjør vår sjel nedtrykt og vår irritabilitet under utførelsen av vårt yrke truer med å kvele oss, tar teatret imot oss.

speil, tusenvis av gode følelser faller fruktløst fra tilskuerens kalde hjerte – jeg er selv av den mening at Molières Harpagon⁵ kanskje ennå ikke har forbedret noen kjeltring, at selvmorderen Beverley⁶ trakk få av sine brødre vekk fra spillgalskapen, at Karl Moors ulykksalige røverhistorie ikke kommer til å gjøre landeveiene særlig mye tryggere – men hvis vi også innskrenker denne store effekten til teatret, hvis vi vil være så urettferdige å oppheve den helt – hvor uendelig mye blir ikke likevel igjen av dets innflytelse? Selv om summen av lastenes sum hverken blir slettet eller redusert, har ikke teatret likevel gjort oss kjent med dem? – Med dette lastefulle, med disse dårene må vi leve. Vi må unngå dem eller møte dem; vi må undergrave dem eller ligge under for dem. Men nå overrasker de oss ikke lenger. Vi er forberedt på angrepene. Teatret har røpet for oss hemmeligheten ved å finne dem og uskadeliggjøre dem. Det var teatret som trakk den kunstige masken av hyklere og avdekket det garnet som list og intriger fanget oss i. Bedrag

og falskheter trakk teatret frem fra krokkete labyrinter og lot deres forferdelige ansikt komme for en dag. Kanskje skremmer ikke den døende Sara en eneste vellysting, får ikke alle bilder av straffet forførelse hans glød til å kjølne, og får ikke engang den durkdrevne spillerske til alvorlig å tenke på å hindre denne virkningen – men heldigvis at den intetanende uskyld nå kjenner vellystingens feller, at scenen lærte henne å mistro hans løfter og skjelve for hans tilbedelse.

Teatret gjør oss ikke bare oppmerksom på mennesker og menneskekarakterer, men også på skjebner og lærer oss den store kunst å tale dem. I vår livsvev spiller *tilfeldighet* og *plan* en lignende rolle; planen styrer *vi*, tilfeldigheten må vi blindt underkaste oss. Det er gevinst nok dersom uunngåelige tilskikkelser ikke finner oss helt ute av fatning, dersom vårt mot, vår klokskap en gang har øvet seg i noe lignende og hjertet har herdet seg til slaget. Teatret presenterer oss for en mangfoldig scene av menneskelige lidelser. Det trekker oss kunstig inn i fremmede tvangssituasjoner og belønner den momentane lidelsen for oss med vellystige tårer og en herlig tilvekst av mot og erfaring. Med teatret følger vi den forlatte Ariadne rundt på det ekkogjenlydende Naxos, med det stiger vi ned i Ugolinos⁷ fangetårn, går opp på det skrekkelige blodskafottet og avventer der dødens høytidelige time. Her hører vi naturen bekrefte høylytt og uimotståelig det som vår sjel følte i svake anelser. I hvelvet i Tower sviktes den bedratte yndlingen av sin dronnings gunst.⁸ – Nå da han skal dø, flyr hans troløse, sofistiske visdom bort fra den skremte myrjord. Evigheten frigjør en død til å åpenbare hemmeligheter som ingen levende kan vite om, og den visse kjeltring mister sitt siste skrekkelige skjulested fordi også graver røper ting.

Men ikke nok med at teatret gjør oss kjent med menneskehetens skjebner,

det lærer oss også å være mer rettferdig overfor den ulykkelige og dømme ham mer overbærende. Bare hvis vi måler ut dybden i hans trengsler, får vi felle dommen over ham. Ingen forbrytelse er mer skjæmmende enn tyvens – men blander vi ikke alle inn en medlidenhets tåre i vår fordømmelse når vi fortæper oss i den forferdelige trang som Eduard Ruhberg⁹ utfører handlingen i? – Selvmord fordømmes vanligvis som en forbrytelse; men når, bestormet av en rasende fars trusler, bestormet av kjærlighet, av tanken på forferdelige klostermurer, Mariane¹⁰ drikker giften, hvem av oss vil da være den første som

... og alles bryst gir nå bare rom for én følelse, nemlig denne: å være et menneske.

bryter en tvilsom maksimes stav over det ynkerdige slaktofferet? – Menneskelighet og toleranse begynner å bli vår tids dominerende ånd; dens stråler er trengte helt inn i rettssalene og enda lenger – inn i våre fyrsters hjerte. Hvor stor andel av dette guddommelige verk tilkommer ikke våre teatre? Er det ikke *de* som gjorde mennesket kjent med mennesket og avdekket den hemmelige mekanismen mennesket handler ut fra?

En spesiell klasse av mennesker har grunn til å være mer takknemlig overfor teatret enn alle andre. For bare her hører verdens store det de aldri eller sjelden hører – sannhet; det de aldri eller sjelden ser, ser de her – mennesket.

Så betydelig er de bedre teatrenes fortjeneste når det gjelder moralsk dannelse; æren for intet mindre enn hele forstandens opplysning tilkommer dem. Først nettopp her i denne høye sfære kan den store tenker, den ildfulle patriot helt bruke den.

Han kaster et blikk rundt på menneskeslekten, sammenligner folk med folk, århundrer med århundrer og finner hvor trellbundet den store folke-masse ligger fanget i fordommenes og meningenes lenker, forhold som evig motarbeider folkets lykke – finner at sannhetens renere stråler bare belyser *enkelte* hoder som kanskje kjøpte denne

lille gevinst med hele sitt liv som innsats. Hvordan kan den vise lovgiver gjøre nasjonen delaktig i dette?

Teatret er den felles kanal der visdommens lys strømmer ned fra den tenkende bedre del av folket og derfra brer seg i mildere stråler ut i hele staten. Riktignok begreper, lutrede prinsipper, renere følelser flyter herfra gjennom folkets årer; barbariets, den mørke overtroens barbari forsvinner, natten viker for det seirende lyset. Av det bedre teatrets så mange herlige frukter vil jeg bare fremheve to. Hvor allmenn er ikke toleransen overfor religioner og sekter blitt de siste

årene? – Ennå før jøden Nathan og sarseneren Saladin gjorde oss skamfulle og prekte for oss den guddommelige lære at hengivenhet til Gud absolutt ikke er avhengig av det vi innbiller oss om Gud – ennå før Joseph II bekjempet det fromme hatets fryktelige drag¹¹, plantet teatret menneskelighet og mildhet i vårt hjerte, de avskyelige bildene av hedensk prestevrede lærte oss å unngå religionshat – i dette skrekkelige speilet vasket kristendommen av seg sine flekker. Med like stort hell ville *oppdragelsens* feiltagelser la seg bekjempe av teatret; vi kan ennå håpe på et teaterstykk som behandler dette spesielle temaet. Ingen sak er i sine konsekvenser

så viktig for staten som denne, og likevel er ingenting så prisgitt, ingenting så ubetinget utlevert til villfarelse, til borgerens lettsindighet som oppdragelsen. Bare teatret ville kunne presentere den forsømte oppdragelsens ulykkelige slakt ofre i rørende og rystende bilder; her kunne våre fedre gi avkall på egensindige maksimer, våre mødre lære å elske fornuftigere. Falske begreper fører selv den beste oppdragers hjerte på villspor; desto verre hvis de også brisker seg med *metode* og systematisk ødelegger de sarte spirene i *Philantropiner*¹² og veksthus.

Ikke mindre – ville statens overhoder og formyndere forstå – kunne nasjonens meninger om regjering og regenter settes på plass av teatret. Den lovgivende makt ville her tale til undersåtten ved hjelp av fremmede symboler, ville her stå til ansvar for hans klager før de ble høylytte, og ville fengsle hans hang til tvil uten å la det se slik ut. Til og med industri og oppfinnerånd ville kunne tennes foran scenen dersom dikterne syntes det var bryet verdt å være patrioter, og staten ville nedlate seg til å høre på dem.

Her kan jeg umulig forbigå den store innflytelsen et godt fast teater vil ha på nasjonens ånd. Et folks nasjonalånd kaller jeg likheten og overensstemmelsen i meninger og sympatier i forbindelse med ting som en annen nasjon mener og føler annerledes om. Bare for teatret er det mulig å fremkalle en høy grad av denne overensstemmelsen fordi det beveger seg gjennom hele området av menneskelig kunnskap, behandler alle livets situasjoner og lyser ned i alle hjertets kriker og kroker; fordi det forener i seg alle stender og klasser og har den best bearbejdede vei til forstanden og hjertet. Dersom ett hovedtrekk kunne dominere i alle våre teaterstykker, dersom våre diktere kunne bli enige seg imellom og i en fast allianse ville sette opp et endelig mål – dersom streng utvelgelse styrte deres arbeider, deres pensel bare viet seg til folkets saker – kort sagt dersom vi fikk oppleve å ha et nasjonalteater, ville vi også bli en nasjon. Hva lenket Hellas så tett sammen? Hva trakk folket så uimotståelig til landets

teater? – Intet annet enn stykkenes nasjonale innhold, den greske ånd, den store, overveldende interesse for staten, den bedre menneskelighet som åndet i den.

Enda en fortjeneste har teatret – en fortjeneste som jeg nå er desto mer glad for å ta med i betraktningen fordi jeg antar at teatrets rettslige tvist med sine forfølgere uansett vil være vunnet. Det som hittil er gjort for å bevise at teatret virker vesentlig inn på moral og opplysning – at det blant alle luksusoppfinnelser og alle institusjoner for samfunnsmessige underholdning fortjener førsteplassen, har til og med tets fiender innrømmet. Men det som teatret her yter, er viktigere enn man er vant til å tro.

Menneskenaturen tåler ikke å bli avbrutt og hele tiden ligge på gjøremålenes pinebenk; pirringen av sansene dør med tilfredsstillelsen av dem. Mennesket, overlesset av dyrisk nytelse, trett av den lange anstrengelsen, plaget av sin virketrang, tørster etter mer utsøkte fornøyelser eller kaster seg tøylesløst ut i ville adspredelser som fremskynder at det faller sammen og ødelegger samfunnets ro. Bakkantiske gleder, fordervelig spill, tusenvis av de avsindigheter som lediggangen tenker ut, er uunngåelige dersom lovgiveren ikke er i stand til å styre slike tilbøyeligheter hos folket. Den foretaksomme mann står i fare for å utligne med ulykksalige innfall et liv han så storsinnet ofret for staten – den lærde for å synke ned til en sløv pedant – pøbelen til et dyr. Teatret er den institusjon der fornøyelse forener seg med undervisning, ro med anstrengelse, tidsfordriv med dannelse, der ingen av sjelskreftene anspenner seg på bekostning av de andre, ingen fornøyelse nytes på bekostning av helheten. Når gremmelse tærer på hjertet, når dårlig humør forgifter våre ensomme stunder, når verden og gjøremål byr oss imot, når tusenvis av byrder gjør vår sjel nedtrykt og vår irritabilitet under utførelsen av vårt yrke truer med å kvele oss, tar teatret imot oss – i denne kunstige verden drømmer vi bort den virkelige, vi gis tilbake til oss selv, våre følelser våkner, helsebringende lidenskaper ryster vår

slumrende natur og får blodet til å strømme friskere. Med fremmed sorg gråter den ulykkelige her ut sin egen – den lykkelige blir nøktern og den sikre urolig. Den følsomme pyse herdes til mann, det rå umenneske begynner her for første gang å føle. Og så endelig – hvilken triumf for deg, natur! – den så ofte nedtråkkede, så ofte gjenoppstående natur! – når mennesker fra alle kretser og soner og stender har kastet av seg alle tilgjorthetens og motens lenker, blitt revet ut av enhver skjebnetvang, sluttet seg broderlig sammen i én altomfattende sympati, løst seg opp til én slekt, glemt seg selv og verden og nærmer seg sin himmelske opprinnelse. Alle nyter alles begeistring, som forsterket og forskjønnert faller tilbake på en fra hundre øyne, og alles bryst gir nå bare rom for én følelse, nemlig denne: å være et *meneske*.

*Foredrag fremført på et offentlig møte i Det kurfyrstelige tyske selskap i Mannheim 1784.
Oversatt til norsk av Sverre Dahl.*

NOTER:

- 1 Johann Georg Sulzer (1720-1779). Hans hovedverk, som Schiller her henviser til, er *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771-1774).
- 2 Rhadamanthys var i gresk mytologi en av underverdenens dommere ved siden av Minos og Aiaikos.
- 3 Fra Corneilles *Cinna* (V,3).
- 4 Drama av en ukjent forfatter (oppført i Mannheim i 1783).
- 5 Tittelfigur i *Den gjerrige*.
- 6 Tittelfigur i *Beverley oder der englische Spieler* av Friedrich Ludwig Schröder (1744-1816).
- 7 Tittelfigur i et drama av samme navn av Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (1737-1823).
- 8 Fra *Graf von Essex*, tragedie av John Banks, oversatt fra engelsk og nybearbejdet av J.E. Dyk.
- 9 Figur i Ifflands *Verbrechen aus Ehrsucht* (1784).
- 10 Tittelfiguren i en borgerlig tragedie av Friedrich Wilhelm Gotter (1746-1797).
- 11 I sitt toleransepatent av 13. oktober 1781 ga keiser Joseph II protestanter og gresk-ortodokse full religionsfrihet.
- 12 Opplysningsmannen og reformpedagogen Johann Bernhard Basedow (1723-1790) grunnla i 1774 reformskolen *Philantropinum* i Dessau.

Vi har oppfordret kjente teater- og kulturpersoner om å kommentere Schillers tale «Teatret som en moralsk institusjon» (1784) (gjengitt på sidene foran).

Hvordan lese Schillers tale i dag?



«Har moderne mennesker et flatere sjelsliv enn 1700-tallsmenneskene?»

Fra en pre-nummen tid

Det er jo alltid underlig å lese sånne gamle tekster. Særlig de første minuttene. Det er så mange ting 1700-talls mannen Schiller tar for gitt og som vi ikke lenger har noen forståelse av. Schiller skriver om «Forstanden». Om «Vår menneskelige natur». Om våre «dyriske» tendenser. Om «sansen for det vakre». Om hvordan et samfunns lover vil kollapse uten religionen. Det er liksom både sofistisert og naivt. Hva er dette for noe rart?

Men så begynner jo teksten å åpne seg. (Eller er det jeg som åpner meg for den?): «With each day I grow older, my catalogue of villains grows shorter, and my index of rolls longer and more complete.»* Å, det er fint! Passasjen om hvordan teatret og dramatikken mildner oss og øker vår forståelse for andre mennesker er vakker og interessant. Schillers hypotese er faktisk – og dette er nesten flaut å bemerke, med vår tids snusfornuftige selvsikre stemme – bekreftet i nyere empiriske studier: fiksjon øver opp evnen til å se verden fra

andres perspektiv. Men Schiller sier det selvfølgelig så mye bedre.

Likevel kommer man ikke utenom tekstens fremmedhet. F. eks. det han skriver om at teatret skal samle nasjonen. Litt sånn som man en gang håpet TV skulle fungere. Men det merkeligste, synes jeg, er redegjørelsen for hvordan våre sjelsevner liksom kalibreres og renses av teatret. Hvordan våre menneskelige svakheter spiller seg ut på teatret og hvilken lutrende effekt det har på tilskueren. Det er nesten umulig å kjenne seg igjen i – der man vanligvis sitter i teatersalens mørke og vrir seg på stolen og lur på hva man synes og hva i all verden som er tenkt her. Så hvorfor oppleves disse passasjene som så fremmede? Har teatret utviklet seg i en retning hvor de ikke lenger klarer å vekke disse sterke følelsene i oss? Eller – kan det være mulig: har moderne mennesker et flatere sjelsliv enn 1700-tallsmenneskene? Jeg for min del tror mest på det siste: våre liv handler ikke lenger om å velge mellom moralske dilemmaer, om å kjempe mot våre indre ondskap, om å bale med skam og skyld og samvittighet. Vi er rett og slett blitt sjelelige flatere enn våre forfedre og -mødre.

Kanskje betaler teaterkunsten prisen for våre enkle, gode liv: vi trenger ikke lenger foreta tunge, eksistensielle valg. Og derfor rystes vi ikke lenger like mye av det teatreale.

Du nevnte for meg at denne teksten (hvis jeg forsto deg riktig) kan oppleves som litt... tja naiv i all sin pre-Bourdieu-het. Men jeg leser den mer som et vitnesbyrd om en tid hvor vårt nervesystem var mer aktivt. Altså ikke en naiv tekst (kanskje med unntak av teatrets nasjonsidentitetsskapende funksjon), men en tekst fra en pre-nummen tid.

Harald Eia, tekstforfatter og komiker



Foto: Nationaltheatret

Står igjen i sin tid

«Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachten» ville vært mer relevant i dag hvis Schiller hadde erstattet sin tro på teatrets mulighet med større grad av tvil.

I den tyske teaterhistorien har Schillers tekst hatt stor innflytelse, men står man utenfor den tyske konteksten må teksten leses frittstående. Spørsmål omkring kunst og moral, særlig forbindelsen mellom individuell og allmen moral, viser seg være vanskelig selv for en av litteraturhistoriens største dramatikere.

Schiller har tro på teatrets oppdragende funksjon i samfunnet. Mangelen på tvil og kritisk distanse i teksten er kanskje en av årsakene til at den alltid har egget til debatt og på den måten har overlatt sitt diskursive potensiale til enhver ettertid.

Teater har for Schiller også en opplysende og rensende kraft på samfunnet. At Schiller skriver i en blomstrende og poetisk prosa gjør at innholdet unndrar seg objektivitet. Det er aspekter ved innlegget, både språklig og innholdsmessig, som skaper urovekkende historiske konotasjoner. Hvis teater skal fylle denne

«rengjørende» funksjonen i samfunnet, blir instruktører og skuespillere redusert til moralske budbringere som skal lyse opp for samfunnets mindre opplyste individer.

Schillers dramatik oppleveres som relevante og vitale skildringer av radikalitet (*Die Rauber*, *Maria Stuart*), sterk overbevisning (*Die Jungfrau von Orleans*) og thrilleraktige spill om makt (*Don Karlos*).

Selv om denne teksten er skrevet med en tilsvarende tro på samfunnets endringspotensiale, får dramatikken en annen vitalitet gjennom teatrets gjentatte nyfortolkninger. «Die Schaubühne als

eine moralische Anstalt betrachtet» blir på en annen måte stående igjen i sin egen tid.

Vår tid har erstattet Schillers tro på nyervervede verdier som menneskerettigheter og demokrati med tvil og desillusjon. Som idéhistorisk tidsreise er den en påminnelse om den forfallsprosess og utmattelse som kan ramme sentrale grunnverdier i samfunnet.

Runar Hodne, regissør

Vår tid har erstattet Schillers tro på nyervervede verdier som menneskerettigheter og demokrati med tvil og desillusjon.

Frihedslængsel

Hos Schiller koger det af følelser, en sterk længsel efter frihed, og en generell modvilje mod at lade nogen bestemme over individet. I hvert fald så længe de der vil bestemme representerer en utopi. Med individet i centrum afvises alle utopier. Når alle utopier er væk skaber han en ny utopi. Scenen. Det eneste sted den totale frihed er mulig er på scenen. Et alkymistisk rum der forener hjerne og hjerte, opdrager sjælen og syntetiserer frihed og pligt. Samtidig som teatret opdrager folket og skaber en åndeligt sammenhengskraft for nationen. Det holder et spejl op for publikum så de ser (og ler af) deres egen idioti. Men det er bare en mindre del af

teaterets påvirkningskraft. For selvom teatret ikke skaber et mindre voldeligt samfund, så lader det os se og opleve volden, og senere genkende den.

Den del af projektet som handler om at lade det bedre borgerskab opdrage folket virker ikke så tiltalende idag. Men kraften og frihedslængslen er let at kende sig igen i. Måske findes meningen idag ikke i en sammensmeltning, i en syntese, men snarere i at lade flere meninger eksistere samtidig. At tydeliggøre paradokser, uden at oppløse dem. At fjerne utopien fra teatret og lade det smelte sammen med livet.

Jonas Corell Petersen,
regissør

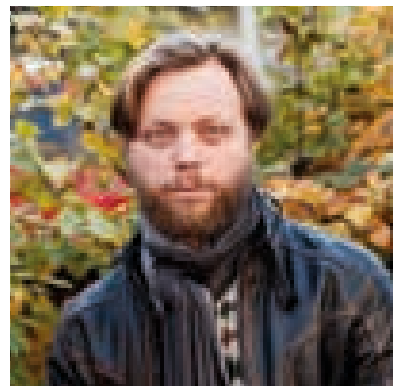


Foto: Kristine Jakobsen

«Når alle utopier er væk skaber han en ny utopi. Scenen.»

Kjør debatt med Schiller!

Spontant blir jeg straks enig i at tiden er inne for en ny idealisme. Det er rørende hvordan Schiller forutsetter at de fleste vil seg selv og andre godt, at fellesskapet kan og vil strekke seg mot noe bedre. Han tiltror selv de styrende klasser edle hensikter!

Vi er i vår tid så godt vaksinert mot idealismens naivitet at vi kanskje har gravd oss for dypt ned i motsatt grøft? Schiller bruker lys/mørke-metaforer. Selv er jeg for øyeblikket inne i *Når vi døde vågner* der Ibsen ser tilbake på «lysgleden» som et forsømt tema for kunsten. Bare den svette sammenstillingen av ordet «lys» og «glede» kan gjøre et moderne menneske ille berørt – men samtidig: Har ikke lyset også sin berettigelse i kunsten, er ikke sola verdens sterkeste kraft?

Sorokin (se side 16. *Red. anm.*) tar feil hvis han tror det er alle regissørers våte drøm at teatret skal erstatte religionen, at regissøren skal bli prest og klassikerne bibel. Hos meg skaper i hvert fall Schillers formuleringer først og fremst prestasjonsangst: «Teatret er den felles kanal der visdommens lys strømmer ned fra den tenkende bedre



«Men – er det ydmykhet eller latskap som gjør at en betakker seg for profetrollen?»

del av folket og derfra brer seg i mildere stråler ut i hele staten». For en lettelse å kunne slå fast at ingen i det moderne demokrati har rett til å tro om seg selv at de har noe visdommens lys å bre over staten. Men – er det ydmykhet eller latskap som gjør at en betakker seg for profetrollen?

Schiller skriver om fiksjonens makt, en makt teatret i vår tid må dele med film, TV, reklame, spill... over alt, hele tiden, vi drukner i fiksjon. Psykologer hevder sågar at fiksjon ikke har noen reell påvirkning, at Anders Behring Breivik ikke var preget av nonstop dataspill i årevis, eller at barn ikke endrer adferd av videovold. Hvordan skal vi da kunne innbille oss at en aften i teatret spiller noen rolle på noe som helst plan?

Schiller presiserer at han snakker om det *gode* teatret. Jeg deler hans håp om at dersom kunst er av høy nok kvalitet, så kan den virke. Han oppsummerer systematisk og fint de mange gode effektene: toleranse, selvinnsett, utvidet kunnskap, mot, frihet, fellesskapsfølelse...

Jeg takker med glede ja til Schillers idealer og ønsker han har rett!

Tyna Tønnessen, regissør



Teater = religion vertikalt forlenget

Schiller sier at teateret kan utrette store ting. Samfunnet bæres oppe av to søyler: lover og regler på den ene, religion og teater på den andre siden. Religionen med sin billedverden og sine høye idealer er ikke nok for det opplyste borgerskapet; vi trenger teaterets mangfoldige livsbilder som veiviser. Teateret virker nemlig som handling-simpuls på et dannet publikum. I salen blir vi opplyst, dannet og får innsikt i en høyere harmoni. Og når vi forlater teateret, setter vi harmonien ut i livet, i virkelig handling. Opp-

Vi trenger teaterets mangfoldige livsbilder som veiviser.

summert: Teateret forlenger religionen vertikalt nedover og blir den tyske idealismen i praksis.

Christian Janss, førsteamanuensis i tysk litteratur

Nytolkninger som berører

Teatret kan drive folkeopplysning også i 2014. Definitivt. Men da må to forutsetninger være til stede, tror jeg: 1) At teatret ikke er redd for å underholde samtidig. Å ha det moro er nemlig den aller beste måten å lære noe på. 2) At teatret tilbyr borgerne genuine og dristige nytolkninger av klassikere. Da blir teatrets verdiskapende potensial, estetikens evne til å forme etikk, maksimalt forløst.

Teatret står i en adskillig mer krevende og mindre privilegert posisjon i dag enn på Immanuel Kants tid. Da var teatret den fremste visuelt-verbale uttrykksform. I dag er konkurransen mye hardere. TV-serier og spillefilmer er vår tids sterkeste visuelle uttrykksformer. Men teatret kan fortsatt hevde seg. Det som skjer på scenen, og i samspillet mellom scene og sal, er unikt og ikke gjentagbart. Det er den samme privilegerte situasjon som når jeg sitter eller står i en konsertsal: Nøyaktig det som utspiller og utfolder seg, gjør det bare akkurat der og da. Det kan aldri gjentas på nøyaktig samme måte.

Jeg er i teatret stort sett hver uke. Av og til kjeder jeg meg: Når noe ikke føles relevant, når noe virker uforløst, når jeg ikke ser noe regigrep jeg liker eller som tilfører meg noe.

Når jeg tenker gjennom hvilke tea-



Foto: Jilja C. Hentzel

«Det som skjer på scenen, og i samspillet mellom scene og sal, er unikt og ikke gjentagbart.»

teroppsetninger som har gjort sterkest inntrykk på meg de siste ti år, kommer jeg på to, og de har noe felles. De er begge utenlandske regissørers selvstendige og dristige nytolkninger av Henrik Ibsen. Den ene er Sebastian Hartmanns oppsetning av *John Gabriel Borkman* på

Nationaltheatrets hovedscene i 2004. Den andre er Robert Wilsons versjon av *Peer Gynt* på Det Norske Teatrets hovedscene og Brooklyn Academy of Music i 2005. Det var det aller første jeg så av Wilson. Jon Fosses oversettelse til norsk fremmedgjorde den kjente teksten på en passende måte.

I begge tilfellene ble jeg oppslukt av – og del av – to sterke regissørers grep og verden. Jeg så to ytterst selvstendige og originale tolkninger av dramatikken jeg hadde sett mange ganger før – men aldri med like stor fascinasjon. Jeg lærte mye om Ibsens tekster og virkelighetstolkninger. Estetikken skapte etikk – teatret skapte verdirefleksjon jeg ikke ellers ville oppnådd.

Disse to oppsetningene er for meg fremstående eksempler på teatrets potensial til å være folkeopplysende. Samtidig ble jeg underholdt, fascinert og engasjert. Det er en myte at folkeopplysning og underholdning ikke er fullt ut forenlige størrelser. Det er de.

Der ligger teatrets største mulighet i dag også. Likegyldighet og uoriginalitet er den middelmådige teaterproduksjons største problemer i en kultur- og mediasituasjon der TV og film er de største utfordrerne med hensyn til både folkeopplysning og underholdning.

Knut Olav Åmås, statsekretær, Kulturdepartementet



Vladimir Sorokin (f. 1955). Foto: Maria Sorokina

teatret som narkotisk institusjon

AV VLADIMIR SOROKIN

Friedrich Schillers «Die Schaubühne als moralische Anstalt» vekker en oppriktig og nostalgisk lengsel tilbake til en romantisk tid, den gang da langhårede poeter, proppfulle av poesi, opium og teater, endte sitt liv ved en stille innsjø eller stormet av gårde for å slutte seg til sicilianske bondeopprør. Det som slår en ved denne teksten, er ikke den europeiske teaterberuselsen til forfatteren, men hans urokkelige tro på teatrets oppdragende rolle. «Teatret gjør oss ikke bare oppmerksom på mennesker og men-

neskekarakterer, men også på skjebner og lærer oss den store kunst å tåle dem.... teatret lærer oss også å være mer rettferdig overfor den ulykkelige og dømme ham mer overbærende... oppdragelsens feiltager la(r) seg bekjempe av teatret: her kunne våre fedre gi avkall på egensindige maksimer, våre mødre lære å elske fornuftigere.»

Schillers læresetninger er nå to hundre år gamle, men dessverre er det mange av vår tids regissører som kunne skrevet under, som selv i dag forsøker å føre publikum med den tørre pirogen

«massene estetiske oppdragelse» som ble tatt ut av ovnen i opplysningstidens epoke. Siden det absurde ved denne forvirringen er innlysende for enhver virkelig teaterkunstner, handler det ikke her om de profane forsøkene på å fremavle en blandingsform mellom etikk og estetikk, som er så bekvem for hyklere og småborgere, som skjuler sin egen estetiske hjelpeløshet under et ødeleggende dekke av «samfunnsnytte».

For en generasjon som er vokst opp med stykkene til Beckett og Ionesco, fremstår temaet «teatret som en moralsk

institusjon» som noe fullstendig fremmed, for venner av Kharmos og Pynchon fremkaller det ironiske flir. «Teater er sykdom», sa Artaud lakonisk. «Kunst er sykdom, som ingen vil være foruten,» la Dali til. Til disse hjerteoppvikkerne fra de moderne kunstnerne har vi, de postmoderne, på slutten av århundret, noe å tilføre: «Teatret er et rusmiddel, og det har heldigvis fortsatt virkning.» Den narkotiske virkningen teatret har på mennesker er åpenbar. Teaterelskeres snakk om «sceneatmosfære», om «hjer-tebankingen, idet lyset tennes og tepet går opp», om «umuligheten av å leve uten teatret» illustrerer dette.

Naturligvis forsvinner ikke teaterel-skerne, det har blitt betydelig tynnere i rekkene i kinoens tidsalder, men likevel er det ikke mindre teater, og nett-opp det sier noe om den varige virkningen til dette rusmiddelet. Som moralsk institusjon, er teatret absolutt amoralsk, og kan bare ha en eneste oppdragende funksjon: å oppdra nye generasjoner teater-sugne. Slik sett er teatret utvilsomt samfunnsnyttig, fordi det i likhet med film og fjernsyn beskytter oss fra å gå under i kjedsomheten i en trang virkelighet.

Blant kunstartene er teatret den mest forløyede og kyniske kunstform, fordi det her ikke dreier seg om simula-sjon av menneskelige følelser på papir eller lerret, men umiddelbart på men-skelige kropp. Artaud kalte skue-spillere «hjertets atleter» og understreket på den måten at skuespillerkunsten be-står i at man behersker muskler og pust. I Meyerholds biomekanikk betraktes skuespilleren som en marionette på egen nåde. I Stanislavskijs system lærer skuespilleren seg å identifisere seg psy-

kosomatisk med rollen. Skuespilleren på scenen – det er en zombi, som føres ved hjelp av kraften i en teatral tradi-sjon. Skuespillerkunsten er så dypt amoralsk at den er forbundet med å si-mulere menneskelige følelser. Derfor er flertallet av skuespillere kyniske, dum-me, overfladiske og gemene. Det at skuespillerne gjennom spillet sitt befor-drer en estetisk oppdragelse av massene, og er drivende i oppbyggingen av et rettferdig samfunn, dette schillerske cre-doet, er i dag noe som bare amatører el-ler gale kan bekjenne seg til. Teater er forestillinger med levende marionetter som pirrer våre følelsesorganer med grim-aser og jammer. Og ikke mer. Det en gang motepregete, og allerede nå banale postmoderne begrepet – simulacrum –

Jeg vil ha teatral heroin, LSD, China White

passer best på teatret. Dersom teatret er et rusmiddel samfunnet etterlyser, stiller det oss ikke overfor den moralske opp-gaven å oppdra massene estetisk, men overfor problemet med kvaliteten til dette rusmiddelet. Teatret kan bare rett-ferdiggjøre sin eksistens gjennom høy kvalitet på produksjonene.

En ung Moskva-intellektuell, men ikke pasjonert teatergjenger, som hadde sittet i seks timer på Peter Steins *Oresti-en* i Teatret til den sovjetiske hæren, sa etter at hun hadde kommet ut i friluft igjen: «Det er som om å ha vært på ko-kain en hel natt. Denne oppsetningen

var en lang, mild trip. Men jeg ønsker mer fra teatret. Kokain er et stoff for ungdom. Men jeg vil ha teatral heroin, LSD, China White. Bare slik kan tea-tret konkurrere med kinoen. Kanskje det er derfor min generasjon går så lite på teater.» For Peter Stein er det allerede for sent å ta dette til seg, men unge re-gissører burde absolutt gjøre det.

I de siste ti årene har den vedvarende teaterkrisen antatt klare konturer. Tea-tret blir stadig mer rutinepreget og det virker tilsvarende frastøtende. På premi-erer treffer man stadig færre ungdom-mer – de føler seg mer tiltrukket av multimedia, Rave-kultur og virtuelle virkeligheter. Det er nærliggende å sam-menlikne med teaterkrisen på 1930-tal-let, da kinoens voldsomme utvikling tynnet ut teatersalene. Artaud skrev den gang: «Teatrets idé har forflyktiget seg... det er helt naturlig at elitene ven-der seg bort, og at den større delen av publikum oppsøker kinoen, Music-halls eller sirkus i sin søken etter sterke følelser...». Også i dag må man forbedre den kjemiske oppskriften til det rusmiddelet som kalles «teater» for å vekke sterke følelser hos dem som sit-ter i salen, slik at de ikke oppsøker det et annet sted. Enhver generasjon av re-gissører, skuespillere og dramatikere, som mestrer denne høymoralske opp-gaven, trekker til seg teaterlystne. De stormer ned premieren på *Kabaler og kjærlighet*, undrer seg over byggeklosse-ne og roper hysterisk «Bravo!». Avrevne knapper, knuste briller, jenta på tredje rad som besvimer – dét er belønningen.

Foredrag holdt 14. uni 1997 i rammen av Schiller-dagene i Mannheim, under samletit-telen «Theater als moralische Anstalt?» (Oversatt fra tysk av Therese Bjørneboe).

VLADIMIR SOROKIN er russisk dramatiker og forfatter. Bøkene hans ble ikke utgitt i Sovjetunionen, og han debuterte med en utgivelse i 1985 i Paris. Men han er fortsatt ett av de mest kontroversielle navnene i Russisk litteratur. Som konseptualist, bruker han referanser fra sovjetsam-funnet og eldre russisk litteratur som materiale. Teksten «Teatret som narkotisk institusjon» ble skrevet i 1997, og det kan være relevant å nevne i denne sammenheng at Sorokin, som tidligere alltid satte sin ære inn på å være apolitisk, har endret posisjon og engasjert seg i samfunnet og mot Putins regime. I en science-fiction lagt til Moskva i 2028, skildrer han et Russland som regjeres av en ny tsar, som har reist en mur mot resten ver-den. I Norge har flere romaner av Sorokin blitt utgitt av Flamme forlag. Det ungarske kompaniet Kretakör viste gjestespillet ICE etter romantrilogien med samme navn på Festsplene i Bergen (se 3-4/ 2008). *Red. ann.*

FOLKETEATER ER ET BEGREP MED EN LANG OG MANGSLUNGEN HISTORIE. DET VAR ET STORT SOSIALT OG KULTURPOLITISK PROSJEKT OG DET ROMMER EN REKKE TEATERESTETISKE NYVINNINGER – OG MOTSETNINGER. PROSJEKTET HØRER NÅ HISTORIEN TIL. MEN DÉT BETYR IKKE AT DET IKKE ER MYE Å LÆRE AV DET.

TEATERET, FOLKET OG MORALEN OM FOLKETEATERTRADISJONENE

Min barndoms Stavanger var «Folketeateret» navnet på kinoen i Folkets Hus. På folkemunne gikk den gjerne under navnet «Revolverhuset», angivelig fordi det sto «trekk» på dørene. Men egentlig var det fordi den hadde et utpreget folkelig repertoar av westerns og andre genre med mye pang-pang. Kinoen ble imidlertid også kalt «Folken» – og «Folken» er nå et lokale som så vidt jeg vet er en viktig rock-scene i byen. Det fins ikke et Folketeater lenger.

Det gjør det heller ikke i Oslo. Der har en til gjengjeld noe en stadig snakker om som «Folketeaterbygningen». Dette landemerket på Youngstorget hadde vært et mål for folk som ville ha et teater for arbeiderklassen ved siden av Nationaltheatret og Det Norske Teatret i alle fall siden 1918. Det sto ferdig i 1935 og rommet en sal på 1200 plasser som ble brukt som kino (Verdensteatret) fram til 1952, da det drømte Folketeateret tok den i bruk – i sju år. Så var det slutt. Lokalet ble, som de fleste kanskje vet, hjemsted for Den norske opera fra 1959 til 2008.

Men selve idéen om et «folketeater» går lengre

tilbake, og er internasjonal. I første omgang kan den føres tilbake til det siste tiåret av 1800-tallet, da det både i Tyskland og Frankrike ble etablert teatre med denne betegnelsen. De kan med fordel betraktes som en del av en bredere demokratiseringsbevegelse knyttet til industrisamfunnets klassesdeling og utestengelsen av den store og voksende arbeiderklassen fra både basale borgerlige rettigheter som stemmerett og mer uformelt fra kulturinstitusjonene. Angsten for hva usiviliserte, misfornøyde og manipulerbare masser kunne finne på – Gustave Le Bons *La psychologie des foules* (Massenes psykologi) kom i 1895 – var én del av bakgrunnen. En annen var et mer positivt engasjement for sosial og kulturell rettferdighet, av sosialistisk eller sosialdemokratisk slag.

Organisering av arbeiderklassen som teaterpublikum

Die Freie Volksbühne ble opprettet i Berlin i 1890 som det første forsøket på å organisere et teaterpublikum rekruttert fra arbeiderklassen og tilliggende sosiale skikt. Hensikten var dels å sørge for rabatter-



AV JOSTEIN GRIPSRUD

Montasje av film- og lysbildeprosjeksjoner i *Trotz alledem!* av Erwin Piscator, Berlin 1925



te billetter til forestillinger ved de etablerte teatrene, dels å organisere egne, «private» oppsetninger av stykker sensuren ikke tillot offentlig oppført eller som de etablerte teatrene ikke ville sette opp av politiske eller kommersielle grunner. Foreningen rommet imidlertid to syn på hva slags repertoar medlemmene skulle presenteres for. Den ene fløyen – med sosialdemokraten Franz Mehring som ledende talsmann – mente hovedsaken var å gjøre medlemmene kjent med det klassiske og ellers etablerte teaterrepertoaret. Teateret skulle være «et sted for edel hvile og og ren kunstnyttelse for de arbeidende klasser etter arbeidets og kampens tunge dager», som Mehring uttrykte det. Den andre – en gruppe intellektuelle med den underlige predikanten, forfatteren, journalisten m.m. Bruno Wille i spissen – var på sin side opptatt av at repertoaret også måtte gjenspeile arbeiderpublikummets livsverden og sosiale interesser. Wille mente foreningen hadde en spesiell for-

**«... SNART VAR
DET IKKE SCENE
KONTRA TILSKU-
ERROM, MEN ET
ENESTE STORT
MØTELOKALE (...)
EN ENESTE STOR
DEMONSTRAS-
SJON.»**

Piscator

pliktelse til å spille stykker med «en levende revolusjonær ånd» som enten var forbudt av sensuren eller som ikke ble spilt av kommersielle grunner. Alt i 1892 ble foreningen splittet. Wille og hans gruppe gikk ut og etablerte «Neue Freie Volksbühne». De to foreningene ble ikke samlet igjen før i 1913, i forbindelse med byggingen av bevegelsens eget teater, Volkstheater. Da hadde de omkring 70 000 medlemmer. Da det var ferdig i 1914 var Volkstheater kanskje det best utrustede teaterbygget i verden, med 2000 tilskuerplasser og et interiør preget av at det var laget for moderne storbymennesker mer enn kongelige hoff og sosiale eliter. Repertoarproblemet ble nå aksentuert ved at også Volksbühne måtte tenke på inntektene og dermed ofte spille bredt attraktive stykker. Teatret opprettholdt imidlertid i hovedsak en profil i samsvar med opprinnelsen tilknyttet arbeiderbevegelsen. Med Max Reinhardt som første sjef fra 1915 gikk det bra med både den repertoarmessige balansen, kunstnerisk vekst og sterk vekst i medlemstall.

Freie Volksbühne var en inspirasjonskilde for de første «arbeiderforestillingerene» i Kristiania; både de De samvirkende fagforeninger fikk i stand på Eldorado teater og de som de i samarbeid med Fernanda Nissen fikk til på Nationaltheatret. Organisasjonen var også forbilde for den nevnte Folketeaterforeningen og ble direkte vist til da den bergenske parallellen Kunst for folket ble etablert i 1927 etter initiativ fra sjefen ved DNS – en organisasjon som snart fikk følge av tilsvarende foreninger i en rekke byer og industristeder på Vestlandet. Den svenske publikumsorganisasjonen Skådebanan ble etablert som et «teaterforetag i folkbildningssyfte» i 1910, etter at journalisten Walter Stenström hadde vært på studietur i Tyskland og latt seg begeistre av Freie Volksbühne. Det disse tiltakene hadde felles, var idéen om å organisere et teater- og kunstpublikum i arbeiderklassen. Det dominerende perspektivet var å gjøre det etablerte og eksisterende repertoaret tilgjengelig for nye grupper,

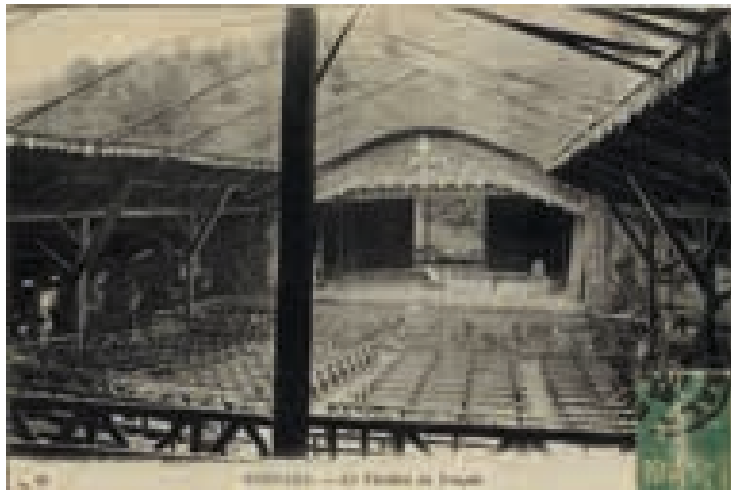
ikke å tilføre dette repertoaret noen nye perspektiver, med grunnlag i andre sosiale erfaringer og interesser. Liksom Skådebanan etter hvert ble en nøytral formidler av billetter, endret Folketeaterforeningen i løpet av 1950-årene navn, først til Teaterforeningen – og så til Teatersentralen. Med denne endringen av foreningens navn og formål, og med operaen på plass i Folketeaterbygningen, var prosjektet helt og endelig avpolitisert.

Folketeatret og drømmen om Folkets Enhet

Som Brecht et sted peker på, ble teatret til ved at det skilte seg fra det kultiske, ritene og folkefestene det på sett og vis hadde som opphav. I diverse historiske oversikter over begrepet «folketeater» kan en imidlertid også se hvordan det i ulike sammenhenger har blitt etablert mer moderne koplinger mellom teatret og noe man kan kalle kultisk og rituelt: ulike teatrale feiringer av Folket som et samlet, samstemt handlende subjekt.

Her har enkelte begynt med den første feiringen av stormen på Bastillen, *Fête de la Fédération*, som fant sted året etter, 14. juli 1790, på Champ de Mars utenfor Paris. Foran 100 000 tilskuere sto 14 000 representanter for nasjonalgarden i alle deler av landet oppmarsjert på en kjempearena under de 83 fylkenes flagg. 300 trommeslagere, 1200 blåsere og et antall kanoner på bakkene omkring sørget så for at en messe og diverse ritualer ble til «den største triumf for den thespiske kunst», som det ble sagt. Essensen av dette gigantiske massespillet var å manifestere, på overveldende vis, det franske folkets nasjonale enhet og samlede styrke, fra topp til bunn (kongen, som ennå ikke var avsatt, avla troskapsed), fra alle kanter av landet til hovedstaden.

Den neste revolusjonen av verdenshistorisk betydning, den russiske, feiret seg selv på beslektet vis i 1920. Det skjedde utenfor Vinterpalasset, der Nikolai Evreinov iscenesatte historien om oktoberrevolusjonen med spill på to scener før det hele munnet ut i en re-



Théâtre du Peuple i Bussang, Frankrike, etablert i 1895.

prise på stormen på Vinterpalasset, komplett med kanonskudd og fyrverkeri. Anslagsvis 100 000 tilskuere fulgte innsatsen til et stort antall skuespillere, 125 ballettdansere, 100 sirkusartister, og over 2000 statister. Evreinov hadde bakgrunn i symbolismen og idéer om rituelt teater der, men i *Stormen på Vinterpalasset* var Folket erstattet med Proletariatet.

I Tyskland arbeidet både Max Reinhardt og Erwin Piscator med svære oppsetninger, i Reinhardts tilfelle også utendørs, hvor idéen var å minimere skillet mellom sal og scene og rive alle med i én, sterkt følelsesmessig opplevelse. Piscator sa i forbindelse med *Trotz alledem!* i 1925 at «massen overtok iscenesettelsen», teateret ble virkelighet og «meget snart var det ikke scene kontra tilskuerrom men et eneste stort møtelokale, en eneste stor slagmark, en eneste stor demonstrasjon». Dermed nærmet han seg også noe kultisk enhetsdyrkende som sto i diemtral motsetning til Brechts seinere ideer om et teater som ikke bare skiller mellom scene og sal men også deler sitt publikum. Da nazistene satset på teater, var ideene deres tettere på Piscator enn Brecht, kunne en si ut fra dette: De planla å bygge 400 *Thingspiel*-arenaer men kom ikke lenger enn til 20 før de ga seg av økonomiske grunner i 1937. De som ble bygget, det største ved Heidelberg for 20 000 til-

skuere, ble brukt til kultisk totalteater med masseopptritt, talekor, trommer og fanfarer der målet var å oppheve skillet mellom scene og sal i en samlet opplevelse av tysk folkefellesskap.

Den franske tradisjonen

Det første Théâtre du Peuple ble ikke til i Paris, men i Bussang i fylket Vosges i Lorraine. Der etablerte forfatteren Maurice Pottecher i 1895 en friluftscene for 2000 tilskuere – han var opptatt av naturens nærvær under forestillingen. Teatret ble imidlertid gradvis innbygd og er nå et vernet kulturminne der det stadig settes opp en forestilling hver sommer. Pottecher skrev og registrerte alle stykkene som ble satt opp i en to-ukers festival hver sommer. Ideen var å la folket i regionen få møte seg selv og sine fortellinger på en måte som skulle gjøre dem bevisste sin felles tilhørighet både regionalt og nasjonalt.

Pottechers teater inspirerte opprettelsen av en rekke regionale folketeatre over store deler av landet. Det ble også en viktig inspirasjonskilde for folketeaterets kanskje viktigste teoretiker, dramatiker Romain Rolland, forfatteren av essayet «Le Theatre du Peuple», som i hovedsak ble publisert i tidsskriftet *Revue de l'art dramatique* mellom 1900 og 1903 før boka med samme navn kom ut i 1913. Rolland dedikerte boka til Pottecher, men hadde en langt mer krass tanke om folketeaterets funksjon.



Nazistene satset på teater: Thingspiel-arenaen i Heidelberg.



Fasaden på Volksbühne i Berlin på 2000-tallet.

Mens Pottecher hadde tenkt teatret som en «sosial religion» til folkeenhets fremme, mente Rolland at borgerskapet hadde okkupert folkets hoder så de trengte å vekkes til ny revolusjonær ånd ved å få seg presentert forestillinger som framstilte deres historiske bragder. Og «scene og sal må være åpne for massene og romme et folk og et folks handlinger».

En finner lignende ideer, særlig om nedbygging av skillet mellom scene og sal, hos Firmin Gémier. Inspirert av Pottecher og Rolland organiserte han det omreisende Théâtre National Ambulant i 1911-12, og siden Théâtre National Populaire i 1920. Både som skuespiller, regissør og teatersjef var Gémier eklektisk – han var den første som spilte Ubu i Jarrys *Kong Ubu*, han sto i spissen for Théâtre Antoine en årrekke og han var den som for alvor introduserte Shakespeare i fransk teater gjennom en lang rekke oppsetninger. Gémier var med andre ord en svært rutineret teatermann som i likhet med for eksempel Max Reinhardt var opptatt av å redusere avstanden mellom sal og scene. Han skapte en lang rekke oppsetninger som fikk ros for å tilby attraktivt, profesjonelt oppdatert kvalitetsteater for et bredt publikum.

Slik sett representerte Gémier til slutt en slags avpolitisert profesjonell linje i folketeatertradisjonen, der hovedpoenget er å åpne kulturarven og den

etablerte samtidskulturen for et bredest mulig publikum. Han er på et vis, i sin praksis på 20-tallet og til han døde i november 1933, langt på vei mot Folketeaterforeningens forvandling til Teatersentralen, kunne en si.

Folketeater og film

Både arbeiderforestillingene i Kristiania og særlig Kunst for folket-initiativet i Bergen hang utvetydig sammen med teatrenes behov for å utvide sitt publikumsgrunnlag av økonomiske grunner. Men det var samtidig sterke idealistiske og politiske motiver for oppslutningen om ulike folketeaterinitiativ, både i Norge og andre steder. Premisset for disse motivene var at teateret var samfunnsmessig viktig, ja, avgjørende.

Teateret sto helt sentralt i offentligheten både i tidlig-moderne og moderne tider – nettopp fram til omkring år 1900. For så vel aristokrater som borgere og folk flest hadde det sentrale sosio-kulturelle funksjoner som kilde til underholdning og samtaleemner – ved siden av at det ganske enkelt representerte en arena der folk kom sammen. Når det gjelder dets innflytelse på publikums moral og tenkemåte, er det verdt å minne om Guilbert de Pixérécourt, som i år 1800 skapte melodramaet som en sterkt medrivende, underholdende moralsk lærestykkegenre. Den spredte seg lynraskt i hele den vestlige verden og påvirket på flere måter også den

kunstnerisk ambisiøse dramatikken, ikke minst Ibsens. Og kort tid etter at det nye dramatiske mediet, filmen, ble lansert i 1896, ble nettopp melodramaet grunnlaget for de fleste av dette suksessrike folketeaterets stykker. Melodramaoppsetningene hadde fra første del av 1800-tallet foregrepet filmens virkemidler, fra «klipp» mellom parallelle scener til sceneteknisk avanserte framstillinger av flodbølger, ras og tordenvær når handlingen toppet seg. Kinematografene hadde arbeidere, kvinner og barn som viktigste publikumsgrupper. De var dermed også nesten umiddelbart omfattet med bekymring i elitekretser nettopp når det gjaldt påvirkning av de usiviliserte massenes moral. Det iherdige arbeidet i det tidlige 1900-tallets folketeaterorganisasjoner for å få disse massene inn i kunstformidlende teatre har også dette som bakgrunn: Det gjaldt å sivilisere massene før de gikk amok under påvirkning av en umoral man mente heftet ved det populære kinorepertoaret. I Norge var kulturlivets og de bornerte borgernes fryktsomme forakt for det kinematografiske folketeatret så sterk at norske kunstnere måtte til Paris eller andre europeiske storbyer for uhemmet å løpe på kino for å glede seg over en ny Douglas Fairbanks-film på 1920-tallet.

På denne måten tydeliggjorde filmen noen klasseskiller som den nasjonalt harmoniserende siden ved folketeater-

tradisjonen, den som hadde som enkel ambisjon å sluse underklassen inn i en antatt allmennmenneskelig og følgelig egentlig uforanderlig kultur, forsøkte å eliminere. Filmen virket i hovedsak samlende på sitt publikum, forsøkte å få samtlige med i én følelse, én bevegelse – det er ikke tilfeldig at Piscator var interessert i film og tok den i bruk i sine forestillinger, slik også hans norske elev, Gunvor Sartz, gjorde i sin oppsetning av abortstykket §245 i Oslo i 1930. Ingen kunne være i tvil om at den hadde makt over sitt publikums tanker, følelser – og, følgelig, handlinger.

Folketeater og folkemoral – to teoretiske grunnskrifter

All den engstelse og forakt som ble filmen til del, ble siden også viet både tegneserier, populærmusikk og, ikke minst, fjernsynet. Har en kjennskap til historien om frykten for de populære mediens moralsk nedbrytende virkninger, blir det noe velkjent ved Jean Jacques Rousseaus motstand mot etableringen av et teater i Genève. Den ga han uttrykk for i 1758 i sitt brev til en av hovedmenneskene bak den store franske encyklopedien på 1700-tallet, opplysningstidens hovedverk, Jean d'Alembert. Rousseau var selv bidragsyter til Encyclopedien, men i essayet «Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles» argumenterte han, komplekst og utførlig, for at d'Alemberts forslag om et offentlig teater i Genève måtte forkastes av hensyn til folkets moral. Som forlystelse kunne teateret ødelegge arbeidsmoralen. Det kunne føre til at kunstige, individuelle følelser fortrenget patriotiske, samlende følelser. Kvinnenes dyd og moderlighet kunne settes i fare. Den naturens orden han mente rådde i Genève var i det hele tatt truet. Komedier var særlig farlige, ettersom de latterliggjorde dyder som fortjente respekt. Tragedier plasserte på sin side de viktige spørsmålene utenfor menneskenes rekkevidde. Og skulle noe trenge forandring, ville et teaters kommersielle imperativer føre til at viktige ting ikke kunne endres mens dårlige tilbøyeligheter heller ville styrkes. Skuespillere som måtte komme til byen ville



Fernanda Nissen (1862 – 1920).

«ARBEIDERNE VIL IKKE I TEATRET MINDES OM SINE SAVN OG DEN URET, DE LIDER, OG BORGERNE VIL IKKE MINDES OM ANDRES NØD OG DEN URET DE ØVER. DET ER MUNTERHEDEN SOM SØGES.»

Fernanda Nissen

uten tvil ha dårlig innflytelse på innbyggernes sedelighet. Samlet sett er essayet med andre ord en gjennomgang av innvendinger mot teateret som kanskje først og fremst vitner om hvilken makt teateret på diverse måter den gangen var tenkt å kunne ha over folk og samfunn.

Rousseau tok sånn sett teateret på alvor som en innretning med avgjørende innflytelse på sitt publikum, og dermed på samfunnet. Men han endte altså med en negativ konklusjon. Hadde folketeateraktivistene tatt argumentene hans tilsvarende alvorlig, ville de aldri engasjert seg som de gjorde. De forholdt seg i stedet til teateret med en tro på at makten det hadde kunne utrette store og positive ting, gitt at repertoaret enten besto av kanonisert, seriøs teaterkunst eller av sosialt, kulturelt og politisk oppbyggelige stykker i tråd med et

folkelig publikums erfaringer og interesser. Her kunne de også støtte seg på Friedrich Schillers atskillig mer optimistiske syn i talen/essayet «Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet» (1784). (Se side 5, red. anm.)

Schiller betrakter her teateret som en moralsk innretning som åpenbart – gjennom virkekraften i en scenisk/visuell representasjon – kan påvirke sedeligheten i positiv retning. Men teateret er også en samfunnsinstitusjon som gjennom sine forestillinger kan la «vishetens lys» strømme fra «den tenkende del av befolkningen» over resten av folket – han forestilte seg åpenbart at sistnevnte dominerte i publikum. Teatret var altså en anstalt i Opplysningens tjeneste. For det tredje var imidlertid teateret også en estetisk innretning, der estetiske erfaringer og oppøvelsen av en estetisk sans, et kjennetegn ved mennesket som art, kunne bidra til «hjertedannelse» og en bedre forståelse av hva det vil si «å være menneske». Samlet kunne teateret bidra til at «natten viker for triumferende lys».

Disse forestillingene om teaterets, ja, kunstens opplysende og foredlende kraft ble en inspirasjonskilde for svært mange folkeopplysere og kulturpedagoger, i alle fall i de følgende cirka 150 år. Det kan fortsatt være momenter i Schillers tale som er verdt videre refleksjon – og diskusjon. De har også vært brukt i kritiske drøftinger av arbeiderbevegelsens kultur- og opplysningsarbeid – ett nå tilrås kommet eksempel er Peter Brückner og Gabriele Rickes artikkel «Den æstetiske opdragelse af menneskene i arbejderbevægelsen», som den het da den ble trykt i tidsskriftet *Poetik*, nr 1, 1975.

Folketeatertradisjonene, dagens teater og kulturpolitikken

Som det vel har framgått allerede, mener jeg hele folketeatertradisjonens

mange manifestasjoner – politisk, sosialt og estetisk – nå bør ses i sammenheng med en bredere mediehistorie der problemstillingene kompliseres av både den samfunnsmessige utviklingen og nyere, bedre innsikt i både estetiske og kultursosiologiske spørsmål. Folketeatret som visse historisk definerte prosjekter er et historisk tilbakelagt stadium. Men dét betyr ikke at en ikke kan finne lærdom og inspirasjon i det.

Det ligger noe historisk avgjørende i folketeatrenes og folketeaterforeningenes overgang til henholdsvis kinoer og billettentraler – og teaterets generelle marginalisering som kunstform og institusjon i offentligheten. Tanken om å organisere et publikum er ikke nødvendigvis død, men å gjøre det ut fra klassebaserte kriterier er det. Billettprisene er, så lenge dagens offentlige støttenivå opprettholdes, ikke noen hindring for at stort sett hvem som helst kan gå for å se teater. En rekke institusjonsteatre samler da også et temmelig sosialt sammensatt publikum – til forestillinger i visse genre. Vi er på sett og vis i en situasjon Fernanda Nissen ønsket seg i 1900, mens hun arbeidet for å få til arbeiderforestillinger på Nationaltheatret i stedet for på det mindre eleverte Eldorado Teater: «Det er for mig noget modbydeligt i det, at arbeiderne som en kaste for sig skal vandre i teatret. Arbeidernes kaar bør bli saa gode, at de baa- de har raad og opdragelse til at kjøbe sig sin billett, naar de selv har lyst og ta sig den plads som omstændighederne tillader, om den blir ved siden af millionæren eller generalen.» Samtidig er det nok også noen som deler den skuffelsen Nissen ga uttrykk for alt i 1907. «Nu er arbeiderne stille gledet ind mellem Nationaltheatrets øvrige abonnenter», hevdet hun. Men: «Fagforeningernes faste teaterbesøg er ikke blit, det jeg trodde, da vi begynte med dem», sa hun, som en slags konklusjon på dette avsnittet: «Arbeiderne vil ikke i teatret mindes om sine savn og den uret, de lider, og borgerne vil ikke mindes om andres nød og den uret de øver – forudsætnin- gerne er forskjellige, men udslaget blir det samme: det er munterheden som

søges.» Dette var ikke minst en skuffelse fordi Nissen, som mange andre av folketeateridéenes bærere og aktivister, hadde forestilt seg at arbeiderpublikummet skulle fornye et nedsløvet borgerlig publikum med en nærmest barnlig nysgjerrighet, umiddelbarhet og evne til engasjement.

I tillegg kommer, som sagt, at teatret som medium og kunstinstitusjon ikke lenger befinner seg i den sentrale posisjonen det hadde i offentligheten for hundre eller to hundre år siden. Offentligheten, det vil her si mediesituasjonen, er radikalt annerledes. Likevel er det grunn til å minne om at teatret også i nyere tid flere ganger faktisk har produsert sterkt publikumsengasjement og offentlig strid og debatt. Lenge etter at filmmediet hadde tatt plassen som arbeiderklassens viktigste underholdningsmedium mobiliserte fagbevegelsen i Bergen til demonstrasjonstog i 1935 for å støtte teatersjef Hans Jacob Nilsen i den kritikkstormen hans oppsetning av Nordahl Griegs *Vår ære og vår makt* – et stykke opprinnelig tenkt nettopp som film – hadde skapt. 30 000 mennesker så forestillingen i Bergen, oppsetningen i Oslo trakk deretter 50 000 til. Noen av oss husker, for å ta et helt annet Bergens-eksempel, premieren på musikalen *Hår* i 1970. Den førte til protest-folkemøte på Torgallmenningen og en stor avisdebatt. Som BTs Truls Synnestvedt mintes begivenhetene i 2011: «Hele høsten herjet debatten i spaltene. Biskop Per Juvkam frontet protestene: «Norges moderscene stiller seg til tjeneste for moralsk forfall», sa han til BT. Også byens politikere hadde saken på dagsorden, både i bystyret og i skolestyret.» Også bredt populære genre kan altså skape livssynskonflikter med politiske implikasjoner (*Hair* hadde urpremiere på avantgardscenen New York Public Theatre). De politisk engasjerte gruppene, ikke minst de som sprang ut av institusjonsteatrene i Norge og Sverige på 70-tallet skapte mye røre og skarpe debatter om viktige, allment interessante problemstillinger med sine propagandistiske stykker, det samme gjorde frie grupper som Tramteatret. Det er et

sentralt poeng i denne sammenhengen at gamle stridigheter omkring estetiske prinsipper, om for eksempel Brecht eller Piscator hadde «rett», om en skal samle scene og sal i én følelse eller splitte salen og kreve refleksjon av publikum mens de ser forestillingen, framstår som en smule anakronistiske: Slikt bør en ha et pragmatisk forhold til, omtrent som når snekkeren betrakter verktøykassen i forhold til en konkret jobb som skal gjøres. Denne metaforen har som forutsetning at ethvert kunstnerisk prosjekt gjerne vil influere sitt publikum på en eller annen måte, og dermed influere samfunnet. Teaterets kunstnere må som andre kunstnere reflektere over hva de vil med et prosjekt, og velge sine estetiske grep ut fra det.

De nevnte eksemplene, som lett kunne blitt mange flere, viser at teatret fortsatt kan skape seg et rom i offentligheten og skape offentlige diskusjoner de også legger noen av premissene for. Det finnes mye kunnskap om hvordan dette kan gjøres, om noen er interessert. Så finnes det også helt andre typer av diskusjoner som kan, bør og faktisk føres med utgangspunkt i forestillinger myntet på mindre, mer spesialiserte sosiokulturelle sammenhenger. Teatret er ikke dødt, men ikke alt er like interessant for alle. Sånn er det, og sånn må det være, gitt et samfunn med stadig fungerende kulturelle klasseskiller og omfattende kulturell diversitet. Samfunnet har faktisk bruk for alt dette, uansett hvor slapt tolerant det lyder, samtidig som det har bruk for en stadig gjenfortelling av teaterets historie som kunstart ved nyoppsetninger av mer og mindre kanoniserte stykker: Historien må holdes i hevd ved å repeteres, ikke minst for å unngå repetisjon av dumheter. *Vogliamo tutto* – *Vi vil ha alt* – var navnet på en roman om streikene ved Fiat-fabrikkene av anarkisten og avantgardisten Nanni Balestrini. Det er et brukbart memento for en moderne teaterpolitikk i tråd med det beste i folketeatertradisjonene – mens altså folketeatret som prosjekt er avgått ved døden.

(São Paulo): Om noen måneder vil hele verden snakke om Brasil: På grunn av verdensmesterskapet i fotball – eller en omfattende revolusjon.

Revolusjon er nok usannsynlig, men det ville ligge en viss logikk i en slik hendelse. For i fjor tok brasilianerne kvalifikasjonskampene som en foranledning til politiske protester, og noen mente at opptøyene også var forspillet til en endelig samfunnsomveltning. På Teatro Oficina i São Paulo er revolusjoner del av den teatrale hverdagen. Det er derfor konsekvent at teaterkompaniet reagerte umiddelbart på protestene i byens gater.

Brechts lærestykke som tidsrelevant protestrituale

Den 6. juni i fjor smalt det i São Paulo. Befolkningen organiserte seg på internett og gikk ut på gaten i protest. Først mot prisstigningen i kollektivtransporten. Så mot den ekstreme volden som politiet utøvde mot de protesterende. Til slutt mot alt som var galt i dette *newly industrialised country*: Korrupsjon, mangelfull utdanning, problemer i helsevesenet, kriminalitet.

Tre uker senere smalt det igjen. Men denne gangen var det et symbolsk smell. Legendariske Teatro Oficina svarte på protestene med en oppdatert versjon av Brechts *Lærestykke fra Baden*

(*Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*).

Vi må vente lenge før dørene blir åpnet. Og de blir ikke åpnet for at vi skal komme inn, men for at Zé Celso, gruppens regissør, skal komme ut. Han er nå 76 år gammel, men utstråler fremdeles stor vitalitet, han har auraen til en zenbuddhist, karismaen til Joseph Beuys og det åndelige alvor til Andrej Tarkovskij. Han holder en liten tale utenfor teatret: «Dette er ikke et teaterstykke, dette er en demonstrasjon. Vi gikk på gaten for helse, utdanning og busstrafikk. La os nå demonstrere med kunsten for kunsten... Kom på gaten.

På gaten Lina Bo Bardi.» Med dette sikter han til selve teaterbygget, et stadionteater, der scenen kalles *a rua*, gaten. Det er en vei, og publikumet sitter ved veikanten. *Gaten* har blitt oppkalt etter arkitekten til teatret – Lina Bo Bardi. Samtidig er hans oppfordring – «kom på gaten Lina Bo Bardi» – en referanse til slagordet man kunne lese på twitter og facebook under protestene: «Slå av datamaskinen. Kom på gaten.»

Å fly og styrte

Brechts stykke handler om å fly. Men det handler like mye om å styrte. Hovedpersonene er piloter, massene et kor.





Teatro Oficina med en oppdatert versjon av Brechts *Lærestykke fra Baden* (*Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*). Foto: teatro Oficina

Det kan leses historisk, som industrialiserings- og sivilisasjonskritikk. Det har også overraskende religiøse referanser – for eksempel når det kreves at man skal gi fra seg alt det man eier, og, gåtefullt, mystisk, også det som man *ikke* eier. Men først og fremst må det å fly og det å styrte naturligvis leses som det å realisere – og ikke å realisere – en utopi.

Etter den lille talen sin, ber Zé Celso oss å komme inn på teatret i stillhet. Den brasilianiserte versjonen av Brechts lærestykke begynner. Pilotene forteller om deres heltmodige pionérbearbeid i himmelen; med oppfinnelsen av flyet har noe prinsipielt nytt skjedd i menneskehetens historie. «For hittil falt alt, bortsett fra fuglene, ovenfra og ned.» Fortellingen om den første flyturen oversettes her til brasiliansk historie: Brasilianeren Santos Dumont, en grunnlegger av moderne luftfart, opptrer som karakter. Men ikke nok med det. Det heroiske pionérbearbeidet tolkes også i retning av teatrets egen historie, som er

Dette er et anti-lære- stykke. Vi konfronteres med det psykologiske faktum at vi gir feil svar.

preget av ulike overlevelseskamper. Og så kommer fortellingen om nedstyrtningen, om fallet. Den oversettes direkte til en aktuell situasjon: Nederlaget for bare to uker siden, da politiet slo ned på opprøret i São Paulo. Dette skjer i form av videobilder fra protestene.

Alle begreper i det litterære stykket får et mangfold av uttrykk i oppsetningen. Flyvingen og fallet tolkes ikke bare symbolsk som Brasils suksesshistorie og politikkenes nederlag under protestene. Det er snakk om et opp og ned i overført, men også i helt konkret forstand. Teatro Oficinas scenegate – som publikum kan se på fra bakken, men også høyt oppe fra stillasene, er som skapt for at noe skal skje i luften. Og det

skjer: Pionéren Dumonts vellykkede forsøk på å ignorere tyngdekraften, isenesettes teatralisk. Han flyr med et lite fly gjennom stadionteatret. Og alle applauderer.

Anti-lærestykke

Det som hos Brecht er massene eller ko-ret, er hos Zé Celso publikummet. Med karakotrikset – teksten vises på en skjerm og musikken spilles av et live-band – får han oss til å synge disse passasjene. Eller Zé Celso oppfordrer tilskuerne i Brechts kjente avgjørelsessituasjoner til å bestemme sceniske handlinger. Det arketypiske sivilisatoriske spørsmålet stilles: *skal vi hjelpe de som styrter eller ikke?* Og aktørene og tilskuerne gir overraskende nok et arketypisk *krigersk* svar: *nei, de har ikke hjulpet oss, da skal vi heller ikke hjelpe dem.* I protesttider er slike svar selvsagt ekstra eksplosive. Må vi normale verdensborgere, som jo mener at vi står på den riktige siden i konflikten om rettferdig omfordeling og korrupsjon, tilstå at vi ikke er mye bedre enn dem, som vi fordømmer?

Dette er et anti-lærestykke. Vi øves ikke inn i å gi *korrekte* svar; vi konfronteres med det psykologiske faktum at vi gir *feil* svar. Prinsippet forsterkes ytterligere i Teatro Oficinas interessante tolkning av stykkets klovne-scene. Hos Brecht er dette en parabel om den menneskelige ondskapsen. En mann som har vondt i benet spør hva han kan gjøre med det. Han får det barnslig-kyniske tilbudet å få sagd av benet. Mannen tar imot tilbudet. For kort etter å klage over smerter i det andre benet, problemet løses på samme måte. Også smertene i armene behandles ved å fjerne armene. Til slutt sages hodet av som behandling av hodepine. Zé Celsos tolkning av Brechts scene er intelligent, fordi han lar publikum bestemme om lemlestelsene skal foretas eller ikke. Og fordi han lar offeret være «fienden». Mannen som på tilskuernes befaling skades, er her nemlig Marcos Feliciano. Det er en brasiliansk politiker som har fått igjennom et lovforslag som skal gjøre det mulig for psykologer å tvinge homoseksuelle til å gå i behandling for å få

en «vanlig» seksualitet. Han representeres i oppsetningen av en fem meter høy pappmann i hvit skjorte og dress. Det multiseksuelle ensemblet og publikummet har ekstremt lyst til å hevne seg på denne eksemplarisk ondskapsfulle politikereren. Det er oppsiktsvekkende at et pasifistisk publikum på så kort tid forvandles til en lynsemobb.

Stridsaksen ikke begravet

Deretter blir stemningen igjen sakral og religiøs som i begynnelsen, da regissøren oppfordret oss til å gå stille inn i teatret. Brecht selv arbeidet i det litterære stykket med religiøse elementer, som ikke nødvendigvis må tolkes parodisk. Slik finnes det en mystisk monolog i Brechts stykke, som handler om det å dø. Og om menneskets vanskeligheter med å gi slipp. Eksemplifisert ved pilotene, som styrter men ikke vil dø. For kompaniet blir dette en fin anledning til å utføre sine verdenskjente ritualer. Zé Celso oppfordrer alle til å rope ut navnene til døde venner og familiemedlemmer. Hvilket de fleste gjør, publikum og aktører – ikke minst han selv. Han roper ut navn på avødde, tidligere ensemblemedlemmer i Teatro Oficina. Og oppfordrer også oss til å minnes de som døde og ble såret i løpet av de aktuelle protestene. Federico, Manuel, Ana, Pedro, Rosa, Claudia – mange navn svirrer rundt i luften. Det serveres et nattverdsmåltid bestående av melon og rødvin. Og nakne menn og kvinner vigslers oss med røkelse og peppermyntheplanter. Vi oppfordres til å danse med aktørene. Og til slutt til å gå, nei å fly ut av teatret (vi holdet oss alle fast i noen kjempevinger som beveges over våre hoder). Det er Zé Celsos ønske at vi alle skal samles i «agoraen» (gammeligresk filosofisk forum og markeds plass). Men ute på det som i realiteten er en parkeringsplass, venter det ingen greske filosofer eller guder på oss. Det er nordiske Tor som smeller torden og lyn utover São Paulos gjennombas-tardiserte skyline. Dette meteorologiske aggresjonsutbruddet kan tas som en påminnelse om at stridsaksen, som ble tatt frem under protestbølgen, ennå ikke bør begraves.

TeaterTankens februarseminar med den klingende positive tittelen Ja, vi elsker teater! handlet om hvorfor og hvordan staten skal støtte teater i Norge. Det ble mer snakk om hvordan enn hvorfor. Men kanskje det nettopp er hvorfor-et som er viktigst å løfte frem.

Økonomi og verdi

Med sterke europeiske og norske navn på gjestelisten og rundt femti hoder til stede en februartermiddag på Dramatikens hus i Oslo, la TeaterTanken frem et utkast til en programmerklæring for en ny teaterpolitikk i Norge. Med kulturdepartementets varslede frihetsreform i bakhodet bør teater-Norge være på alerten, mener tenketanken, noe den har helt rett i. Seminarets inviterte kom med verdifulle innspill i så måte. For det finnes flere måter å snakke om teater på. Kanskje det er en idé å snu språket på hodet?

TeaterTankens oppspark er dette: «Et halvt år etter den nye regjeringens lansering av sin 'Frihetsreform' er behovet for debatt rundt kunst, frihet og kulturpolitikk akutt.

Det er på høy tid med en kursendring i norsk teaterpolitikk, men den må gjøres med forståelse og faglighet. Det er derfor viktigere enn noensinne at teaterfeltet selv har hånden på rattet når vi skal tenke rundt framtid og ideologisk retning.»

Krav

I bilen TeaterTanken er i ferd med å svinge ut på budsjettpolitikken mangelteusvei har tenketanken tydelige og grunnleggende krav på norsk teaters vegne. De største av dem handler om velferdsordninger for skuespillere og teatertechnike-re, en sterkere kunstfaglig vurdering av teatrene utført av et styrket kulturråd, utbygging av en struktur der forestillinger fra det frie feltet får turneringsmuligheter (eksempelvis gjennom en

omorganisering eller utbygging av Riksteatret), større grad av teaterfaglig kompetanse inn i nasjonale og regionale teaterstyret, samt etablering av ressursentre med kompetanse på verksteder, teknikk, administrasjons- og produksjonshjelp tilgjengelig for alle.

Sårbart teaterfelt

Velferdskravet er kanskje det sterkeste. Belgiske Joris Janssens, direktør ved det Vlamske Teaterinstitutt (en organisasjon som tilsvarer Belgisk Kulturråd), viste en oversikt over tildelinger til scenekunstfeltet i Belgia de senere år. Tendensen viste et sårbart teaterfelt. Finans-krisen har ført til at mange scenekunstnere har lite å gjøre, og det igjen krever større produktivitet hos scenekunstnerne. Samarbeid over sjangergrenser blir stadig vanligere, det samme gjelder co-produksjoner og internasjonale prosjekter (som gir muligheter for økonomisk støtte fra flere land). Budsjett-situasjonen gjør det sårbart å satse på kunstneriske risikoprosjekter. Det er vanskelig å bygge karrierer når ad-hoc-prosjekter dominerer for frilansutøvere. Det gjør at det skapes en usik-

TEATERTANKEN – norsk tankesmie og ideell organisasjon. Den er organisert som en forening og har i dag 50 medlemmer fra hele landet. Medlemmene er scenekunstnere både i og utenfor de store institusjonene, kritikere og teoretikere. TeaterTanken ble stiftet ut fra behovet for en felles plattform for faglig kompetent tenkning og samarbeid på tvers av skillelinjer. TeaterTankens formål er å bedre vilkårene for et kunstnerisk fundert teater i Norge gjennom å forbedre diskursen og skape nytenkning rundt teater og kunstpolitikk.



KOMMENTAR AV KAREN FRØSLAND NYSTØYL

ker situasjon for scenekunstnerne, blant annet fordi store prosjekter er vanskelig å få nok støtte til. Parallellen til norsk scenekunst er ikke irrelevant. Som Janssens sa: Belgiske scenekunstnere har det ganske bra – men vær obs på endringene som skjer i feltet.

Okstygen

Monna Dithmer, kultureddaktør i danske Politiken, fortalte på seminaret om sine erfaringer fra det danske kulturministeriets teaterudvalg, som hadde som oppgave å gå gjennom scenekunsten, teatermodeller og teaterpolitikk i Danmark. I rapporten de la frem i 2010 tok

utvalget til orde for en annen finansieringsmodell enn dagens for teatrene. Utvalget ønsket å basere tildelingene på kvalitetskrav snarere enn antall solgte billetter. Utvalget ønsket også å fjerne automatikken i tildelingen til institusjonsteatre og å styrke det frie feltet. Sagt med andre ord av Dithmer:



Norske TeaterTanken-meldemmer og utenlandske gjester: Teaterreaktor i Politiken, Mona Dithmer (DK), Pia Maria Roll (N) og Ingvild Holm (N). Bak: Marius von der Fehr (N), Joris Janssens (B) fra Vlamske Teaterinstitutt, Denis van Laeken (BE) fra Monty Kulturfaktorij, Antwerpen, Hans P. Henriksen (N), Remi Nilsen (N). Foto: Kristine Jakobsen

– Vi trengte oksygen inn i dansk teater.

Forslaget møtte mye motbør, ikke uventet fra institusjonsteatrene. Teaterudvalgets oppfordring ble ikke tatt til følge. Den endringen var ikke teater-Danmark klar for.



Pris

Etter TeaterTankens seminar er det en ting som står igjen, en setning som har brent seg fast. Den handler ikke om tildelinger, stipender, økonomi, teaterpolitikk eller teaterstrukturer. Den handler om noe enkelt, men likevel inn til beinet sentralt:

Ikke snakk om prisen på, men om verdien av kunst.

Utsagnet kom fra belgiske Denis van Laeken, teatersjef ved Monty Kulturfaktorij i Antwerpen. Og han gjentok det flere ganger i løpet av seminaret.

Viktig

TeaterTanken får til å arrangere de riktige seminarene til riktig tid. I 2011, etter at Nederland fikk sin nyliberale regjering som besluttet å kutte drastisk i støtten til scenekunst, kom seminaret *Theatre in Times of Crisis* som handlet om situasjonen i Nederland, samt konsekvenser og strategier knyttet til denne omveltningen. Regjeringen i Nederland ønsket seg en mer markedsdrevet kulturpolitikk, med andre ord en dreining mot at markedet avgjør hva som er levedyktig kunst. Sentrale spørsmål på seminaret handlet om hvordan scene-kunstnere kan motarbeide slike angrep på offentlig støttet kunst, og om hvordan teater kan bli så viktig at man unngår en liknende krise andre steder.

Vi stopper opp her, og gjentar. *Hvordan teater kan bli viktig.* Det berører Denis van Laekens sentrale punkt om verdien av kunst.

Hvordan snakker vi om at teater er viktig? Gjør vi teater viktig nok?

Også Dithmer kom med en oppfordring til TeaterTanken, slik formulerte hun det: Hvorfor er teater viktig akkurat nå? Finn det ut! Hvorfor skulle folk gidde å bruke penger på en teaterbillett? Hvorfor har vi kultur og teater i samfunnet?

Later is the future

Kanskje er det på tide, blant alle fine formuleringer, å finne frem dem som handler om hva teater er. Hvilke dokumenter rettet mot politikere klarer å beskrive hvorfor teater er viktig? For det er

det jo. Både Dithmer og van Laeken snakket om dette, om å gjøre teater viktig. Viktig er et vanskelig ord. Men for å få politikerne engasjerte i teaterets sak, er det på tide å bevise sprengkraften teateret har i seg. Vi vet jo at den er der.

Et seminar er en fin start. Men jeg savner en samtale om hvordan vi kan gjøre teater viktig. Å ikke unnskyldte noe som helst, men å skape engasjement for teateret som en selvfølgelig og sentral kunstform?

Det er enklere å snakke om penger. Pengesekken bestemmer hvor nytenkende et institusjonsteater kan våge å være, og hvor rikt det frie feltet er. Frykten for at det smale forsvinner, er forståelig og dessverre også reell.

Men det kunne vært interessant å ta van Laekens oppfordring på alvor, å forsøke å snakke om verdien av teater snarere enn prisen på det. Når det gjelder tidsperspektiver og målbarhet, forholder det seg slik ifølge van Laeken: *Later is the future.* Alt som investeres i kunst, gir resultater. Men ikke alltid umiddelbart målbare resultater, slik de som måler slikt ønsker.

Om en klarer å snu språket i teaterpolitikken på hodet, er det kanskje større sjanse for å bli hørt? Gjør det verdifullt, ganske enkelt?

Kan hende er det verdt et forsøk.

(TeaterTankens programerklæring var ikke ferdigstilt da tidsskriftet gikk i trykken. Red. anm.)

(Se omtaler av Theatre in Times of Crisis vol I og II, i nummer 4/2011 og 1/2012, red. anm.)

Seminar deltakere:

- Denis van Laeken (BE) – teatersjef ved Monty Kulturfaktorij, Antwerpen, Belgia.
- Joris Janssens (BE) – direktør ved det Vlamske Teaterinstitutt (tilsvarer Belgisk Kulturråd).
- Monna Dithmer (D) – kulturredaktør i Politiken.
- Remi Nielsen (N) – redaktør i Le Monde Diplomatique.

Hvordan har vi havnet i en situasjon der vi må produsere mer arbeid, snarere enn å frigjøre oss fra arbeidet? Spør Remi Nilsen, i dette innlegget holdt på TeaterTankens februar-seminar.

Kunst og arbeid

Jeg er verken kunstner eller direkte involvert i teateret på noen måte, så i mangel av praktisk innsikt og erfaring vil jeg forsøke å belyse dette seminarets tema med noen spredte refleksjoner om finanseringsproblematikken i et svært vidt og generelt historisk og samfunnsmessig perspektiv, nemlig forholdet mellom arbeid og kunst, eller mellom den økonomiske sfæren og kunsten.

Det som slår meg umiddelbart her er den vedvarende mer eller mindre ideologiske dikotomien, der kunsten settes som den diametrale motsetningen til arbeidet, og også ofte som arbeidets uttalte mål og mening. Men verdiene er forskjellige. I noen forførende passasjer i *The Human Condition* forteller Hannah Arendt om hvordan arbeidet i antikkens Hellas var ansett som noe nedverdige, fordi i arbeidet var man underkastet nødvendigheten, arbeidet var styrt av nødvendighet, ikke frihet.¹ Den frie utforskningen av kunnskap og kunst, *skholè*, tid fri fra nødvendighet, var det selvsagte målet for det individuelle og det kollektive livet – på bekostning av slavene som ble brukt for å frigjøre seg fra nødvendigheten.

Marx

På 1850-tallet finner vi samme opposisjon i Marx' analyse av industrikapitalismen, et i dag sjeldent ytret poeng at arbeidets endemål ikke bare må, men også vil bli tvunget til å være arbeidets negasjon. For å si det direkte, Marx avslørte arbeidets skitne, men akk så selvsagte hemmelighet, nemlig at arbeidets formål er frigjøring fra arbeidet – det produktive begjæret i begjæret etter ikke å arbeide. «Arbeideren synes ikke lenger særlig inkludert i produksjonsprosessen, snarere er mennesket blitt mer en oppsynsmann og regulator for selve produksjonsprosessen,» skriver Marx i *Grunderisse* før han trekker følgende konklusjon:

Så snart arbeid i dets direkte form slutter å være rikdommens hovedkilde, slutter også med nødvendighet arbeidstiden å være dens måleenhet og dermed bruksverdiens bytteverdi. [...] Med dette bryter produksjonen basert på bytteverdi sammen, og den direkte materielle produksjonsprosessen mister sin form av knapphet og motsetning. Dette innebærer den frie utviklingen av individualiteter, og dermed ikke reduksjon i nødvendig arbeidstid for å gi plass til merarbeid,

men snarere en generell reduksjon av samfunnets nødvendige arbeid til et minimum, som da muliggjør individenes kunstneriske, vitenskapelige, osv. utvikling i en frisatt tid og med midlene skapt for dem alle.²

Tid frigjort for kunstnerisk og vitenskapelig utvikling: Det aristoteliske (og aristokratiske) synet på arbeid som nødvendighet er fortsatt til stede her, men på horisonten skimtes en kommende reduksjon av arbeidet til et minimum – uten å ty til slaveri. Halvannet århundre senere kan vi si at enkelte aspekter av Marx' spådom til en viss grad er realisert i dagens samfunn, med offentlig finansiering av fri vitenskap og kunst. Men arbeidet er åpenbart ikke redusert til et minimum, snarere tvert imot, selv om tid er frigjort er det ikke tid frigjort for den frie utviklingen av individualiteter. I den grad tid er frigjort for kunst og vitenskap, er det svært ofte for å integrere dette i arbeidet og styrke arbeidets stilling. Og i tillegg kommer den utviklingen som har tiltatt med de siste årenes reelle og illusoriske kriser, hvor vi ofte får høre at kunst er en luksus vi som samfunn ikke lenger har råd til. Dette skjer til tross for en vedvarende



produktivtvekst det siste århundret – som følge av rasjonalisering, automatisering, teknologisk utvikling, osv. – som etter all logikk skulle frigjort tid og midler uten sidestykke i historien til kunst.

Selvfølgelig, Marx så en grunnleggende motsetning her: på den ene siden en produktivitetsøkning som i stor grad reduserer behovet for menneskelig arbeid i produksjonen av enorme mengder med varer; på den andre siden er menneskelig arbeid, på tross av dets forsvinnende rolle i produksjonsprosessen, fortsatt det elementet som gir (økonomisk) verdi til handlinger og gjenstander (i kretsløpet av produksjon og forbruk). Konsekvensen er at, etter hvert som forsvinningen tiltar, minker tingenes verdi. De blir stadig mindre verdt, fordi den menneskelige arbeidsinnsatsen blir forsvinnende liten for hver lille ting. Billigere varer øker vår kjøpekraft

Kunst blir ikke billigere å produsere, den kan i liten grad automatiseres, rasjonaliseres, innoveres slik produksjonen av sokker og skjorter og mobiltelefoner kan.

– på bekostning av tingenes verdi. Det vil si, ting flest, men ikke kunsten.

Kunst og kostnader

Kunstens verdi, i dette perspektivet, synker ikke, snarere tvert imot – noe som nettopp er dens tragedie, kunne vi si. For det første fordi den ikke blir billigere å produsere, den kan i liten grad automatiseres, rasjonaliseres, innoveres slik produksjonen av sokker og skjorter og mobiltelefoner kan. Som den amerikanske økonomen William Baumol «oppdaget» på 1960-tallet: På Beethovens tid krevde en strykekvartett fire musikere, i dag krever en strykekvartett

fortsatt fire musikere, og i de fleste tilfeller vil det være meningsløst å spille Beethovens kvartetter raskere enn på hans tid. Det samme gjelder for teateret: Baumols opprinnelige observasjon var at billettprisene på Broadway steg langt raskere enn den generelle prisstigningen. Baumol døpte fenomenet «kostnadssyken»: Kostnadene for å produsere kunst, offentlige tjenester og annet «menneskelig arbeid», vil øke raskere enn den generelle prisstigningen, fordi produktivitetsøkningen fører til dyrere arbeidskraft i forhold til prisen på nye varer. Så lenge vi vil innrømme kunstnerne, eller sykepleiere, eller lærere, retten til mat, et tak å sove under, et sosialt liv, vil kostnadene øke.

Altså er vi i den paradoksale historiske situasjonen hvor jo mer vi frigjøres fra arbeidet materielt sett, jo mer utenkelig synes det å fylle den frisatte tiden med *individenes kunstnerisk, vitenskapelig, osv., utvikling*. Å skape arbeid har øyensynlig blitt vårt samfunns tautologiske mål – eksemplifisert med det talende ordet 'sysselsetting', som er blitt det ultimate begrunnelsen for enhver politikk. Å produsere arbeid, for at

folk skal ha noe å syse med, synes langt viktigere enn hva dette arbeidet faktisk produserer – så lenge det selger og dermed reproducerer seg, eller kan understøttes i håp om at det en dag kan leve på egenhånd.

Innovasjon og subsidier

Et svært interessant aspekt her er at offentlig støtte ikke lenger er forbeholdt ikke-økonomiske sfærer – kunst, vitenskap, osv – men i stadig større grad går til å støtte næringslivet. Selvsagt, subsidier, større politiske manøvre for å holde liv i sektorer, næringer og bedrifter av både økonomiske og ikke-økon-

miske grunner, er ikke noe nytt, men snarere en grunnleggende del av alle moderne økonomier, der staten, på tross av all liberalistisk propaganda, er den store økonomiske motoren. Det jeg tenker på her er de mindre «frie» støtteordningene. For en del år siden så jeg et nyhetsinnslag av den velkjente propagandistiske sorten vi titt og ofte føres med på tv-nyhetene. Det handlet om to «gründere» som hadde funnet på den, etter deres eget selvbilde, briljante ideen om å feste videoskjermer på handlevogner, for å vise reklamesnutter. Nok en anstrengelse for å forurense vårt mentale miljø, ja, ikke noe nytt under solen. Men dette nyhetsinnslaget påpekte, som en gladnyhet, at disse to gründerne hadde fått et stort beløp i offentlig støtte, fra Innovasjon Norge, denne offentlige instansen som i år har et budsjett på 1449 millioner til å finansiere lignende prosjekter – til sammenligning forvalter Norsk kulturråd 577 millioner. På mange måter er Innovasjon Norge næringslivets motsvar til Kulturrådet (prosjektfinansiering, frie midler) – men med ingen andre formål enn sysselsetting, altså å holde folk beskjeftiget, gi dem noe å syse med.

I disse tider, da offentlig finansiering av kunst til stadighet angripes av populistiske krefter, som nå også sitter i regjering, kunne vi kopiere deres retorikk på næringslivsfinansieringen: Hvorfor bruke offentlige midler på å forurense vårt mentale miljø? Men det vil på lengre sikt være en trøttende og uproduktiv affære. La oss heller stille det generelle spørsmålet: Hvordan har vi havnet i en situasjon der vi må produsere mer arbeid, snarere enn å frigjøre oss fra arbeidet? Og det spesifikke spørsmålet: Hvorfor ikke bruke midlene direkte på det som er arbeidets formål?

NOTER

- 1 Se Hannah Arendt, *The Human Condition*, Univ. of Chicago Press, 1998 [1958], s. 79–101.
- 2 Karl Marx, *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*, kapittel 34, [1858]. Min overs.



GJESTESKRIBENT I DENNE UTGAVEN:
CARL MORTEN AMUNDSEN, DET NORSKE TEATRET

Leve hybridteatret!

Eg er for eit hybridteater. Eg er for eit teater som famnar breitt, og har stor og god politisk legitimitet, skriv Carl Morten Amundsen i denne kommentaren.

Hans Henriksen har lansert omgrepet «hybridteater». Det synest han er eit skjellsord. Eg likar det, ordet, meiner eg. Eg er for eit hybridteater. Eg er for eit teater som famnar breitt, eit teater som, fordi det gjer det, har stor og god politisk legitimitet. Eg synes det er ein kvalitet ved norsk teater at vi har eit stort publikum. Store publikumstal er ikkje eit problem så lenge repertoaret reflekterer djupt og fleirtydig om dei menneskelege grunnvilkåra.

Det er få menneske i verda som snakkar norsk. Derfor har det vore naturleg å velje hybridløysingar på ganske mange område av samfunnet. I litteraturen. Innanfor det kommunale kinovesenet. Innanfor presse og

kringkasting. Det vert krangla og diskutert om kor grensene går. Kva er balansen mellom børs og katedral? Svara har vore pragmatiske. Systemet er ikkje eingong spesielt sosialdemokratisk, sjølv om ein kan seie at Arbeiderpartiet systematiserte denne politikken etter krigen. Før var det Venstre som gjekk føre og ville ha brei deltaking. Som i så mykje her til lands fann ein ei konsensusløysing. Ein har stort sett vore einig om at det er bra at mange les aviser, at NRK har eit tilbod for dei fleste, at Noreg har teke seg råd til ein brei og innhaldsrik litteratur. Ein støttar seg til tradisjonen frå opplysingstida. Vi ønskjer myndige borgarar i demokratiet, menneske som deltek i eit sosialt fellesskap og i eit demokratisk ords kifte.

På teaterområdet har Noreg alltid hatt ein hybridmodell. Det er misvisande å snakke om ein «modell» sidan noko slikt aldri blei innført, men er eit resultat av ei historisk utvikling. Men pytt, la oss kalle det det.

«Ej blot til lyst!»

Verd å merke seg er det at teaterkulturen i Noreg ikkje baserte seg på hoffliv rundt ein konge eller småfyrste. Tyskland fekk mange teater fordi dei hadde mange små fyrstehoff. Og svenskar og danskar hadde og har sine kongelege teater med fyrsteleg økonomisk garanti (Utgangspunktet for det statlege ansvaret for teater.) Vår fyrste sat fram til 1814 i København, fram til 1905 sat han i Stockholm. Vi fekk ikkje noko kongeleg teater,

vi fikk eit nasjonalteater. Teatret var ein del av borgarskapet sin kamp for ein sjølvstendig norsk nasjon. Fyrst spelte borgarane sjølve for kvarandre, så fekk vi det første profesjonelle teatret. Christiania Theater har ein tradisjon frå 1827, då svensken Strömberg opna sitt teater. Fram til 1850 dominerte danske skodespelarar og dansk teatertradisjon.

Vi var framleis ein dansk provins kulturelt sett sjølv om vi var i union med svenskane. Christiania Theater vart drive utan offentleg støtte. Det same var Ole Bulls Det norske Theater i Bergen og Christiania norske Theater. Og slik heldt det fram til innpå trettitalet. Bondefraksjonen på Stortinget var til dømes hardnakka imot statlege løyvingar. Sjølv om det etter kvart skjedde nokre overføringar frå kommunar og til dømes Brennevinssamvirket og Penge-lotteriet, var teatra i Noreg avhengig av billettinntektene, og det på ein mykje meir fundamental måte enn i dag.

Norsk teater var elles eit sentralistisk fenomen. Med unntak av teater i Bergen og Trondheim, var teatra lokaliserte i Oslo. Dei store teatra valde eit hybrid repertoar. Det var ikkje noko rart i det. Det var jo slik vi organiserte ting i det tynt befolka langstrekte landet. Det smale kunstteatret blei også teke hand om. Slagordet på Det Kongelige teaters fasade: «ej blot til lyst» gjaldt også her.

Då det sosialdemokratiske velferds-samfunnet skulle reisast etter krigen, var norsk teater ein etablert tradisjon. Teatra hadde utvikla kvart sitt særpreg. Nationaltheatret bygde på Ibsen, Bjørnson og Holberg, operetten og lystspela var

pengemaskinene. Det Norske Teatret spelte folkekomediar og seinare musikalalar saman med klassikarar i nynorsk språkdrakt og internasjonal samtidsdramatik. Det Nye Teater hadde eit lettare repertoar. Alle desse teatra – og sidan også Folketeateret – var hybridteater, men breidda var ulik.

Teatret er «ureint»

Privatteaterverksemd, altså reine kommersielle teater har vi hatt også etter at vi fekk orden på finansieringa av norsk

Vi er ikkje munkar heller, vi som driv med teater. Vi skal ikkje berre drikke tran.

teater rundt 1970 (Hellesen-komiteen kom i 1968.) Men publikumsgrunnlaget sjølv i Oslo er for lite til at dette kan bli ei veldig omfattande verksemd. Det betyr at teatra tek ansvar for repertoar som i nokre andre land blir spelt av kommersielle teater (London, Paris, New York). Dette er ikkje spesielt for Noreg. Slik driv ein i nabolanda òg, ikkje minst på Island som trass i eit dårleg publikumsgrunnlag har utvikla ein levande teaterkultur. Sjølv i Tyskland driv teatra rundt om i dei mange provinsbyane ei utprega hybridverksemd. Desse teatra har gjerne orkester, opera

og dans på plakaten i tillegg til skodespel, dei arrangerer ball og festar, spelar musikalalar og farsar i tillegg til Schiller, Goethe, Kleist og Brecht.

I resten av landet har det vore endå meir naudsynt å tenkje breitt. Publikumsgrunnlaget i Møre og Romsdal til saman er om lag så stort som Bergen, men Molde der teatret held til, har ein tidel av folkemengda. Eit teater som skal spele i ein liten by og ute på turné, må arbeide særleg med miksen mellom det smale og kunstnarlege på den eine sida og det breie og inviterande på den andre. Og privatteaterverksemd i ein småby på 26 000 menneske kan ein berre gløyme.

I mi tid som teatersjef i nettopp Molde, hadde vi ei stor «kommersiell» satsing, *Nittimetersbakken*. Aldri har det gått så mange menneske på teater i Romsdalsbyen. Aldri hadde vi brukt så mykje ressursar på ei einskild oppsetjing, og vi var sjølv sagt heilt avhengig av dei offentlege pengane. Det kosta meir enn 5 gonger så mykje å lage framsyninga som det vi fekk i billettinntekter. (Og aldri har det teatret hatt så høge billettinntekter.)

Jo, eg trur at «hybrid»-teater passar bra for Noreg. Og sjølv sagt skal vi diskutere om kvaliteten er bra nok, om breidda verkeleg er brei nok, om dei einskilde vala er fagleg godt funderte innanfor sin genre. Og her vil vi ha ulike meiningar. Nokre teater går godt kunstnarleg og finn balansen. Andre slit med det til tider. Men sjølve tanken på det hybride, tiltalar meg. Vi er ikkje munkar heller, vi som driv med teater. Vi skal ikkje berre drikke tran. Vi kan unne oss ein østers eller eit stykke sjokoladecake i blant. Teatret er ikkje «reint». Det har det aldrig vore. Det har vore reint og skittent om kvarandre. Litt slik som menneska.

Det anar meg at «hybrid»-omgrepet er eit skjellsord for nokon. Dei likar ikkje blandingar. Det synst eg vi skal.

Carl Morten Amundsen, sjefsdramaturg på Det Norske Teatret



Slagordet på Det Kongelige Teaters fasade.



Maksim Sjevtsjenko er en kjent programleder i russisk fjernsyn, og én av Putin-regimets lojale støttespillere. Her som aktor i *Moskvaprossessene*, regi: Milo Rau, Moskva 2013. Foto: IIPM/ Maxim Lee

KULTUR ZERO

(Moskva): I begynnelsen av mars i fjor viste den sveitsiske regissøren Milo Rau dokumentarteateret *Moskvaprossessene* i den russiske hovedstaden. Prosjektet bygget på tre av 2000- tallets mest omtalte rettsprosesser – rettssaken mot kuratorene av utstillingen «Forsiktig, religion!» (2003), rettssaken mot arrangørene av «Forbudt kunst» (2007) og, endelig, rettssaken mot deltakerene i gruppa Pussy Riot. I denne artikkelen drøftes prosjektet i lys av konflikten mellom Kultur Én og Kultur To, restaureringsprosjektet til Stalin, og hvorfor «Samtidskunst» er et skjellsord i dagens Russland.



MARINA DAVYDOVNA



tre dager varte Milo Raus' dokumentarprosjekt *Moskvaprossessene* i lokalene til Sakharov-senteret, som i denne sammenhengen skulle vise seg å ha en symbolsk karakter. På nøyaktig samme sted ble utstillingen «Forsiktig, religion!» stormet og vandalisert av høyreradikale ortodokse i 2003, og her ble utstillingen «Forbudt kunst 2006» åpnet fire år senere. På den tredje dagen av *Moskvaprossessene* dukket det på nøyaktig samme sted opp noen ortodokse kosakker for å ta seg av synderne. Kosakkene fortalte at de egentlig var på vei til et annet kulturarrangement, i Pusjkinmuseet, tydeligvis også for der å gå løs på noen, men på veien var de blitt beordret til å undersøke hva slags «gudsbespottelse» som gikk for seg på Sakharov-senteret.

Og øyensynlig forundret denne «gudsbespottelsen» dem. Den ble frem-

ført som et dokumentardrama, en populær genre overalt i Europa, men omtrent helt ukjent i Russland. På scenen stod deltakere fra de tre straffeprossessene side om side med spesielt inviterte eksperter på moderne kunst, spesialister på religion, jurister og journalister. Noen spilte andre personer (for eksempel forestilte kommentatoren Olga Shalkina fra tv-kanalen «Dozjd» dommer), mens andre spilte «seg selv». Men det var «jurymedlemmene» – syv tilfeldig valgte personer av forskjellig kjønn, alder, sosial status og oppfatninger – som hadde hovedrollene. Det var komisk å se at de slet mer under tyngden av intellektuelle påkjenninger enn av moralske. I over tre dager måtte de sakesløse hushjelpene, regnskapsførerne og ingeniørene ta seg rundt i den moderne kunstens villnis, og lære seg betydningen av det vanskelige ordet «postmodernisme».

På *Moskvaprossessenes* siste dag skulle jurymedlemmene svare på to spørsmål: «Hadde de tiltalte utført en handling som uttrykte en åpenbar respektløshet overfor samfunnet og som krenket de troende?»

«Hadde de tiltalte til hensikt å spre hat mot troende eller såre deres følelser?»

På det andre spørsmålet var det bare ett jurymedlem som svarte «ja». Og initiativtakerne til stykket kunne lettet telle opp at de tiltalte fra samtlige tre prosesser ble frifunnet, samtidig som den lettbestikkelige russiske Nemesis hadde fått en lærepenge. Både med hensyn til det estetiske og det politiske, stod Milo Raus' oppsetning til 5+, men likevel kan en fascinerende særegenhet ved den russiske virkeligheten være nok til å snu opp ned på alle gode hensikter fra en regissørs side.

La oss ta de nevnte kosakkenes oppreden som eksempel.

I Milo Raus' oppsetning spilte programlederen Maksim Sjevtsjenko rollen som hovedaktor. Han gikk ut og irettesatte disse forkjemperne for moral og åndelighet, og forhandlingene hans var så vellykte at forestillingen kunne fortsette. Bare kort tid før, hadde Sjevtsjenko, én av Putin-regimets mest trofaste tjenere, vært i forhandlinger med den føderale migrasjonstjenesten, som dukket opp midt under forestillingen for å sjekke om regissøren og staben hans hadde arbeidstillatelsene i orden. Også med dem klarte den temperamentsfulle programlederen å komme til enighet.

I Russland kalles slik beskyttelse for «krysj», som betyr tak. Hvis du ikke ønsker at forretningen din skal bli plyndret, må du finne deg din egen banditt som kan dekke deg. I ettertid sitter jeg derfor med en ubehagelig følelse av at *Moskvaprossessene* ble spilt under den avskyelige Maksim Shevtsjenkos «krysj».

Ved siden av meg i salen sitter journalist Anatolij Golubovskij. Han hadde fulgt de virkelige rettsprosessene, og helt fra forestillingen startet følte han seg ille til mote. «Hva er denne aksjonen egentlig godt for?» spurte han mens han vred seg nervøst på stolen. «Nok en

gang får fascistene en talerstol, og ikke nok med at de igjen får luftet sine syke ideer, det viktigste er at de har lagt seg i selen for å vise at Sakharov-senteret blir finansiert fra utlandet. Det vil si at de vinner igjen, mens det liberale samfunnet sitter tilbake som taper.»

Siden jeg ikke kunne si meg helt enig med Golubovskij, spekulerte jeg på om den iscenesatte rettssaken fungerer fordi de motstridende partene i utgangspunktet har et grunnleggende likeverd. I Russland er jo likeverd i prinsippet helt fraværende. De kunstnerne som ble dømt i disse prosessene blir av det store flertallet av befolkningen ikke først og fremst betraktet som myndighetenes farlige motstandere. Til og med det opplyste mindretall betrakter dem som tvilsomme. Samtidig er det påfallende at teaterkritikerene nesten ikke har gitt *Moskvaprossessene* noen oppmerksomhet. De forventer seg nemlig, i likhet med store deler av den intellektuelle eliten, ikke noe særlig av denne formen for moderne kunst. Dette kan det være interessant å se nærmere på.

De to Kulturer

Ved hjelp av enkle, statistiske beregninger, slo jeg nylig fast at det verste skjellsordet innen humaniora, og det gjelder interessant nok særlig teaterkritikerne, er uttrykket «en aktuell kunstner». Selv om det er et fullstendig tullete uttrykk i seg selv (og helt umulig å oversette til et annet språk. En brite, franskmann eller tysker vil ikke uten videre forstå hva det er snakk om), er det betegnende for dagens kulturliv i Russland, samtidig som det treffer kulturens hovednerve. For å gi en helt kortfattet beskrivelse av situasjonen ville jeg si at vi står midt i nok en konflikt mellom en Kultur Én og en Kultur To, og personlig ser jeg ingen løsning på den. Vladimir Papernijs klasiker *Kultur To* ble skrevet på slutten av 70-tallet, som en avhandling om arkitektur, men boken tok i virkeligheten for seg kunstens grunnprinsipper overhodet. Det er klart at Papernijs modeller for kultur, som ethvert annet konsept, ikke rommer alle aspekter ved es-

tetikkens kompliserte og omskiftelige vesen, men det var få som turde å ta avstand fra den dikotomien han beskrev. En annen sak er at den russiske intellektuelle eliten neppe hadde ordentlig kjennskap til, eller var tilstrekkelig fortrolig med, de postulatene i *Kultur To* som ble så verdsatt i Vesten, dit forfatteren snart emigrerte.

Hadde dette vært tilfelle, ville nok det sedvanlige mantraet om Sovjetperioden som en 75-årig, vanskelig arv som



Josef Stalin, døpt Josef Vissarionovitsj Djugasjvili (1879-1953), var generalsekretær for sentralkomiteen i kommunistpartiet i Sovjetunionen fra 1922 til sin død. Maleri av Tomskij (1935).

det fremdeles gjenstår å frigjøre seg fra, ha blitt litt korrigert. Det er ikke snakk om hvorvidt de 75 årene vurderes positivt eller negativt, men det at disse årene fremdeles blir betraktet som en *enhetlig epoke*, med en mer eller mindre enhetlig estetisk, ideologisk kode. Imidlertid er ikke dette helt riktig, og når det gjelder kunsthistorien er det overhode ikke tilfelle.

Man kan med god grunn snakke om en ideologisk og estetisk homogen epoke i forbindelse med Hitler-Tyskland. Tolv år med den tyske nazismen kan enkelt puttes inn i én modell, ett paradigme eller ett skjema – og her kan man bruke ulike termer uten at betydningen endres. Men innenfor den sovjetiske historien *har konfrontasjonene mellom Kultur Én og Kultur To neppe*

hatt mindre betydning enn det konfrontasjonene mellom Tsar-Russland og bolsjevikenes Russland har hatt. Og det gapet som lå mellom de på alle måter revolusjonære 1910- og 1920- årene, på den ene siden, og Stalins tunge imperium på den andre siden, er øyensynlig større enn gapet mellom den poetiske sølvalderen på begynnelsen av 1900-tallet og den sovjetiske avantgardekunsten (her er det vel riktignok å snakke om en kontinuitet enn noe gap). Under Stalin ble det revolusjonære prosjektet, som mer eller mindre hadde foregått i landet siden århundreskiftet (med sine morbide uhyrligheter og hekatomber), avløst av et voldsomt restaureringsprosjekt. Dette prosjektet krevde jo også sine hekatomber, men det skal vi ikke ta for oss her. Vi skal se på den retningen prosjektet tok.

Stalins restaureringsprosjekt

En gang spurte moren til Djugasjvili sin sønn: «Hva er det du driver med om dagen?» Han svarte: «Kan du huske tsaren? Jeg driver med noe liknende». Dette var et svært betegnende svar. Og et meget lettfattelig ett. Folkets far var i grunnen ganske fremmed for den revolusjonære bevegelsens begeistrede patos for en ny verden. Hans politikk var selvsagt først og fremst styrt av et ønske om eneherrerådme. Et ønske som førte til at alle mulige konkurrenter, samt deres forbindelser, ubønnhørlig ble utryddet. Men i tillegg til personlige ambisjoner ligger det også noe annet under. Stalin kunne si det samme om sin hovedopponent Trotskij, som det Andrej Sinjavskij sa om Sovjetmakten: vi har ikke de samme stilistiske preferansene.

I Stalins «prosjekt» ble disse stilistiske motsetningene slått imponerende hardt ned på. Og dette gjaldt ikke bare de skjønne kunster (i provinsen ble det bygget kulturpalass som liknet små Bolsjoj-teatre; gallaportretter og figurrike komposisjoner i den akademiske kunstens ånd blomstrer opp; det ble stilt ufravikelige krav om melodios, romanseaktig, sangbar musikk osv. osv.), men også i hverdagslivet – fra skoleunifor-

mene (skolepikene begynte å bruke de førrevolusjonære skoleuniformene igjen) til krigsuniformene, som var i bruk allerede under Napoleonskrigen – med de samme skulderklaffene, kantingene, beisene, ridebuksene og uniformsjakkene. Hvis den røde kommandøren Tsjapaev hadde sett uniformene som de sovjetiske offiserene brukte under 2. verdenskrig, ville han nok tatt dem for å være hvitegardister, og dermed funnet frem revolveren og skutt dem.

For det var nettopp under Stalin, og dette er enda en tributt til det førrevolusjonære gymnasiet, at adskilt undervisning for jenter og gutter ble innført. Nettopp under Stalin forsvant hærens institutt for krigskommissærer. Nettopp under Stalin begynte man å kjempe mot de sovjetiske eksperimentene innenfor pedagogikken. Alt som er godt er for lengst oppfunnet, så hvorfor finne opp hjulet på nytt! Alt av kontordecor, møbler, lintoys og embetsuniformer var enklere og sparsommeligere enn i tsartiden. Kun den sovjetiske paradearkitekturen (spesielt kurstedene) kunne måle seg med den tidligere praktken. Men at både den «småborgerlige luksusen» og den byråkratiske empirestilen fra Stalin-tida var ladet med fortidsidylliserende patos, er det ingen tvil om.

Det var de glødende revolusjonære som var tilknyttet Kultur Én (fra Isak Babel, forfatteren av *Rytterarmeen*, til Vsevolod Meyerhold, som gikk i skinnjakke med pistolhylster), folkeføreren ryddet av veien først. Det å ha sympatier med «det gamle regimet» hindret til gjengjeld ikke Mikhail Bulgakov fra å dø i sin egen seng, eller koryfeene ved Moskva kunstnereteater fra ustoppelig å bli tildelt Stalinpriser.

Familien Turbins dager, som de venstreorienterte kritikerene rakk å slakte fullstendig, ble som kjent stående på repertoaret til Kunstnereteateret takket være nettopp Stalin. Han så stykket utallige ganger. Og da de gamle militæruniformene ble gjenopplivet var det



Jekaterina Samutsevtj, medlem av Pussy Riot, i rollen som seg selv, under rekonstruksjonen av rettsaken mot Pussy Riot (2012) i Moskva-prosessene av Milo Rau. Moskva 2013. Foto: IIPM/ Maxim Lee

Han svarte: «Kan du huske tsaren? Jeg driver med noe liknende.»

sikkert Turbinfamilien han bevisst eller ubevisst hadde i tankene. Skomakersønnen og den vaskeekte oppkomlingen Stalin hadde ingen planer om å bidra til å bygge en ny verden. Hans plan var å bli en eneveldig hersker som i den gamle verden, men litt frisket opp med asiatisk megalomani. Og det ble han.

Det er klart at fortidsnostalgien hadde ulike nyanser i Nemirovtj-Dantsjenkos oppsetninger av *Tre søstre* av Tsjekhov og i *Familien Turbins dager*, som Stalin så over tjue ganger. I det første tilfellet ble den vist på en følsom og dannet måte, mens den i det andre tilfellet var mer rå. Men den peker samme vei. «Restaureringen» av fortiden viste seg å bli forstått og være ønsket, ikke bare av de brede, opprørske massene, men også av mennesker som var uendelig langt fra noen revolusjonær eller avantgardistisk virksomhet. De som etter 1917 ikke lenger var del av hovedstadens øvre sjikt, og derfor «ble en del av massene». Men enda viktigere var det at en betydelig del av kunstnerne selv ønsket restaureringen velkommen. Det førrevolusjonære Russland virket like

tiltrekkende på intelligentsiaen, som det den myteomspunnede byen Kitezj, som forsvant under vann, hadde vært.

Derfor har Kultur To fått en så stor oppslutning blant de intellektuelle i Russland, noe som per definisjon ikke kunne skjedd i noe annet europeisk land. Til gjengjeld har Kultur Én med sin patos om en ny verden (og et minimum av skepsis i forhold til den gamle verden) blitt møtt med mye mistenksomhet. Det er ikke bare myndighetene som har skjovet den unna som fremmed, en betydelig del av de velutdannede og kunsteliten har gjort det samme.

Heller ikke under «tøværet», som var like inspirert av det samme retrospektive idealet, klarte kunsten hos oss å befri seg fra den fortidsbeskuende modellen. Det er neppe tilfeldig at motkulturølgen omtrent ikke traff oss. Og det er ingen tvil om at hvis Antonin Artaud, Andy Warhol eller Joseph Beuys plutselig hadde befunnet seg i Russland, så hadde det ikke bare vært myndighetene (og skitt i dem!) som hadde stemplet dem som barbarer, men også vår egen intelligentsia.

Denne konflikten mellom Kultur To, og en Kultur Én, som bare iblant klarer å trenge seg opp gjennom asfalten, fortsetter å påvirke også i dag.

Å tiltro putinismen en forkjærlighet for og motvilje mot sovjetmakten sam-

tidig, er nesten umulig og kan skape misforståelser. Vi ærer tsarfamilien som martyrer, men planlegger å omdøpe Volgograd til Stalingrad igjen; vi elsker dobbeltørnen, men spiller den sovjetiske nasjonalsangen. Forvirrende? Hvis vi ser på 2000-tallet som enda et restaureringsprosjekt, denne gangen etter revolusjonen i 1991, faller brikkene på plass.

Restaurering på 00-tallet

En annen sak er at kulturens rolle i dagens restaureringsprosjekt er noe endret. På den ene siden er «lovens voktere» i dag langt mindre opptatte av kunstutøvere enn det Folkets far var. Hva som går på teatrene og utgis på forlagene blåser de mer eller mindre i. På den andre siden er potensialet til Kultur To i våre dager helt uttømt. Til et visst punkt hadde den her – og i motsetning til i Vesten – en mulighet til kunstnerisk suksess. I Tyskland var det få virkelig talentfulle mennesker som var klare for å samarbeide med Hitler. Men i Stalins restaureringsprosjekt deltok ikke bare de lite begavede kjeltringene, men også virkelig store kunstnere. De er, som man sier, for mange til at man kan holde oversikten: Zjoltovskij, Iofan, Gelfrejkh, Sjtsjusev, Merkurov, Andrejev, Mukhina, Tvardovskij, Leonov, German, Pogodin, Arbuzov, V. Ivanov, Isakovskij, den talentfulle Aleksej Tol-

stoj. Arkitekter, billedhoggere, forfattere, dramatikere, teaterutøvere... Og selve det store og mektige Kunstnereteateret, som Stalin forvandlet til Moskvas Kunstnereteater SSSR (MKhT SSSR).

Men idag kan ikke den fortidsbeskuenende kulturmodellen betraktes som noe annet enn et tomt hull. Kultur To er i dag i beste fall et forseggjort, men uinteressant skaperi, og i verste fall et levende museum – slik som for eksempel Malyj-teateret eller de monumentale maleriene til Ilja Glazunov. Det betyr ikke at det ikke finnes noe meningsløst, dumt og overflødig innenfor Kultur

Hvis vi ser på 2000-tallet som nok et restaureringsprosjekt, denne gangen etter revolusjonen i 1991, faller brikkene på plass.

Én, men i dag foregår alt som er virkelig interessant, dypt, og sterkt bare innenfor denne kulturen.

Imidlertid er det for den største delen av vår intelligentsia verre å innrømme dette enn å vende tilbake til sovjetmaktens dager. Det vannskillet som har oppstått i kunstnerkretser har ofte ikke

noen direkte sammenheng med politiske konflikter. Man kan gå i demonstrasjonstog og bære opposisjonens hvite bånd, men samtidig mene at det ikke finnes noe verre enn «aktuelle kunstnere». Og ofte blir de ikke sett på som en estetisk maktopposisjon i Russland, men som den samme maktens listige tjenere, som med sitt slue spill snurrer ordentlig folk rundt lillefingeren. Den voldsomme omveltningen av hverdagen som fant sted på begynnelsen av 1900-tallet (hvor den førerevolusjonære kulturen gikk under, som et synkende Kitezj, rett foran øynene på oss) har vist seg å være så traumatisk for det opplyste laget av befolkningen, at den fremdeles banker som aske i hjertene deres. Det er ikke uten grunn at vi har en slags hysterisk forkjærlighet for klassikerne våre – som om vi tror at det når som helst igjen kan komme noen med gevær og frata oss vår Pusjkin eller Tsjajkovskij.

Spørsmålene som igjen dukket opp under forestillingen *Moskvaprossessene*, var ikke bare om landet vil klare å komme seg ut av Putins restaureringsprosjekt, men også om vår egen intelligentsia vil frigjøre seg fra fortiden. Fra den samme Kultur To, som i dagens kontekst for lengst har blitt til en Kultur Null.

(Oversatt fra russisk av Ellen Melgård Solstad).

MILO RAU er sveitsisk regissør og journalist. Han fikk et gjennombrudd i 2009 med dokumentarforestillingen *Ceauscescu siste dager*. Alene eller som del av det tverrdisiplinære prosjektet International Institute for Political Murder, har Rau skapt flere teaterale re-enactments av faktiske historiske hendelser. Forestillingen *Hate Radio*, rekonstruerte f.eks. en radiosending i kanalen RTML, som spilte en viktig ideologisk rolle i folkemordet i Rwanda. Den er vist i Norge, se NSTT nr. 2/2013. Rau har også iscenesatt Behring Breiviks Manifest 2083. Red. anm.

ANDREJ DONATOVITSJ SINJAVSKIJ (1925 – 1997) var russisk forfatter, litteraturhistoriker og dosent ved Moskva universitet. I 1966 ble han dømt til 6 års straffearbeid for å ha utgitt fantastisk-satiriske fortellinger og avslørende litterære essays i utlandet, under pseudonymet Abram Tertz. Blant annet «Hva er sosialistisk realisme?» (1956). Han ble løslatt i 1971, og fikk forlate Sovjetunionen i 1973. Red. anm.

FAMILIEN TURBINS DAGER av Mikhail Bulgakov (1891 – 1940), hadde premiere på Moskva kunstnereteater i 1926. Stykket handler om hvitegardister under revolusjonen og borgerkrigen. Stalin satte stykket høyt, og skaffet Bulgakov en stilling ved Moskva kunstnereteater. Samtidig møtte Bulgakov stor motstand i sensuren, såvel som blant kritikere. I 1929 ble verkene forbudt, og Bulgakovs vanskeligheter vedvarte selv om han fikk arbeid som tekstforfatter, konsulent og librettist på kunstnereteatret og Bolshoj. Han ba flere ganger om tillatelse til å emigrere. Hovedverket *Mesteren og Margarita* utkom posthumt, først i 1966. Red. anm.

DRAMATIKERFORBUNDET

GRATULERER

DRAMATIKER CECILIE LØVEID MED FORESTILLINGEN



Foto: Bjørn Erik Pettersen

VISNING PÅ NATIONALTHEATRET

og så dusje etterpå

...

Æsj!

spytter ut pillene kaster seg over Michaels lik og
klemmer ham

Du er død, pappa!
Jeg har mordersorg!

JULIE
Fredrik jeg kom til huset for å dø

FREDRIK
Besøke pappa i graven vi?
Steke pannekaker!

JULIE
Jeg kom til huset for å dø og fant
Kjærlighet
Men jeg møblerte med skyggen av min elskede
Jeg møblerte med skyggen av min elskede

FREDRIK går opp på loftet igjen hvor han kler
seg naken. Ned fra
taket henger det en garderobepose som han stiller
seg inne i, og det
regner henover garderobeposen.

JULIE
Jeg ventet

AKT

AKT

SCE

75
1938
2013

DRAMATIKERFORBUNDET

ARTAUD ER MED JON REFSDAL MOES ORD EN OPTIMISTISK OG KONSTRUKTIV TÆNKER, SOM ALDRIG MISTEDE TROEN PÅ ET (UFÆRDIGT) TEATER.

PRINCE OF FOOLS

PRINCE OF FOOLS? A Close Reading of Antonin Artaud's *Le Théâtre et son Double* Afhandling af Jon Refsdal Moe. Philosophiae Doctor. University of Oslo 2013

Antonin Artaud var en af nøglepersonerne i det 20. århundredes teater og han er stadig en vigtig reference og et orienteringspunkt for teatret i dag. Derfor er det en vigtig og central afhandling Jon Refsdal Moe har skrevet. Denne er en nærlæsning af Artauds værk som titlen antyder, og at læse Artaud bevægelige skrifter er ikke noget let sag, og der bliver ikke mindre vanskeligt ved også at inddrage nogle af de centrale tekster, som er skrevet om Artaud. Moe gennemføre en omhyggelig kritik af Artaud-fortolkninger af Philip Auslander, Timothy Wiles og især Jacques Derrida.

Jeg skal ikke forsøge at genfremstille argumentationen i Moes afhandling. Jeg vil snarere sammenstykke nogle informationer og fortolkninger i forhold til den grundlæggende fascination som Moe giver udtryk for, og som jeg faktisk deler siden jeg i begyndelsen af 70erne tilfældigt anskaffede mig *Det dobbelte teater* som Artauds bog er oversat til i den danske udgivelse fra 1968 med efterord af Eugenio Barba. Hvad er der fængende?

Et brændpunkt for 60ernes teater og performance

Artaud blev specielt i 60erne et brændpunkt for en række forskellige fortolkninger af hans nye og overraskende metaforer som giver brændstof til den revolution (det paradigmeskifte som ofte kaldes det

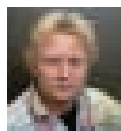
performative vende) i teatret og kunsten, som begynder i 50erne og udfoldes i 60erne, og hvis rækkevidde og konsekvens teoretisk, praktisk og pædagogisk på ingen måde er overstået. Omvæltningen kan forstås på mange måder og ud fra forskellige positioner og fortolkninger.

Moe begrænser sig til en læsning af Artaud og det er egentlig i orden – der er nok at tage fat på hvis denne skal foretages så tekstnært, også i forhold til oversættelserne, som Moe gør. Alligevel kunne det have været interessant, at se på hvordan Artaud i praksis er blevet arvet og har inspireret modernistisk, postdramatisk teater og performance. Og ja, det er unægtelig overraskende, at Artaud kan være inspiration for forskellige æstetiske retning. Og det er så vidt jeg kan se en pointe i Moes afhandling, at Artaud har fat i nogle både filosofiske og kunst og kulturteoretiske tråde, som skaber – ikke en enshed – men en kontinuitet i feltet af semoderne teater- og performance former.

Artaud skrev manifestet *Grusomhedens Teater* i 1933 og det udgives sammen med en række tekster med titlen *Théâtre et son Double* af forlaget Gallimard i 400 eksemplarer i 1938. Artaud formulerede et opgør med den dramatiske form og det at teatret var underlagt ordet. Han vendte sig i stedet mod teater som handling i rum analogt med ritualet. Han tænkte teatret som en form for ikke-religiøs metafysik personlig og kulturel transformation.

Var Artaud mislykket?

Artaud blev i 1938 indlagt efter et mislykket ophold i Irland og var de følgende år frem til 1946



AF ERIK EXE CHRISTOFFERSEN



Antonin Artaud i 1947. Foto: Jean-François Cholley.

indlagt. En lang række franske kunstnere og intellektuelle medvirkede til hans udskrivelse og der bliver samlet en større sum penge ind til ham.

Selvom Artaud er blevet læst og analyseret af mange er der på ingen måde etableret en enighed om hvad han egentlig ville og om han faktisk opnåede noget som helst. Som Moe viser i afhandlingen er der «tradition» for at opfatte Artaud som *mislykket* teatermand, som kun huskes på grund af en ekstrem skæbne og som egentlig ikke udtænker nye tanker om teatret. I ni år var han indlagt som «gal» og fik en række elektrochok som ødelagde hans tænder.

Andre opfatter ham som filosof, der har inspireret en række franske rationalitetskritiske filosoffer som Derrida, Foucault, Deleuze, Kristeva, Blanchot og Bataille. Nogle ser ham som fortæller for modernismens rene teater, som varieres hos en række af de teaterfolk, som især i 60'erne lader sig inspirere: Jean-Louis Barrault, The Living Theatre, Richard Schechner, Peter Brook, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba og Odin Teatret. Andre ser ham som fortæller for performancetraditionens sammenblanding af medier og handlinger. Artaud blev en form for inspirationsgrundlag for performance, happening og events da pianisten David Tudor medbragte Artaud til The Black Mountain College i USA 1951. Bogen blev oversat af Mary Caroline Richards og udkom i 1958.

Artaud bliver et af grundlagene for 60'ernes mange nybrud. Susan Sontag var i 1964 fortæller for en ikke-fortolkende tilgang til kunsten inspireret af Artaud. 1964 var året hvor Eugenio Barba vendte tilbage til Norge og grundlagde Odin Teatret efter forbillederne Grotowski og Artaud. Det var også året hvor Peter Brook startede en tre måneders eksperimenterende undersøgelse af «grusomhedens teater» i en gruppe under The Royal Shakespeare Company i London. En tre måneder lang workshop som blandt andet involverede Grotowski i et par uger og Charles Marowitz. Kreativt var det en

sammentænkning af spontanitet og disciplin og en ny form for undersøgelse af teatrets muligheder.

Brook instruerede blandt andet forestillingen *Opførelsen af mordet på Jean Poul Marat opført af teatertruppen på Hospitalet Chatenton under overvågelse af Herr de Sade* af Peter Weiss senere i 1964, om forholdet mellem den individuelle og sociale revolution. Artaud havde selv tidligere haft succes i rollen som Marat.

Grotowski iscenesatte Calderons skuespil *Den standhaftige prins* med Ryszard Cieslak i titelrollen i Opole (1964). Tilskuerne til forestillingen sad i en hævet konstruktion i en firekant rundt om scenen og så ned på teaterhandlingen som i en arena eller et anatomisk teater. Forestillingen blev som den første af Grotowskis «fattige teater» opført i Oslo og senere i Paris og vakte associationer til Artauds forestilling om «skuespilleren, der sender signaler fra det bål, man brænder dem på».

I 60'erne spiller Artaud tilsyneladende også en central rolle for beatgenerationen og fx Allan Ginsberg og The Doors' Jim Morrison. Og måske også for nogle af de destruktive bevægelser som Charles Manson og Jim Jones.

Artaud befandt sig mellem modernister og postmodernister. Modernismen var optaget af at rense teatret for det fortællende og perspektiviske tableau, det illusionsskabende og efterlignende. Man søgte en form for opløsning af sproget som ledte frem mod et nul-punkt og intethed: Tømrummet.

Moe ser på Artaud i forlængelse af Clement Greenbergs modernisme som tog sigte på en medial selvdefinering og renselse af maleriet som flade og som blev en markant modsætning til den performancetradition (eller konkret kunst og minimalisme) som sammenblandede medier og skabe teatraler hybrider i rum og tid.

Moe læser Artaud både som teatermand og filosof, som modernist (jf Greenberg paradigmet) og postmodernist (jf Derridas læsning) gennem en detaljeret analyse, som ikke medierer de to positioner, men som alligevel fremvi-

ser en kontinuitet, som kan være særdeles vigtig også for dagens aktuelle teater.

Nej, Artaud var ikke mislykket. Men han var givet en særling for hvem identiteten var en kamp om at erobre sin skygge eller anderledeshed. Moe undrer sig over, hvorfor han egentlig viede sit liv til en besværlig kollektiv kunstform som teatret. Og peger på, at det hænger sammen med, at teatret ikke lader sig fikseres som form, selvom det er en præcis gentagelse. Teatret er bundet til sin unikke opførelse i rum og tid i relation til tilskuerne og derfor er teater en reel handling i modsætning til litteraturen og maleriet, som fikseres som form. Der er denne tilgang til *den reelle handling* som udfoldes i 60'ernes performance og i modernismens teater. Men hvad mente Artaud med teatrets realitet. Det er efter min opfattelse det centrale spørgsmål i Moes afhandling. Moe præciserer, at Artaud opfattede realiteten som dobbelt med metaforer som *skyggen og fordoblingen*. Det gælder både for kulturen og identiteten. En aktualitet modsvares af en anden potentiel realitet. Identiteten rummer sin egen negation. Det vil sige, at teatret altid er i gang med at skabe sin egen fordobling eller skygge, som aldrig lader sig fikseres, men ikke desto mindre er et brændpunkt. Jeg opfatter det (i forlængelse af Bohr og Jung) som et komplementaritetsprincip: det vil med Moes ord sige, at en aktualisering rummer sin egen negation som potentialitet. Det betyder videre efter Moes opfattelse, at livet som sådan for Artaud permanent var i en bevægelse mellem orden og uorden. I en form for komplementær grusomhed mellem aktualitet og potentialitet. Artaud levede og skrev teatret som en skygge der var umulig at fikseres. Moes konklusion er, som jeg forstår det: Grusomhedens Teatret er en tragisk rystelse og en kontinuerlig tilblivelse af livets og teatrets endnu ikke aktualiserede potentialer. Artaud er med Moes ord en optimistisk og konstruktiv tænkner, som aldrig mistede troen på et (ufærdigt) teater.

NORDISK SATSNING I KINA

(TIANJIN): DET ER TALENDE FOR SITUASJONEN VI BEFINNER OSS I: MENS UNIVERSITETET I OSLO STRUPER HUMANIORA OG LEGGER NED TEATERVITENSKAP, SATSER KINA PÅ Å BYGGE KOMPETANSE I NORSK OG NORDISK TEATER OG KULTUR, OG MENS NATIONALTHEATRET BRUKER NI ÅR PÅ Å FÅ SATT OPP CECILIE LØVEIDS SKUESPILL *VISNING*, INVITERER KINESISKE FORSKERE LØVEID TIL KINA OG OVERSETTER OG SETTER OPP DET SAMME SKUESPILLET UTEN Å NØLE.

Det har lenge vært interesse for nordisk dramatikk i Kina. Ibsen har fortsatt en spesiell posisjon som verktøy for samfunnsutvikling. Ved universitetet i Beijing undervises det i norsk, dansk, islandsk og finsk i tillegg til østeuropeiske språk, som de har undervist i siden 50-tallet. Ved Fudan universitet i Shanghai blei det i 1995 etablert et Nordisk senter i samarbeid med nordiske universiteter og Nordisk Institutt for Asiastudier. Her undervises det siden 2005 i nordisk litteratur, drama, teater og film, i tillegg til i svensk språk og nordisk historie, samfunn og politikk. I 2009 oppretta universitetet i Nanjing et Kinesisk-



Cecilie Løveid taler på konferansen i Tianjin.

Norsk Kultursenter, der de underviser i nordisk dramatikk, litteratur, performance studies, kvinnestudier, økonomi, politikk og samfunn, og i 2011 etablerte Tianjin Normal University et Senter for norsk teater og kultur ved avdeling for fremmedspråk.

Kinesiske forskere har deltatt i internasjonale samarbeidsprosjekter som Global Ibsen og Ibsen in translation; Norge og Kina utvikler student- og forskerutvekslingsprogrammer, og universitetene i Beijing og Shanghai har i de seinere år arrangert forskerkonferanser i samarbeid med Shanghai teaterakademi, som har satt opp skuespill av Ibsen, Bjørnson og Fosse. I 2010 arrangerte Nanjing



AV WENCHE LARSEN



Isenesatt lesning av Cecilie Løveids Østerrike i Tianjin.

Universitet en konkurranse om beste studentadaptasjon av Ibsen. Her deltok ikke bare humaniorastudenter, men også studenter fra økonomi og teknologifag.

Den norske satsningen støttes av Utenriksdepartementet gjennom den norske ambassaden og konsulatene, NORLA, Senter for Ibsen-studier og Ibsen in China, som er et promoteringsselskap for Ibsen og norsk drama og scenekunst under paraplyen Ibsen International. Ibsen in China har også etablert et Jon Fosse-prosjekt, som i 2010 lanserte hans dramatikk.

I kjølvannet av Ibsen og Strindberg er interessen nå vekt for samtidsdramatikk og kvinnelige dramatikere. Fudan universitet har etablert et eget professorat i nordisk kvinnelitteratur, og Tianjin Normal University starta i 2013 et masterkurs i nordisk kvinne-dramatikk. Cecilie Løveid var den

første dramatiker som blei presentert på kurset, og i oktober 2013 blei hun introdusert for kinesiske drama- og teaterforskere under en konferanse ved Tianjin Normal University.

Opplegget fikk støtte fra NORLA, Dramatikerforbundet og den norske ambassaden i Beijing, men Tianjin Normal University bar den største byrden, og initiativet kom ikke fra Ibsen International. Tianjin, som ligger nær kysten én time fra Beijing, er Kinas femte største by, utpekt som et særskilt økonomisk område for avansert industri. Dette setter sitt preg på byen i form av gigantiske byggeprosjekter, fortreffelig sjømat og forurensning.

Under konferansen presenterte Cecilie Løveid selv, og dessuten Knut Ove Arntzen og jeg, Løveids dramatikk for rundt femti studenter og forskere, før de kinesiske akademikerne holdt innlegg om Løveid og Fosse i tillegg til Ibsen,

Strindberg og Oscar Wilde, og Kinas Ibsen: Cao Yu. Løveid framførte dikt under den offisielle åpningsseremonien, og blei intervjuet av kinesiske tidsskrifter og radio. Skuespillene *Visning* og *Østerrike* var på forhånd blitt oversatt til kinesisk, og Østerrike blei framført som en iscenesatt lesning under konferansen. Nå er begge skuespillene i produksjon for bokutgivelse; Shanghai Teaterakademi ønsker å sette opp *Visning*, og mens *Visning* nylig har blitt utgitt og presentert i et litteratur- og dramatidsskrift, vil *Østerrike* snart bli publisert og presentert i tidsskriftet Theatre Art.

(Se anmeldelse av Løveids *Visning*, *Nasjonalteatret*, side 99. Red. anm.)

Takk til professor dr. Minghou Liu, professor A. P. Wang, professor Jialing Qiu og Benedicte Wedervang Bruland ved den norske ambassaden i Beijing for opplysninger om universitetstilbudet i nordisk språk og kultur i Kina.

(TIANJIN): JIALING QIU VED UNIVERSITET I TIANJIN HAR OVERSATT CECILIE LØVEID. HUN FREMHEVER AT LØVEID SKILLER SEG UT FRA VESTLIGE DRAMATIKERE SOM ER KJENT I KINA FRA FØR.

LØVEID LAR KARAKTERENE VISE SEG FRITT

Det er professor Jialing Qiu ved Tianjin Normal University som har oversatt Cecilie Løveid. Det er hun som har starta kurset i nordisk kvinndramatikk, og som organiserte konferansen der Løveid blei presentert. Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift var nysgjerrig på den kompetansebygginga som foregår i Kina, og jeg spurte professor Qiu om interessen for norsk og nordisk dramatikk.

– Slik jeg ser det, henger det sammen med en nysgjerrighet overfor åndslivet i post-industrielle nasjoner som den norske. Vi kjenner amerikansk, britisk og fransk teater, men ikke norsk samtidsdramatikk, som vi nylig blei presentert for gjennom Jon Fosses skuespill *Nokon kjem til å komme* og *Namnet*.

– *Hvem er interessert i norsk og nordisk samtidsdramatikk, og hvor spilles det?*

– Det er mest teaterfolk, som er interessert i eksperimentelt teater. Det eksperimentelle teatrets funksjon er retta



Loveids kinesiske oversetter, professor Jialing Qiu.

mot studier og forskning, ikke å tjene penger. Slik er det også med Jon Fosse. Skuespillene hans settes opp ved Shanghai teater og kunstsenter under den eksperimentelle Shanghai kunstfestival, og på Shanghai Teaterakademi.

– *Hvorfor har dere ved Tianjin Normal University valgt å etablere et masterkurs om spesifikt kvinnelige samtidsdramatikere?*

– Senter for kvinnestudier står sterkt ved Tianjin Normal University, og professorer som meg selv har i mange år bidratt til studiet av kvinnelige forfatterskap. Kvinnelige dramatikere var mitt umiddelbare valg, ettersom jeg er oppatt av feminisme, og et kurs om kvinnelige dramatikere kan dessuten integreres i programmet for kvinnestudier, som allerede er godt etablert.

Direkte og smertefullt

– *Hvorfor valgte du å starte kurset med å introdusere Cecilie Løveid og skuespillene Visning og Østerrike, og hva finner du*



AV WENCHE LARSEN

interessant ved Løveids dramatik?

– Jeg fikk tilgang til skuespillene på engelsk og likte dem. Jeg hadde store forventninger om å finne noe nytt og friskt, og det ble innfridd. Jeg liker det poetiske uttrykket i bildene, som gir rom for et mangfold av tolkninger og stemmer. Jeg fascineres av den dype innsikten i kvinners følelser, og den unike formen, som er forskjellig fra Beckett og Pinter. Hvis Beckett framstiller en moderne livsfølelse symbolsk gjennom karakterer som lever et sjokkerende uskyldig liv, viser Løveid det moderne livet og smerten som publikum deler med karakterene mer direkte. Formen står i et spenningsforhold mellom tradisjonelt og eksperimentelt teater på en måte som skiller seg fra de vestlige dramatikere som er kjent i Kina fra før. Intertekstualiteten er også spennende. Bruken av andre tekster skaper en spenning i forhold til originaltekstene som gir nye tolkningsmuligheter og skaper nye ideer. Bildene hennes virker veldig friske og sterke. I *Østerrike*, for eksempel, skaper hun et nytt bilde av Ludwig Wittgenstein, ikke bare som den store, kjente filosofen, men et menneske med lidenskap og lidelser som du og jeg, og som, ulikt deg og meg, forsøker å finne ut hvor smerten kommer fra. Kvinnebildene er også interessante.

Frie bilder

– Hva er det som fascinerer deg ved kvinnebildene?

– Framstillinga av kvinners følelser og handlinger er fri fra kulturens og ideologiens lenker. Vi er alle fanget i slike lenker, så det er nesten umulig å komme i kontakt med våre egne følelser. Vi glemmer våre ekte følelser og ideer, men Løveids bilder er frie. Kjønnsrelasjonene er selvsagt forskjellig fra de vi finner i kinesisk tradisjon. Selv i vår tid er ikke kinesiske kvinner intellektuelt uavhengige. Seksuelle følelser er fortsatt tabu for kinesiske kvinner. Det er bare noen få, stort sett marginaliserte, feminister som er modige nok til å uttrykke følelser knytta til sex. Etter min

mening mangler Ibsen kjønns sensitivitet sett fra et feministisk perspektiv. Uansett hvor mye kvinneframstillingene hans avviker fra tradisjonen, så er det ikke tilstrekkelig i forhold til vår tid. Løveids kvinner uttrykker sanne følelser uavhengig av den patriarkalske konteksten. Julies sorg over tapet av mannen i *Visning*, ønsket om å begå selvmord og forholdet til en fremmed mann og til sønnen... alt dette skaper et bilde av en kvinnes følelsesliv som sprenger kulturens grenser. Løveid viser ikke fram sine egne vurderinger, men tillater karakterene å vise seg fram helt fritt.

– Er det noe du finner provoserende i

... ET BILDE AV KVINNENS FØLELSESLIV SOM SPRENGER KULTURENS GRENSE.

Løveids skuespill?

– Handicappede vises aldri fram på denne måten i Kina som i Løveids *Visning*. I Kina viser man bare fram de handicappedes godhet og uskyld. For å være helt ærlig, så forstår jeg ikke denne karakteren, Fredrik, som er Julies sønn. Kanskje hans funksjon er å vise en freudiansk idé.

– Finner du skuespillene vanskelig tilgjengelige?

– Ja, de er vanskelig å forstå. Framstillinga av følelser er svært annerledes enn vi er vant til. Selv framstillinga av følelser i Ibsens og Strindbergs skuespill, som vi kjenner ganske godt, oppfattes vanligvis som galskap – særlig knytta til de kvinnelige karakterene. Løveids framstilling av tap av mann og far virker fremmed. I Kina ville man vist den tragiske situasjonens psykiske og økonomiske konsekvenser for enken og barnet. Man ville vist kvinnens kjærlighet til sin mann og sønnens kjærlighet til faren, og hvordan livet har blitt vanskeligere for dem, men dette er jo egentlig overflattisk, og berører ikke karakterenes indre essens.

Utfordrende

– Fikk du noen respons etter konferansen i oktober, og har du noen forventninger til mottakelsen av Løveids skuespill på scenen og i kinesisk teater- og dramaforskning?

– Ja, selvsagt. Kolleger fra flere universiteter har vist interesse for skuespillene og har bedt om et eksemplar av oversettelsene, og jeg deler gjerne det gode kunstneriske arbeidet med dem. Det er tross alt veldig få gode kvinnelige dramatikere som har blitt presentert i Kina. Mitt ønske er å bidra til at teatret skal få en forståelse for gode vestlige skuespill. Vi har et problem i Kina med at teatret er mer opptatt av sceniske nysvingninger enn skuespillenes mening. Det er nok en av grunnene til at Brecht har vært så populær i Kina; ideene hans er praktiske for scenen. Løveids skuespill er krevende. De er sterkt intertekstuelle, og temaene hennes er utfordrende, ikke

minst med hensyn til en skeiv framstilling av kjønn og seksualitet. På den annen side er Løveid den første kvinnelige skandinaviske dramatikeren som presenteres i Kina, og den andre samtidsdramatikeren, og skuespillene hennes kan bidra til å kaste lys over kvinners situasjon i dag.

– Hvordan har det vært å oversette Løveid?

– Det har vært krevende. De poetiske formuleringene har vært en stor utfordring, og intertekstualiteten har gjort det enda vanskeligere. Jeg har måttet være forsiktig med hver frase og hvert ord for ikke å miste Løveids personlige stil.

– Har dere noen planer om å utvikle tilbudet i norsk teater og kultur videre?

– Ja, jeg vil gjerne oversette flere av Løveids skuespill og utforske dem og norsk samtidsteater nærmere. Senter for kvinnestudier håper dessuten å presentere flere kvinnelige dramatikere fra Norden. Ellers ønsker vi å utvikle et postgraduate studium i nordisk teater og kultur i samarbeid med nordiske universiteter.

JEG ER BEVISST PÅ AT DET JEG SKRIVER ER LITTERATUR, JEG SKRIVER IKKE EN TEATERFORESTILLING, MEN EN TEKST SOM NOEN KAN BRUKE TIL Å LAGE TEATER AV, SIER ARNE LYGRE.



MAKT GJENOM SPRÅK



AV CECILIA ÖLVECZKY
OG KRISTINE JAKOBSEN (FOTO)

Allerede med sin debut i 1998, *Mamma og meg og menn*, vakte Arne Lygre oppsikt og ble ansett som en meget lovende dramatiker. Til tross for velvillig anerkjennelse her hjemme, var det hans voksende suksess i utlandet som overbeviste oss om at vi i ham ikke bare hadde en lovende, men en betydelig europeisk dramatiker. Det var ikke slik at Lygres stykker ikke ble vist på norske scener, og det manglet heller ikke på gode forestillinger av hans verker her hjemme. Problemet var at han ble stemplet som unik og eksperimentell, en dramatiker for de spesielt interesserte. Med *Jeg forsvinner*, dette visjonære stykket som fikk franske kritikere til å ta frem superlativene etter premieren på Théâtre de la Colline i Paris, og en musikalsk, suggestiv forestilling på Nationaltheatret i Oslo, kom det etter lengtede og uomtvistelige gjennombruddet. Lygre fikk Ibsenprisen, *Jeg forsvinner* er blitt valgt som ett av de ti mest betydningsfulle dramaene som er blitt skrevet etter Ibsen, og stykket er også spilt på Dramaten i Stockholm. Det er allerede nå planer for flere produksjoner i Norge og i utlandet av Lygres nye stykke, *Ingenting av meg*, som får urpremiere på Stockholms Stadsteater om kort tid. Regissør Eirik Stubø valgte sin landsmanns stykke som sin første produksjon som teatersjef i den svenske hovedstaden.

Oversettelser

– *I din karriere er det ikke så overraskende at dine stykker første gang spilles på et fremmed språk. En svensk urpremiere er kanskje ikke så eksotisk? Men du er flittig oversatt til språk du ikke selv kan. For deg som legger så stor vekt på språklig presisjon, må det vel være vanskelig ikke å kunne kontrollere oversettelsen og forstå dine ord fra scenen?*

– Noen ganger tenker jeg at jeg er for åpen i forhold til oversettelsene. At jeg burde arbeidet tettere med oversetterne, i alle fall på de språkene jeg forstår godt. Men samtidig tenker jeg at jeg må stole på den jobben som blir gjort, uten å involvere meg utover det å

stille meg til disposisjon for spørsmål de måtte ha. Ikke å bli for kontrollerende. Oversettelsen er uansett ikke mitt arbeid. Et av de problemene som kan oppstå er at man kan ha en tendens til å normalisere språket noe. At ikke alle oversettere har så tett kontakt med det norske språket at man oppfatter nyanseene der hvor jeg «høyner» teksten og arbeider meg vekk fra det dagligdage. Likevel, jeg opplever at jeg har vært veldig heldig med de oversetterne jeg har jobbet mest med, og jeg har stor tillit til dem.

Jeg synes ikke det er vanskelig å forholde meg til mine tekster på et annet språk. Helt identisk blir jo ikke stykket i en oversettelsesprosess, men det får en egenverdi på det nye språket. Som en

«Det var den nesten paradoksale åpenheten i det nakne rommet til Beckett som traff meg.»

tvillingtekst, nesten. Jeg liker veldig godt å se produksjoner på svensk og dansk, for eksempel. Det er så tett på min egen skrift, men likevel noe litt annet. Dersom det er et språk jeg overhode ikke forstår, leser jeg mitt eget stykke på nytt like før jeg går inn i salen for å se produksjonen, da vil jeg ha det så present i minnet at jeg likevel får med meg veldig mye av hva som skjer på scenen.

– *Den kjente franske regissøren og teatersjefen Stéphane Braunschweig på La Colline anser deg nesten som husdramatiker. Har du tenkt over hvorfor akkurat det tradisjonelt «svårflørtede» teaterlandet Frankrike har vist så stor interesse for ditt forfatterskap?*

– Det er vanskelig å si. Det har kanskje noe med de personene jeg har vært så heldig å jobbe med. Det begynte for alvor med Claude Régy, som satte opp

Mann uten hensikt for en del år tilbake. Han er nærmest en legende i fransk teater, og har introdusert en hel rekke utenlandske dramatikere for det franske publikummet. Gjennom dette ble Stéphane kjent med tekstene mine. Han skulle gjøre en produksjon av *Dager under* for Düsseldorfer Schauspielhaus, ble fascinert av forfatterskapet og kontaktet min agent, spurte henne om jeg hadde en ny tekst han kunne lese. Da var *Jeg forsvinner* helt nyskrevet, og han bestemte seg umiddelbart for å sette det opp på La Colline. Etter dette har han satt opp enda et stykke av meg, *Skygge av en gutt* som radioteater på France Culture, og til høsten kommer han med sin fjerde produksjon med *Ingenting av meg* på La Colline. Så snart vi er ferdig med en produksjon, begynner han å spørre etter når jeg kan ha et nytt stykke ferdigskrevet. Jeg vet ikke om *Ingenting av meg* ville vært skrevet dersom det ikke var for ham, jeg hadde egentlig tenkt å skrive prosa på det tidspunktet. Men vi hadde lunsj på premieren dagen for *Jeg forsvinner* i november 2011, og før vi ante noe om hvordan den forestillingen ville bli møtt, ga han meg tilbud om en ny produksjon på hovedscenen i 2013. Jeg rakk aldri 2013, stykket tok lenger tid å skrive ferdig, men nå kommer hans produksjon i 2014. I tillegg til produksjoner på Stadsteatern (april 2014), på Det Norske Teatret i Oslo (september 2014) og på DNS i Bergen (mai 2015). Alle de involverte teatrene har også vært villige og medvirkende til at teksten kan produseres på ulike teatre nesten samtidig, man har ikke vært gnien på selv å få urpremiere, og produksjonsmuligheter har dermed ikke gått tapt. Det setter jeg stor pris på! Stéphane var helt innforstått med at et norsk teater kunne spille stykket før ham, dersom det åpnet seg en mulighet. På samme måte reagerte Det Norske Teatret da Stadsteatern kom på banen litt senere. Denne holdningen stemmer godt overens med mitt eget syn, jeg mener at overdreven higen etter urpremiere kan være ødeleggende. Man stempler en førsteproduksjon som mer verdifull enn senere produksjoner. For

meg er hver iscenesettelse like viktig. Dette nærmer seg kjernen av hva det betyr for meg å skrive dramatikk, og for motivasjonen til å gjøre det, å forsøke å skrive tekster som ulike teatre og teaterkunstnere ønsker å lage sin genuine forestilling av.

Becketts rom

– *Hvordan vil du beskrive ditt litterære uttrykk?*

– Jeg vet ikke om man kan kalle det et litterært forbilde, men det er nok en linje tilbake til det beckettiske rommet, slik jeg opplever det. Tomt, avskåret, uten konkrete referanser til verden for øvrig. Den sceniske og kunstige sannheten som skapes gjennom skuespillernes språk. Kraften i det. Ordenes definitive makt. Likevel, jeg har ikke vært opptatt av det absurde i hans dramatikk, eller av språket hans som sådan, det var den nesten paradoksale åpenheten i det nakne rommet som traff meg.

Et av de viktigste gjennomgående grepene mine har vært de to ulike fortellerperspektivene, et narrativt her-og-nå, og en overtekst som er mer kommenterende og tidsforflyttende. I dette ligger det klare referanser

til det greske koret. Jeg tror det for meg først kom fra en interesse for ver fremdungseffekten til Brecht, bruddet med narrativet, men det er jo også en klar linje mellom grekerne og dette grepet. I det siste stykket mitt har jeg for første gang forsøkt å smelte sammen disse to nivåene, tanken er at det vil oppstå noe nytt i en slik «legering».

Jeg søker mot det arketypiske. Kvinne, Mann og Gutt kontra egennavn og beskrivelser av utseende og karaktertrekk. Et hus, en bil, en gate, kontra rød Volvo og Thorvald Meyers gate. Jeg vil jobbe med det essensielle, ikke med unødige beskrivelser. Det har kanskje også noe med hvordan tekstene mine blir skapt. Jeg ser sjelden for meg detaljer i det sceniske rommet, eller konkret et menneskes utseende. Bildene har et mer abstrakt preg, styrt av språk, rytme og tone mer enn virkelighetsreferanser og narrativ utvikling. Jeg liker også godt elementer av noe kunstferdig i språket,



«Jeg skjønnte tidlig at den eneste egentlige form for kontroll jeg har er gjennom ordene på papiret.»

at egenheter får lov til å prege og understreke den sceniske situasjonen.

Makt og språk

– *Hvordan kombinerer du samarbeidet med teatrene og et eventuelt behov for kontroll over dine ord?*

– Jeg skjønnte tidlig at den eneste egentlige form for kontroll jeg har er gjennom ordene på papiret. Å få dem så presise som mulig, så pregnante, at de som arbeider med dem ikke føler behov for å justere, men isteden kan konsentrere seg om neste prosess, selve iscenesettelsen. Skuespillerarbeidet. Rommet. Jeg må stole på at teksten er så klar at den ikke trenger meg som sin forklarer eller sin kontrollør. Samtidig er jeg bevisst på at det jeg skriver er litteratur, jeg skriver ikke en teaterforestilling, men en tekst som noen kan bruke til å lage teater av. Og i det må jeg ha tillit både til teksten og til dem som vil arbeide med den. Samtidig handler det også om at jeg ikke ønsker å begrense teaterkunstnerens valg. Jeg jakter ikke etter ett uttrykk som skal stå som en fa-

sit for hvordan et stykke av meg skal iscenesettes.

– *Din språklige presisjon, ditt teatrale abstraksjonsnivå og tidsaspektet som drivende dramaturgisk kraft er bare noen av elementene som danner den typiske Lygre-signaturen. Kunne vi få et lite innblikk i selve skriveprosessen? Har du historien noenlunde ferdig før du setter deg ved skrivebordet?*

– Jeg er helt i begynnelsen på en ny tekst nå. Det har tatt tid å komme i gang etter at *Ingenting av meg* var ferdig i fjor sommer. Det er ofte slik for meg. Det er som om alt stoffet fra forrige verk først skal ut av hodet, forsvinne, før jeg er klar til å starte på nytt. Denne nye starten er for meg alltid sterkt knyttet til selve språket, at noen ord setter seg, skaper energi. Jeg sitter ikke og planlegger karakterer eller rom, men plutselig får jeg på plass en replikk jeg liker, som jeg aner har et perspektiv og utviklingspotensial i seg. En replikk fordrer også et menneske som sier replikken, og replikken sier noe om dette mennesket. Jeg trenger et tilsvarende, jeg får på plass en ny replikk. Et annet menneske. Jeg begynner å lete etter dynamikken mellom disse to. Plutselig, om jeg får til noe, er det en type informasjon i noe de sier som utvider situasjonen, tekstuniverset. Etter hvert som arbeidet går fremover får jeg selvsagt ideer til ting som kan skje senere, muligheter for narrativ utvikling, men jeg skriver det ikke ut før jeg er kommet til det aktuelle stadiet, jeg noterer det bare som ideer som jeg kanskje eller kanskje ikke kommer frem til. Arbeidet skjer suksessivt, fra første til siste side. Jeg er avhengig av at tekst jeg har skrevet interesserer meg, at den oppleves utvidende, relevant, tydelig, at jeg blir inspirert til å fortsette nøstingen. Jeg lar aldri svak tekst bli stående i manus, går ikke videre dersom det er ting som ikke fungerer, jeg jobber med enkeltavsnitt og øyeblikk helt til det oppleves at det sitter. Og jeg vet aldri helt hvor teksten skal. Jeg leter ikke først etter et overordnet narrativt plan. Helheten setter seg, kommer til gjennom arbeidet, utforskingen.

– *Dine stykker har gjenkjennbare signaler i struktur og språk, som for så vidt er i stadig utvikling, men som likevel utgjør den typiske Lygre-stilen. Mens innholdet er uventet og utfordrende. Det finnes vel ikke typiske Lygre-temaer?*

– Det er nok en del temaer som går igjen i tekstene mine, noen perspektiver som jeg stadig kommer tilbake til. Identitetsdannelse. Mellommenneskelig påvirkning i ulike former. Makt gjennom språk. Oppbrudd. Oppstart.

Aktiv teatergjenger

– *Du søkte på skuespillerlinjen på Statens Teaterskole da du var yngre, du besøker ofte teatre og har mange venner blant teaterfolk. Du er ingen isolert dikter som gjemmer seg i sitt elfenbenstårn, men din dramatikersignatur er så personlig og sterk at de som ikke kjenner deg kanskje kunne tro det?*

– Å søke på teaterskolen handlet mest om at jeg var i fase hvor jeg utforsket kunst- og teaterfeltet. Jeg hadde lyst til å skrive helt siden jeg var tidlig i tenårene, men det var noe jeg holdt for meg selv, bare en drøm. Jeg turde ikke engang prøve, skrev ikke noe, det virket umulig. Da jeg flyttet til Oslo etter videregående ville jeg forsøke meg som skuespiller foran en teaterskolejury. Det gikk bedre enn jeg hadde trodd, jeg fikk blod på tann og plutselig hadde det gått flere år med slike prøver, ispedd småjobbing med annet skuespillerarbeid. Ett år var jeg med til sisteprøve, men uten å komme inn. Og godt er det. Jeg er ingen skuespiller. Men denne erfaringen i teaterfeltet gjorde at jeg fikk sceniske ideer da jeg etter hvert begynte å skrive i 25-årsalderen. Siden den gang har jeg vært en aktiv teaterpublikummer. Når teateret virkelig treffer meg, er det helt klart blant mine sterkeste kunstopplevelser. Det trenger ikke å være hele forestillingen som sådan, men små øyeblikk som plutselig står fram for meg som ypperlige. Bare de siste månedene har jeg opplevd flere slike. Å se mye teater handler også om kunnskap, det å vite hva ulike regissører står for i sitt arbeid, hvilket formspråk de jobber med. Det er også viktig for meg

å kjenne til ulike skuespilleres arbeid. Til sist er det en del av privatlivet mitt, mange teaterfolk er blant mine nære venner, flere av dem helt siden tiden da vi søkte på teaterskolen.

– *Tenker du under skriveprosessen på skuespillere som rollemodeller eller på hvilke regissører som best kan virkeliggjøre dine intensjoner?*

– Nei. Jeg har aldri så klare sceniske bilder i hodet når jeg skriver. Verken skuespillere eller regivalg er en del av min igangsettende prosess. Det betyr ikke at det ikke er skuespillere eller regissører jeg ønsker skal jobbe med mine stykker, helt klart, men de er ikke en del av selve skrivearbeidet.

– *Du skriver også romaner og noveller, vet du på forhånd hvilke av dine ideer som krever en scene og hvilke som trives best mellom permene?*

– Ja, det vet jeg umiddelbart. Det dreier seg kanskje om en type konsentrasjon. At jeg i begynnelsen av en ny arbeidsprosess vet at jeg vil jobbe i en spesifikk sjanger, og at jeg åpner opp for ideer som egner seg i det formatet. Jeg har aldri opplevd at en ny idé kan tilpasses en annen sjanger enn den jeg først ser den for meg i. Jeg ønsker å få frem et uttrykk som jeg opplever er genuint for den sjangeren det er skrevet i. Å lete etter det som bare er mulig i en dramatisk tekst, og som ikke like gjerne kunne være prosa.

Stubø-signaturen

– *Nylig begynte prøvene på ditt seneste stykke Ingenting av meg på Stockholms Stadsteater. Regissør Eirik Stubø gjorde tidligere en kritikerrost oppsetning av Jeg forsvinner. Men du snakket varmt om hans oppsetninger lenge før det. Føler du noe slektskap mellom hans måte å regissere på og din måte å skrive på?*

– Jeg har fulgt Stubøs regiskap i mange år, og tatt sterk interesse på midten av 2000-tallet, da de mer reindyrkede forestillingene kom til. Det var noe med viktigheten av ordet, måten det fikk plass i rommet, som jeg likte veldig godt. Sceniske bilder uten unødvendige elementer. Et distinkt kunstnerisk avtrykk som ble videreført fra pro-

duksjon til produksjon. Jeg opplever at han hele tiden leter videre innenfor rammene av sitt eget uttrykk, og i yttergrensene, slik at det sakte endrer seg over tid, men stadig med en klar signatur. Det kan jeg like godt, både hos ham og hos andre kunstnere, og det er noe jeg higer etter i meg selv. Det er vel et slags slektskap i det.

– *Kommer du til å følge med på prøvene?*

– Jeg er normalt ikke med i selve prøveperioden. Jeg pleier å få med meg leseprøven, og eventuelt noen dager helt i begynnelsen, men ellers ser jeg ikke produksjonene igjen før premierekvelden. Jeg synes nok at det som forfatter er vanskelig å finne sin rolle i prøvetiden, når en ny fase tar til med regigrep og skuespillerarbeid, men det er også et ønske om å gi teksten min videre til nye

horvoviddt det er en tekst av meg som blir anmeldt, eller om det er en teaterforestilling skapt av min tekst. Sistnevnte involverer så mange mennesker, og negative kritikker der tynger meg mer enn om det bare gjelder mitt eget verk.

Urpremierestøtten

– *Framtidsplaner?*

– Jeg har lenge hatt lyst til å skrive prosa igjen, men jeg er i en periode nå hvor ideene som kommer er sceniske. Så da må jeg følge den impulsen i ett verk til, i alle fall. Det dreier seg også om inspirasjon. Jeg har så mange kontakter som jeg har lyst å arbeide videre sammen med, både her hjemme og i utlandet, så jeg ønsker å kunne levere et nytt scenisk verk til dem innen et par år.

Likevel, når vi snakker om fremtiden

ordningen ble kuttet til fordel for Dramatikkens hus. Således bruker man store summer på å utvikle ny dramatik, mens man fjerner støtten til faktisk å få de nye stykkene produsert. For meg er det et valg som ikke helt gir mening. Nye dramatikerstemmer etableres i møtet med teaterpublikummet, og etter som Dramatikkens hus ikke selv er et produserende teater, kan ikke dette skje der. Vi er avhengig av de andre teatrene. Jeg er ikke imot Dramatikkens hus, på ingen måte, men jeg er svært skeptisk til at man ødela en viktig ordning for å få det etablert. Det var i beste fall korttenkt. I stedet burde vi jobbe for å få på plass en virkelig solid økning av premierestøtten, for eksempel en som dekket både dramatiker-, regi- og scenografi-honorar, slik at det ble rimeligere å sette opp ny norsk dramatik enn å velge andre tekster. En kilde til friske midler på teatrenes budsjetter. Om man over noen år sluset noe av økningen i teatrenes totalbudsjetter fra statsbudsjettet inn i en slik ordning, ville det heller ikke være så vanskelig å gjennomføre økonomisk. Ferdig etablert ville den kunne bli en ekvivalent til den svært suksessrike innkjøpsordningen for norsk litteratur, som har hatt uvurderlig betydning for norske skjønnlitterære forfattere.

En annen alvorlig endring er at flere og flere teatre omdefinierer de minste scenene til rene lavbudsjettsproduksjoner, hvor det av økonomiske årsaker nærmest er utelukket med en ny norsk tekst på repertoaret. De minste scenene har jo nettopp vært stedet der mange nye dramatikere først har etablert seg, blant annet jeg. Ser man disse to strukturendringene i sammenheng, kan vi lett ende i en situasjon hvor det skrives mer ny dramatik, men hvor disse tekstene ikke møter publikum annet enn som lesninger eller mindre forseggjorte visningsformer. Og slik får vi ikke fram nye dramatikere.

(Intervjeren, Cecilia Ölveczky, har vært dramaturg ved flere norske oppsetninger av Lygre, samt den forestående urpremieren i Stockholm. Red. anm.)

«Flere teatre omdefinierer de minste scenene til rene lavbudsjettsproduksjoner, hvor det av økonomiske årsaker nærmest er utelukket med en ny norsk tekst.»

kunstnere, som skal sette sitt preg på den uten min innblanding. Teksten er ferdigskrevet når prøvene starter, så det er ikke snakk om justering eller omskrivning i denne fasen. Det hender at det blir noen kuttinger fra manus til ferdig teaterforestilling, og det er en frihet jeg liker å gi dem som arbeider med mine ting. På et tidspunkt handler det ikke lenger om teksten som sådan, men om selve forestillingen, hva som best gagnar den.

– *Hva er ditt forhold til kritikere?*

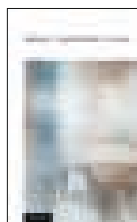
– Jeg har et profesjonelt forhold til kritikker. Jeg venter på dem, jeg leser dem, og jeg blir glad om de er positive. Om de er negative, forsøker jeg å forstå hva grunnen er. En kritikk er jo ikke bare en kritikk. Dens kontekst og dens avsender har mye å si for hvilket inntrykk den gjør på meg personlig. Det oppleves også som vesensforskjellig

for norsk teater og norsk dramatik, så er jeg bekymret over utviklingen. Det er to viktige endringer i norsk teaters struktur som har skjedd de siste årene. Det ene er at man gjennom opprettelsen av Dramatikkens hus ofret en svært viktig støtteordning for ny norsk dramatik, premierestøtten, som skulle sikre at kostnadene ved å produsere ny norsk dramatik ikke ble uforholdsmessig mye høyere enn ved annen dramatik. Etter at denne ordningen ble kuttet er en ny norsk tekst 260 000 kr dyrere for teatret enn en klassisk norsk tekst, og ca 130 000–180 000 kr dyrere enn en utenlandsk tekst, avhengig av kostnadene til oversettelsen. Dette er store summer i et produksjonsbudsjett, som man må forsøke å finne løsninger for å redusere eller fjerne. Men istedenfor å arbeide for en økning av premierestøtten, gikk man inn på en avtale hvor

ARNE LYGRE ÅBNER FOR ET VÆLD AF ISCENESÆTTELSESMULIGHEDER, IDET KONKRETISERINGEN I VID UDSTRÆKNING OVERLADES TIL SKUESPILLERE, INSTRUKTØR, SCENOGRAF, ETC. MEN I DENNE KONSEKVENTE STRATEGI LIGGER OGSÅ TEKSTENS STØRSTE UDFORDRING.

LYGRES TEATRALSKE MINIMALISME

INGENTING AV MEG Av Arne Lygre. Aschehoug, 2013



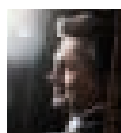
Med *Ingenting av meg* (2013) har Arne Lygre begået endnu et fortættet skuespil, hvor sproget aftegner karaktererne og det teatraliske rum. I Lygres veloplagte leg med teatrets særlige mulighed for at veksle næsten umærkeligt mellem dialog og fortælling holdes handlingens personer, tider og steder i et minimalistisk greb, hvor en mængde informationer tilbageholdes. Umiddelbart fremtræder stykket som en velkendt historie om forbudt kærlighed, tab og skyld, men det gennemførte formeksperiment tilføjer en eksistential dimension til teksten, idet Lygre udforsker den måde hvorpå identitetsdannelsen ytrer sig i sproget.

med dialog og fortælling holdes handlingens personer, tider og steder i et minimalistisk greb, hvor en mængde informationer tilbageholdes. Umiddelbart fremtræder stykket som en velkendt historie om forbudt kærlighed, tab og skyld, men det gennemførte formeksperiment tilføjer en eksistential dimension til teksten, idet Lygre udforsker den måde hvorpå identitetsdannelsen ytrer sig i sproget.

Nøgne rum

I stykket, der både formelt og tematisk klinger som et ekko af Lygres *Jeg forsvinner* fra 2011, møder vi en kvinde og en yngre mand, der indleder et erotisk forhold til hinanden i en lille lejlighed med tomme rum og næsten ingen møbler. Dette scenografiske rum er et perfekt udgangspunkt for den teatraliske minimalisme i Lygres tekst, hvor nøgne rum og kroppe beklædes med ord.

Det gennemgående fortællegreb er, at karaktererne frembringer fortællingens rum gennem deres ytringer: «En liten leilighet. Tomme rum. Nesten ingen møbler. / Du og jeg,» fastslår han i stykkets åbningsbillede (Lygre 2013: 9). Dialogen fastholdes desuden i et genfortællende register, hvor konstaterende ytringer som «Dette er virkeligheten» ledsages af et afstandsskabende «tenkte jeg». Dette greb udnytter Lygre til stor effekt, idet de udsigelsesmærker (dvs. deiktiske markører som «jeg», «her», «nu»,



AF MADTS THYGESSEN

etc.) der optræder i dialogen, konstant veksler mellem nærvær og distance.

Nærvær og distance

Legen med deiktiske markører forstærkes af den teatrale grundsituation, hvor fire skuespillere gestalter rollerne Meg, Han, Menneske og Eks. Den symboliske figur Menneske gestalter endvidere tre forskellige identiteter (Hans mor, Min mor og Min sønn). Menneske-figurens rollefordoblinger medvirker således til at skærpe den vekslen mellem nærvær og distance, der indlejres i dialogens komplicerede leg med deiktiske markører. Denne vekslen er forbundet til den sproglige undersøgelse af identitet og til hovedkarakterenes længsel efter intimitet og nærvær. Gennem syv scenebilleder kæmper de to hovedkarakterer, Han og Meg, for at fastholde hinanden i et anspændt erotisk mellemværende, hvor deres evne til at beslaglægge det sproglige rum gennem ytringer – som f.eks. «Vi sier at det er her våre liv skal leves. Det er ingenting nå, dette, men vi har en vilje, det vi sier gjelder» (Lygre 2013: 9) – konstant sættes på prøve. Det, der begynder som en fælles sproglig kontrakt, hvor ytringerne får performativ kraft, idet de beslutter sig for at forandre deres liv, slår imidlertid over i uvished og angst. Bedre bliver det ikke, når de andre, i skikkelse af mennesket (hendes mor, hans mor, hendes søn) og eksmanden, trænger ind i deres afsondrede virkelighed.

Eksistentiel nedfrysning

I Lygres komposition bevæger tiden sig fra «sommer», «vinter» og «vår» til scenebilledet «enkeltdager», hvor hun genoplever en tragisk drukneulykke (gestaltet i dialogen mellem Meg og Menneske/Sønn). Tabet melder sig med andre ord, idet «Kroppen din oppløses i sjøvann og fortæres» (Lygre 2013: 75). Herefter følger scenebillederne «like etter», «noen år senere» og «nå», hvor Lygre udfolder ulykkens dramatiske konsekvenser. Den tidlige bevægelse i teksten er med til at intensivere fortællingens tempo, idet vi bevæger os fra årstiderne gang til et stadigt mere in-



Ane Lygre. Foto: Kristine Jakobsen

For selv når hun giver sig hen til erotisk nydelse, giver hun bogstavelig talt «ingenting av meg».

tenst «nu». Den traumatiske fortid, der rummer det tragiske dødsfald, fremstår som et emotionelt tomrum i hendes liv, mens den erotiske nutid reduceres til en desperat bestræbelse på at elske sorgen væk.

Det lykkedes ikke med den unge mand (Han) og det lykkedes ikke med hendes Eks(mand), når han forsøger at vinde hende tilbage i scenebilledet «Like etter». Selv i de mest erotiske passager viser de mange afstandsskabende effekter i dialogen nemlig tilbage til den uovervindelige afstand mellem karaktererne. For selv når hun giver sig hen til erotisk nydelse, giver hun bogstavelig talt «ingenting av meg». Det er i de passager, hvor teksten sidestiller erotisk begær og eksistentiel nedfrysning, at Lygres skuespil står stærkest.

Tekstens udfordring

Den teatraliske minimalisme er med andre ord intimt forbundet med Lygres sproglige undersøgelse af identitetsdannelsen, der skriver sig ind i en tradition som har rødder i Samuel Becketts desubjektiviserende værker (f. eks. *Not I*, 1972) og som vel også bør ses i forlængelse af Jon Fosses lyriske dramatik. I forlængelse af denne tradition undviger Lygre at konkretisere navngivne steder, situationer og specifikke tidsrammer, idet karaktererne placeres i tomme rum, der beklædes med ord. Det gennemgående fortælle-greb åbner selvsagt for et væld af iscenesættelsesmuligheder, idet konkretiseringen af den teatrale situation i vid udstrækning overlades til skuespillere, instruktør, scenograf, etc. Men i denne konsekvente strategi ligger også tekstens største udfordring. For den stramme og kontrollerede stilistiske form kan let blive kedelig og klangløs, hvis iscenesættelsen ikke indfanger tekstens eksistentielle nerve og dens veloplagede leg med teaterformen.

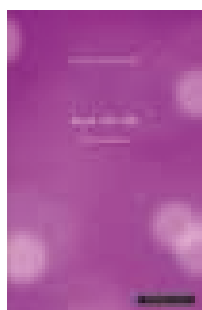
NOTER

Deiksis (afledet af det græske ord Deiknynai for «vise» eller «udpege») betegner ord, der viser tilbage til udsigelsessituationens tid, rum og deltagere.

ELLISIV LINDKVISTS SCENETEKSTER *PLAY.MOBIL*, *JEG ER IKKE SLIK* OG *HELTINNESINNE* ER SAMLET OG GITT UT I BOKFORM. I FORFATTERENS FORORD FINNES EN STILLE GLEDE OVER AT TEKSTENE GIS UT. DE FINNES.

UREDD SPRÅKLEK

JEG ER IKKE SLIK. TRE SCENETEKSTER
Av Ellisiv Lindkvist. Cappelen Damm 2013



Ellisiv Lindkvist er forfatter og dramatiker. Hun debuterte med kortprosa-samlingen *Alt jeg skriver er sant* i 2007 (Cappelen

Damm). Romanen *Tørst* kom på samme forlag i 2011 og i 2013 ga hun ut *Ditt røde hår*, *Unn* på Solum forlag. Samme år kom også tre av hennes scenetekster i bokform.

Veien

I et innholdsrikt forord skriver Lindkvist om veien tekstene hennes har hatt til scenen. Lindkvist gikk forfatterstudiene i Bø og Tromsø parallelt, og opplevde at veilederne, forlagene og teatrene ville ha hver sine biter av det hun skrev. Noe ble kortprosa, noe en roman, noe dialoger, noe monologer – alt etter hvem som leste det og hva de så etter. Særlig gjaldt dette det som blant annet skulle bli til sceneteksten *Jeg er ikke slik*, som i språkformen er den mest varierte

å lese av de tre. Felles for scenetekstene er en uredd lek med språket, noe som gjør dem til fine dramatiske lesetekster, og som utfordrer den som gir seg i kast med å iscenesette dem.

Alle tekstene er fremført på norske scener: *Play.mobil* ble spilt på Det Norske Teatret under Norsk Dramatikkfestival i 2004, *Jeg er ikke slik* ble spilt på Norsk Dramatikkfestival i 2007 og deretter på Det Norske Teatret, *Heltinnesinne* ble spilt på Propellenfestivalen i 2011 og deretter på Trøndelag teater.

Lindkvist er ikke blant Norges mest spilte dramatikere, og når hun i forordet gleder seg over at tekstene er kommet i bokform, er det fordi det gir en opplevelse av at tekstene faktisk finnes ut over øyeblikkene de ble iscenesatt.

Lek

Play.mobil spiller på ordene og gjør voksenverdenen om til en lekesetting. Parallellen til et kjent tysk leketøyunivers er nærliggende. I starten av lesningen minner stykket om en dekonstruksjons- eller kanskje snarere rekonstruksjonsoppgave mange dramastudenter er

innom i løpet av studietiden: Å snu opp-ned på noe, som å gjøre barnehagen til en voksehage. Hadde det ikke vært for tekstens avslutning, som gjør leken til noe mer og annet, kunne stykket lett dumpet i denne fella.

I *Play.mobil* legger Lindkvist tydelige føringer når det gjelder scenografi og regi. Hun deler scenerommet i tre, som et slags lekehus, og lar karakterene Mona, Brede, Hans og Grethe leve sine liv. De går inn og ut av kjøkken, sove-

rom og kontor, de jobber, sover, lager mat, elsker, er utro, går i terapi og surrer seg inn i tidsklemma. Det finnes ikke rom for refleksjon hos karakterene i denne leken. De bare agerer, fra det ene til det andre.

Når det hele til slutt viser seg å faktisk være en lek, der to barn trekker i trådene, siger alvoret i teksten inn.

Replikkene er presise, korthogde, fri for utenomsnakk. Stykket er humoristisk karikerende. Tematisk er det kanskje ikke så avansert, men likevel snedig nok til å bringe inn et nødvendig alvor.

Feighet og forakt

Jeg er ikke slik er en veksling mellom

Heltinnesinne er uvanlig kort, men kanskje mest spennende



monologer og dialoger. I motsetning til *Play.mobil* er dette en tekst nesten uten sceneanvisninger eller andre føringer, og det er lite konkret handling bakt inn i teksten. Stykket handler om Lene, Line og Lone, der Lene er karakteren, Line og Lone hennes indre stemmer.

Lene er en ung dramatiker som strever med å få livet til å gå opp. Hun vil ta livet av seg, men får det ikke til. *Jeg er ikke slik* er skrevet som et slags motstykke til Sarah Kanes *4.48 psychosis*. Stykket tematiserer dagens kvinner og er fullt av selvforkakt, drømmer og forventninger – de fleste av dem brutte. Å ta livet av seg er en floskel. De indre stemmene bryter Lene ned, terger henne, men drar henne samtidig fremover på underlig vis.

Vekslingen mellom monologer og dialoger gjør stykket dynamisk. Monologene er billedrike og godt skrevet. *Jeg*



Dramatiker Ellisiv Lindkvist.
Foto: Cappelen Damm/Blunderbuss/
Anna-Julia Granberg

er ikke slik tar dagens kvinne og hennes mange roller på kornet. Avslutningsreplikken henger igjen som et slags spark til selvpoptatte individer: Depresjon er en udramatisk tilstand.

Om *Play.mobil* var en lekeverden, er Lene i *Jeg er ikke slik* en karakter som har en djevel og en engel på hver sin skulder, hvis-

kende og brølende ulike replikker inn i øret hennes, som i barndommens tegnefilmer. Bare det at her er det langt fra definert hva som er engel og hva som er djevel.

Åpen

Heltinnesinne er en uvanlig kort teater tekst, men kanskje den mest spennende av de tre.

I løpet av de første replikkene er en billedrik verden skapt. Teksten åpner i Tora og Odas hage, og i løpet av de fem

første replikkene inneholder landskapet urter, grønnkål, ruccola, squash, butikker og fly. Konflikten er også etablert: Oda skal reise. Tora vil hun skal bli. Kontrastene mellom det konkrete og det abstrakte går gjennom hele stykket: Den konkrete kjøkkenhagen, det abstrakte og flertydige språket. Å plante krokus kontra å fly til miljøkonferanse. Ord kontra handling. Og under der igjen: Retten for de to til å få barn sammen kontra det å faktisk få det, for stykket er også en diskusjon rundt kvinners rettigheter. *Heltinnesinne* oppleves som en åpen scenetekst.

Lindkvist skriver om tidsklemme, depresjon og den moderne kvinnens mange utfordringer, og hun setter det inn i lekne situasjoner. Kanskje kan det kalles leken dramatik, scenetekster som trykker på ømme punkter hos en travel generasjon. I så fall er dette komedier som sparker sidelengs, fra en kvinne til en annen. Tekster som søker å treffe sine samtidige.



ord/kjøtt

Norsk scenedramatikk 1890-2000

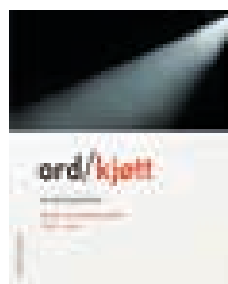
IVO DE FIGUEIREDO

ord / kjøtt. Norsk scenedramatikk 1890–2000 er den første samlede fremstillingen av dramatikkens historie i Norge. Ivo de Figueiredo presenterer de viktigste dramatikerne, nærleser tekstene deres og setter dem inn i en videre litteratur- og teaterhistorisk sammenheng. Boken er en engasjerende fremstilling av den rike, men langt på vei glemte, historien om norsk drama mellom Ibsens skygge og Fosses lys. I *ord / kjøtt* kan man blant annet lese om dramatikerne Gunnar Heiberg, Knut Hamsun, Ronald Fangen, Jens Bjørneboe, Tor Åge Bringsværd og Cecilie Løveid.

ALT I INNLEIINGSKAPITLET TIL NORSK DRAMATIKKHISTORIE SKRIV IVO DE FIGUEIREDO AT DRAMATIKK ER EIN GLØYMT GENRE. AT DET VERT FORSKA LITE PÅ HAN, AT DRAMATIKKEN HAR FORSVUNNE MEIR OG MEIR UT AV LITTERATURHISTORIENE VÅRE. KVIFOR ER DET SLIK? ELLER KVIFOR VART DET SLIK?

DEN GLØYMTTE GENREN

ORD/ KJØTT Av Ivo de Figueiredo.
Cappelen Damm, 2014



Tittelen gjer naturlegvis religiøse assosiasjonar, Ord som blir røyndom. Alle som har opp-

levd det, veit kor fantastisk det er å sjå noko ein har hamra ned på ein pc eller på ein skrivemaskin, bli til liv på scenen. For det er det som skjer på teatret, karakterane blir blåse liv i. I eit par timars tid finst dei.

Men med denne tittelen går Ivo de Figueiredo også laus på eit grunnproblem i det moderne teatret: teksten si stilling. Ord eller kjøt eller ord som blir kjøt. Skråstreken i tittelen tyder på at Figueiredo ikkje konkluderer.

Noko endeleg svar på dette problemet finst vel heller ikkje. Spenninga mellom litterær tekst og framsyning er sentralt når det gjeld å forstå det moderne teatret, og skal ein gi seg i kast med oppgåva å skrive ei historie om

norsk scenedramatikk, då blir rolla den skrivne teksten har, ei hovudproblemstilling. For kva er eit dramatisk verk? Kva for kvalitetskriterium gjeld? Korleis skal ein lese eit skodespel frå 1920, med historiske briller, med notidas? Korleis kan ein sjå datidas teaterkonvensjonar i verket? Kan eller bør stykket spelast i dag? Finst det ein eigen måte å lese eit skodespel på som er annleis enn å lese ein roman?

Ein gløymt genre

Eg synst gjennomgåande at Ivo de Figueiredo held dette perspektivet oppe gjennom dei nesten fem hundre sidene. Men det glipp frå tid til annan i lesnadane av det einskilde stykka. Nokre gonger vurderer han stykket i ein historisk kontekst, andre gonger verkar det som han les og tolkar i dag. Figueiredo har mellom kvart kapittel eit teater- og dramahistorisk utsyn til utviklinga også utanfor Noregs grenser. Det er bra. Han gir ein enkel og god framstilling av viktige fenomen og retningar i internasjonalt teater og i norsk teaterpraksis. Norsk dramatikk kan sjølvstøtt ikkje sjåast isolert frå den teaterpraksis han inngår i og heller ikkje tematisk.

Forfattere gir gode og personlege lesnadar av forfatterskap og einskildestykke. For mange er dette sikkert temmeleg nytt, for vi har her å gjere med ein litterær genre ikkje så mange menneske kjenner noko særleg. Bortsett frå sanne som meg, då. Vi er vel ein tjue – tretti dramaturgar i landet, men vi er vel neppe den einaste målgruppa for boka. Alt i innleiingskapitlet skriv Figueiredo at dramatikk er ein gløymt genre. At det vert forska lite på han, at dramatikken har forsvunne meir og meir ut av litteraturhistoriene våre. At mykje er gått i gløyme boka. Han skriv om fire tunge plastposar med gamle kasserte skodespel frå Fredrikstad folkebibliotek. Kvifor er det slik? Eller kvifor vart det slik?

Dramaet var jo ein gang den mest prestisjefulle av dei klassiske litterære genrane. Skodespela til Ibsen og Holberg legg eit viktig grunnlag for ein eigen norsk litteratur. Dei greske tragediane og Shakespeare er hjørnesteinar i verdslitteraturen.

Det er ikkje berre Ibsens skugge som kvilar over norsk dramatikk, det er kan hende også den teaterpraksis som fanst i hans tid som kastar skugge. Utover i det





Nederlaget av Nordahl Grieg, Nationaltheatret 1946.



Nederlaget av Nordahl Grieg, regi: Stein Winge. Den Nationale Scene 1994. Foto: DNS/ Hans Jørgen Brun

førre hundreåret endrar nemleg teaterpraksis seg sakte men sikkert. Framveksten av den sjølvstendige regissøren finn stad, scenografen gjer entré, ny teknologi (særleg innanfor lys) blir introdusert, nye estetiske ideal og lengre prøvetid kjem, og dette gjer noko med dramatikaren si rolle. Dramatikaren har ikkje makta lenger. Teatret gjer seg meir sjølvstendig. Brotet er ikkje så radikalt til å begynne med. Men prosessen skrid fram, rettnok seinare i Noreg kanskje enn i andre land.

Teatralisering

Men i røynda har det skjedd noko fundamentalt nytt, og det er at kvar oppsetjing av eit skodespel blir sett på som eit kunstverk for seg. Vi har gått frå å ha «dekorasjon» på scenen (som nettopp skulle vere ei dekorativ rame rundt skodespelet) til å få scenografi – ei unik romløysing for den einskilde oppføringa av det einskilde skodespelet. Spelet blir meir fysisk og mindre konvensjonsbaserert.

Det handlar mindre om å hugse og seie fram tekst og meir om å skape egne univers. Denne sjølvstendigjeringa av den einskilde oppsetjinga er det ein kan kalle framveksten av det moderne teatret. Det er ikkje rart at dramatikaren får det vanskeleg. Figueiredo er klar over dette og skriv allereie på side 11

«Akkurat hvilken plass teksten innehar i en forestilling, er faktisk ikkje så enkelt å avgjøre, og tekstens status har endret seg betydelig gjennom historien.»

Den teatraliseringa som altså kjenne-teiknar moderniteten i scenekunsten visar seg på dramatikens område tydelegast i omgangen med klassikarane. Det handlar om å finne fram nye sider ved dei gamle tekstane eller nytte avstanden i tid mellom då og no for å seie noko om menneska sine endra livsvilkår. Mange regissørar føretrekk å arbeide med gamle tekstar, tekstar som har falle i det fri, for det gjev dei maksimal fri-

Tittelen går laus på eit grunnproblem i det moderne teatret: teksten sin stilling

dom samstundes som ein kan nytte kvalitetane i originalteksten.

I denne dramatikhistoria syner Ivo de Figueiredo at slike kanoniske tekstar er få, og han viser også tydeleg at samtida ofte tek feil i kven det er som vil bli huska, eller kven det er som er fornyarar. Gunnar Heiberg er eit døme. Samtida såg han som ein mann for ettertida, men det er lenge sidan han ble spelt.

Dei fleste stykka blir gløymt, og sidan så få lesar dramatik (også i teatret) er sjansane for å bli oppdaga små. Særleg brutalt blir dette i teatret, for der er kunstverket, sjøve framsyninga, borte ved teppefall. Og blei det fiasko er det ikkje alltid det er dramatikaren som er skuld i det. Det kan vere fordi regissøren ikkje skjønne teksten, eller skodespelarane ikkje fekk det til. I slike tilfelle fell det eit slør av gløymse over skodespelet.

«Ibsens skygge» og «Fosses lys»

Boka består av åtte hovudkapitel og dei er med unntak for innleiingskapitlet og avslutningskapitlet kronologiske bolkar. 1890 – 1913, 1913 – 1940, 1940 – 1945, 1945 – 1967, 1967 – 1986 og 1986 – 2000. Framfor og bak desse ligg kapitla: «Ibsens skygge» og «Fosses lys».

Eg synest godt om innleiingskapitlet og særleg den teoretiske delen. På ein ryddig og pedagogisk måte gjer han greie for dramateoretikarane Peter Szondi og Hans-Thies Lehman. Szondis bok frå 1956 (*Theorie des modernen Dramas*) lanserer dramaet som ein slutta og (...) «absolutt» form

der alt som ikke inngår i den dramatiske fiksjonen er ekskludert. Dramaet utspiller seg på en titteskapsscene», uberørt av publi-

kum og dramatikeren. Skuespillerne er identiske med rollene sine og fremsier replikker (for det meste som dialoger) som springer ut av situasjonen på scenen. Tilfældigheter forekommer ikke, all handling er motivert. Siden dramaet er det som skjer på scenen, er tidsforløpet gjerne lineært og tidens, stedets og handlingens enhet overholdes.

Mot dette setter han Hans-Thies Lehman's begrep om «det postdramatiske» (1999). Lehman meiner at Szondi ikkje fangar inn kva teater er fordi han heng fast i tanken om at teatret byggjer på dramaet. Lehman legg vekt på det performative ved teatret, og viser mellom anna til performance-kunst frå 1960-talet og framover.

Desse omgrepa nyttar Figueiredo seinare i boka, særleg når han drøftar dramatikarar som ligg nært oss i tid.

I dette første kapitlet lanserer han også omgrepet «ekte» og «uekte» dramatikarar. Han skil mellom dei som først og fremst var dramatikarar – slike som Gunnar Heiberg, Helge Krog eller Nordahl Grieg, og berre i mindre grad uttrykte seg i andre genrar. Det er dei ekte. Og dei uekte er dei som har skrivne eitt einskild verk eller nokon få og som er kjent for andre sider av diktinga si. Eit døme er Arne Garborg og Alexander Kielland. Eg veit ikkje kor nyttig nett dette omgrepet er som karakteristikk eller kritisk kategori i resten av boka, men det er vel greitt å slå fast at mange har freista og at ein svale ikkje alltid er uttrykk for sommar.

Hamsun

I dette kapitlet – «Ibsens skygge» omtalar han norsk teater i siste del av attenhundretalet. Han gir ei ryddig samanfating av arbeidet med å reise eit «norsk teater» på norsk språk – frå etableringa av Det norske Theater i Bergen i 1850 til Nationaltheatret opna dørene 1. september 1899. Dette nasjonsbyggande, språklege og kulturbyggande var dramatikarane med på og viktige for. Ibsen og Bjørnson var direkte involverte både i Bergen og i Christiania.

Etter å ha sett dramaet inn i ein histo-



Livets Spil av Knut Hamsun, regi: Francois Rochaix. Den Nationale Scene 1988. Foto: DNS/ Hans Jørgen Brun

risk, nasjonal og teoretisk kontekst, tek Figueiredo for seg dramatikar for dramatikar. Det tek for stor plass her å nemne alle. Men i den første bolken som altså omhandlar tida fram til Det Norske Teatret opnar, er det dei som følgde rett etter Ibsen som har plass: Gunnar Heiberg, Amalie Skram, Nils Collet Vogt, Anna Munch, Laura Kieler og Dagny Juel, Hans Kinck og Hans Wiers-Jenssen. Og han går ganske grundig inn på dei einskilde. Eg synst omtalen av Hamsun er særleg interessant. *Livets spil* fekk eit liv utanfor landets grenser. Stanislavskij nemner dette stykket i memoarane sine, fordi arbeidet med det stilte nye og andre krav til skodespelarkunsten. Han meiner dette var starten på det som skulle bli Stanislavskij's sokalla metode. *Livets spil* og for så vidt også *Livet i vold* er skodespel som har hatt eit liv etter at dei blei urframførte. I særleg det første ligg det ein kime til eit anna teater og ein anna dramatik enn den vi fekk i dette landet. Det liknar på Strindberg, men det er umiskjenneleg hamsunsk. (Elles stemmer det ikkje at *Munken Vendt* er uoppført. Mette Brantzeg og frigruppa Totalteatret sette det opp så seint som i 1998, 96 år etter at det blei skrivi.)

Nordahl Grieg

Den neste bolken tek for seg tida fram til andre verdskrigen. Det er mykje interessant å lese her.

Ein ser korleis dramatikarane lar seg

påverke av den store politiske kampen i kjølvatnet av første verdskrigen. Ein ser dei radikale mot dei konservative. Ein møter pasifisten Nini Roll Anker og den kristne Ronald Fangen, kommunisten Nordahl Grieg og fascistten Finn Halvorsen. Forsøket på å skape ein egen nynorsk dramakanon blir også gjort greie for. Det er elles på denne tida mange som reiser ut i Europa og hentar inn impulsar. Ein som klart gjorde det var Nordahl Grieg som såg teater i Sovjetunionen og henta med seg impulsar direkte frå det han hadde opplevd der av avantgardeteater (rett før Stalin innførte sosialrealismen ved tvang.) Figueiredo skriv innsiktsfullt om samarbeidet mellom Grieg og Hans Jacob Nilsen (ein ruvande figur i norsk teater i åra før og etter krigen). Det er kanskje ikkje nokon einskildperson som har bidrege meir til moderniseringa i norsk teater enn han. Figueiredo viser til at dramatikarar har ulike strategier vis a vis det praktiske teaterlivet. Nokre sit og skriv i einsemd, mens andre går inn i samarbeid med regissør og skodespelarar. Nordahl Grieg var eit døme på det siste. Men han rakk ikkje å skrivi så mykje. Den lagnadstunge flyturen over Berlin tok frå oss ein dramatikar som kunne ha gjeve oss ein annan tradisjon, trur eg. Han kunne ha bidrege til fornying av norsk teater og gjort oss mindre psykologisk realistiske enn vi vart. Men det blei med dei tre store stykka; *Vår are* og

Vakkert av Jon Fosse. Regi: Kai Johnsen. Det Norske Teatret 2001. Foto: Marit Anna Evanger



Fosse er ljøs: Etter eit trausteslaust nittital er vi i ein ny god periode for dramatikken

vår makt, Men imorgen! og *Nederlaget*. Ein skal sjølvsagt vere varsam med kontrafaktisk historieskriving, men det er lett å spekulere på kva som hadde kome ut av det om samarbeidet med Nilssen hadde halde fram. Interessant er det å sjå at Grieg ikkje blir spelt så ofte. Ein har gjort det nokre gonger i Bergen, seinast med *Nederlaget* i 1994. Det er store og episke skodespel med mange medverkande. Det har sikkert vore eit handikap når det gjeld seinare oppføringar. Men Grieg sine skodespel er lette å lese, derfor har vel ikkje skodespela hans gått i gløymeboka.

Ein annan mann som tydeleg er ein av forfattaren sine favorittar, er Oskar Braaten. Han skriv med innleving om Braaten sitt humanistiske univers, skildringa av arbeidarmiljøet på Sagene, syner at Braaten sine historier er slitesterke og gir nokre gode grunnar for det.

Ein eigen bolk er via okkupasjonstida. Eg veit ærleg talt ikkje heilt om dramatikken som blei skriven i denne tida er viktig nok til eit eige hovudkapitel.

Men det var ei dramatisk tid, og spanande å høyre om dei dramatikarane som valde okkupasjonsmakta si side. Finn Halvorsen som leia NS-staten sit teaterdirektorat var ein etablert dramatkar før krigen. Stykket *Abrahams offer* var slett ikkje dårleg. Teater var viktig både for herrefolket og hjelperane deira. Men fem år er ikkje lang nok tid til at det kunne oppstå nokon eigen NS-dramatikk.

Etterkrigstida

Etterkrigstida er delt inn i tre bolkar. Den første fram til 1967. Her vert nynorsk dramatikarar som Vesaas, Ørjasæter, Vaa og Skagestad omtalt. Ein eigen nynorsk poetisk dramatikktadisjon vert rita opp.

I bolken 1967 til 1986 er det lagt stor vekt på Jens Bjørneboe og Tor Åge Bringsværd. Vidare er det lagt vekt på Klaus Hagerup og Edvard Hoem, det oppsøkjande teatret og på Georg Johannesen (mannen med det eine skodespelet).

Åtti- og nittitalet blir skildra som ein ganske trist periode for norsk dramatik. Teatra blei meir kommersielle, dei spelte mindre nytt og norsk og laga dramatiseringar. Det er eit misvisande bilete. Dette var ei omveltningstid i norsk teater. Vi fekk fleire regissørar, teatra reformerte måten dei arbeidde på, teatra orienterte seg ut mot verda, spesielt mot kontinentet. Nye former for dramatik og dramaturgiar blei lansert frå norske scenar: Werner Schwab, Bernard-Marie Koltès, Mark Ravenhill, Sarah Kane, Nicky Silver berre for å nemne nokon. Samstundes kom ei ny satsing på den nye norske dramatikken, men den måtte også endre seg. Mirakelet Jon Fosse er ikkje nokon isolert hending. Fleire teater skjønte at ein stod framfor noko eksepsjonelt. Kritikarane skjønte det ikkje skikkeleg før det store internasjonale gjennombrøtet. Her synst eg Figueiredo fer over det heile med harelabb.

Siste kronologiske bolk fører oss

fram til 2000 med særskildige omtalar av Cecilie Løveid, Jon Fosse, Finn Iunker og Arne Lygre. Då er vi på sett og vis kome fram til oss sjølv og vår eiga tid. Lesnadane er ikkje lenger lesnad av noko lesarane ikkje kjenner til. No er det meir Figueiredo sitt syn på tre tydelege samtidsdramatikarar det dreier seg om. Eg synst denne siste bolken er den svakaste. Eg skjønner ikkje alltid kva forfattaren meiner med fleire av tolkingane sine. Tolkingane er litt uoriginale. Samanlikninga med Ibsen synst eg er merkeleg var det ikkje for tittelen på sistekapitlet «*Fosses lys*».

Ibsen var skugge, Fosse er ljøs. Det er ein optimistisk slutt på boka. Etter eit trausteslaust nittital er vi i gang på ein ny god periode for dramatikken. Eg trur han kan ha rett i det på mange måtar. Når vi er komne dit at elementa i scenekunstverket i prinsippet er sidestilt, at inga instans i teatret per se sit på makta, at vi er tvungne til å etablere nye estetiskar og reglar kvar gong vi set noko i scene, når det er slik, kan vi godt velje oss dramatikaren igjen.

Eg har hatt glede av denne boka: Det er ting eg er usamd i, men Ivo de Figueiredo er open på at det er hans synspunkt som står der. Han skriv «jeg mener» han fortel om at han har vore rørt. Det likar eg, det understrekar at han skriv for eiga rekning. Han har ikkje all verda med spesialistutsegner å støtte seg på, han skriv det han meiner og han les som han les. Slik må det vere når diskursen er så liten og det er så få andre som kan delta i ein meningsfull debatt. Boka er viktig, trur eg, viss ho kan føre til at fleire menneske hentar fram desse gløymte teatertekstane. Om fleire blir spelt veit eg ikkje.

Det kan vel også vere. I teatret les ein nok litt annleis enn dramahistorikaren har gjort. Vi står i ein praksis. Viss vi les, så les vi for å finne. Finne noko vi kan bruke, ikkje for å seie at den eller den teksten var misforstått i si samtid, men fordi vi er på stadig leit etter materiale til å lage teater av. Og her har vi jo fått eit utgangspunkt, noko å pirre nysgjerrigheita med.

* Se omtale i nr. 1/1998.

ANDRZEJ WIRTH ETABLERT EN NY MODELL FOR ANVENDT TEATERVITENSKAP, VED UNIVERSITETET I GIESSEN, OG UTARBEIDET BEGREPET «POSTDRAMATISK TEATER» ALLEREDE TIDLIG PÅ 70-TALLET. HANS LØPEBANE FRA POLEN VIA BERLIN OG NEW YORK TIL GIESSEN GIR ET PANORAMA OVER 50 ÅRS HISTORIE.

ANDRZEJ WIRTH, TEATERFORNYER OG PROFESSOR

ANDRZEJ WIRTH. FLUCHT NACH VOR. Gesprochene Autobiographie und Materialien. Intervjubok av Thomas Irmer. Spector Books Leipzig 2013

Thomas Irmers bok om Andrzej Wirth ble utgitt på bakgrunn av at Wirth ble tildelt en pris fra International Theatre Institute (ITI) under Theater der Welt-festivalen i Halle 2008. I dag er Andrzej Wirth i ferd med å bli en legende i tysk og europeisk teater, noe som særlig skyldes at han som professor ved Justus-Liebig-Universität i Giessen, Tyskland, etablerte en modell for anvendt teatervitenskap som har spredt seg til flere universiteter både i Tyskland og andre land i Europa. Han utdannet to generasjoner studenter i praksisorientert teatervitenskap, og av dem er dramatike-

ren, teateressayisten og kritikeren Moritz Rinke sammen med dramatiker og regissør René Pollesch særlig kjente. Mens Wirth var professor i Giessen hadde han i en periode Hans-Thies Lehmann som medarbeider. Lehmann ble imidlertid professor i teatervitenskap i Frankfurt og etterfulgte ikke Wirth i Giessen da Wirth ble pensjonist i 1992. Lehmann tok imidlertid opp tråden fra Wirths teoretiske bidrag og praksistenkning i sitt virke i Frankfurt/Main. Det gjaldt ikke minst begrepet om det postdramatiske teater som Wirth arbeidet med tidlig på 1970-tallet på basis av sin idé om et *stereometrisk* teater fra Polen, og som under hans tid som universitetslærer i teater og germanistikk ved University New York City (CUNY) ble omtalt som *postdramatisk*. Det var i betydningen av at teatret ble løsrivet fra teksten og at virkemidlene

var blitt likestilte med hverandre. For Wirth var Bertolt Brecht og Peter Handke postdramatisk. Det kommer jeg tilbake til, men først:

Hvem er så Andrzej Wirth?

Hvem er denne Andrzej Wirth som Thomas Irmer har laget et portrett av i boken *Andrzej Wirth. Flucht nach vorn. Gesprochene Autobiographie und Materialien?* Thomas Irmer har ført lange samtaler med professor emeritus Wirth hvor de går gjennom hans personlige biografi og karriere, med mange tidsmessige sprang som gjør at teksten kan virke litt springende. Men det passer materialet og gir oss Andrzej Wirth personlige stemme på en direkte måte. Her er også en billedokumentasjon av produksjoner som Andrzej Wirth har vært med på å lage, fra tiden ved CUNY og fra Giessen-perioden. Den midtre delen





av boken er en samling av Wirths egne tekster, essays og artikler.

Når jeg spør om hvem denne Wirth er, så må jeg også få svare på en litt personlig måte i tillegg til å utdype litt omkring hans veldig fascinerende og spennende løpebane. Jeg har selv møtt Andrzej Wirth på kontoret hans og med hyggelig lunch i kantinen i Giessen, og igjen flere år etter hans pensjonering i Berlin. Wirth er fortsatt ingen gammel mann blitt, og han tilhører en generasjon polske intellektuelle som overlevde 2. verdenskrig, slik som hans skolekamerat Wojtila, pave Johannes Paul II, som egentlig ville bli teaterkritiker og dramatiker. I den samme generasjonen var Jan Kott og Josef Szajna; førstnevnte berømt fra sine bøker om hvordan man kan lese Shakespeare og Ibsen til bruk i teatret, og den andre scenograf for Jerzy Grotowski og teaterleder i Warszawa. Begge disse to har jeg selv møtt og intervjuet. Szajna overlevde konsentrasjonsleirene, riktignok ved å hoppe av et tog i fart og gjemme seg i skogen. Det samme gjelder Wirth. Han ble som tenåring involvert i Warszawa-opstanden og skulle deporteres med mange andre, sansynligvis til Auschwitz, og så klarte han å komme unna ved å bore hull i gulvet i den togvognen de ble transportert i og kom seg til Kraków hvor han møtte sin mor igjen. Faren hadde flyktet til England og var i engelsk tjeneste med på slaget om Monte Casino i Italia. Etter krigen fikk Wirth sin utdanning og studietid i de første etterkrigsårene i Polen, og han var også generasjonsvenn og kollega med den berømte litteraturkritikeren Marcel Reich-Ranicki som delte hans fascinasjon for tysk kultur og litteratur, den ene mer på teatersiden og den andre som berømt litteraturkritiker i sentrale tyske aviser og magasiner. Reich-Ranicki døde i 2013.

Boken til Thomas Irmer gir ikke minst et glimt av personen Andrzej Wirth, en representant for en generasjon som måtte manøvrere mellom forskjellige ideologier fra det kommunistiske Polen til det antikommunistiske USA, og for all del kunne bevise at han

ikke tilhørte noen av leirene. Det apolitiske ble et overlevelsesideal, samtidig som en sterk menneskelig holdning til prosesser utvikles. Det kan illustreres ved at Wirth var opptatt av regissørenes forhold til det å være dominerende og bestemmende. Han skriver om dette i forhold til en Peter Stein som forlangte underkastelse under et ensemble, og da Robert Wilson kom til Berlin forsøkte å forklare Edith Clever at hun var en «star» i den amerikanske betydningen av ordet (Irmer s. 246). Det gjorde sterkt inntrykk på Wirth, og Wilson ble

hans ideal som samtidens mest betydningsfulle regissør.

Fra Polen via BE til USA og Tyskland

Andrzej Wirth studerte estetikk og filosofi med den polske filosofen Tadeusz Kotarbiński, representant for en logisk filosofisk og praksisorientert skole med forbindelse til Wiener-kretsen og Ludwig Wittgenstein. Inspirert av denne skolen utviklet han den dramaturgiske teorien som han kalte for stereometrisk, det vil si en forståelse av at det sceniske kunstverk løsriver seg fra teksten og ut-

Heiner Müller (midt i bildet) og studenter i Giessen diskuterer Die Hamletmaschine, 1982.



Hans-Thies Lehmann ville ta opp begrepet «post-dramatisk» på en helt ny måte, men det er ingen tvil om at det kommer fra Andrzej Wirth.

trykker seg gjennom alle teatrets virkemidler uten å være underordnet teksten. Det var gjestespill fra Berliner Ensemblet (BE) og Bertolt Brecht som inspirerte ham. Under tøværstiden under Gomulka i det kommunistiske Polen fra 1956 til 1966, utviklet han disse innsiktene videre og han får stipend for å reise til BE i Øst-Berlin. Han kommer imidlertid for sent til å møte Brecht personlig fordi han var død kort tid i forveien. Wirth får Helene Weigel som veileder og blir dessuten kjent med den tyske forfattergruppen Gruppe 47, skaperne av en ny generasjon tyske forfattere etter 2. verdenskrig. Wirth gjør seg kjent med Berlin i både øst og vest og blir skribent i tidsskrifter som *Sinn und Form*, et tidsskrift som også ble lest i Warszawa og Moskva. Men da tøværet under Gomulka avløstes av et mye

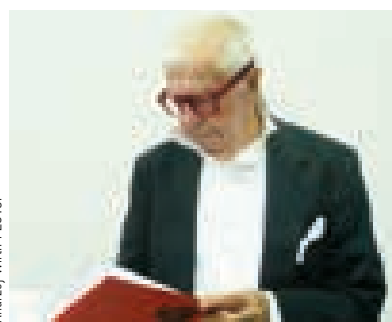
strengere, pro-sovjetisk regime etter 1966, blir han ufrivillig avhopper til USA hvor det er stort behov for intellektuelle som behersker tysk litteratur og europeiske sammenlignende kulturstudier. Det er slik han havner i Stanford og så i New York. Her møter han Robert Wilson og utvikler en genuin forståelse for et gryende postmoderne teater. Hans stereometriske teori og det polyfone i teaterkunstverket blir så omsatt i en teoridannelse med utgangspunkt i Brecht, som blir forstått og beskrevet som postdramatisk dramatiker; i betydningen av at det skjer en oppløsning av forholdet mellom teater og dramatik som litteratur. Dessuten står Peter Handke for Wirth som en som skaper en genuin scenisk forståelse ut fra lingvistiske mønstre.

Under tiden i New York blir Wirth gjentatte ganger invitert som gjesteprofessor og det er særlig tiden som gjesteprofessor ved Freie Universität (FU) i Vest Berlin, 1979-80, som får betydning for hans videre karriere. I 1982 blir han invitert til Giessen for å bygge opp et praksisorientert studium i teatervitenskap. Han tar med seg idéen om *learning by doing*, som var vanlig ved amerikanske universiteter, uten at det betyr at det var den amerikanske praksismodellen han tok med seg, til det var hans teatersyn for radikalt. Publikum skulle være integrert i prosessen og ta stilling – og dermed være med i forestillingen. Dette kjente Wirth så igjen i Wilsons workshops med autistiske barn og unge. Han ville også at teatret skulle være en prosess for personlig utvikling. Hos den tidlige Robert Wilson fikk han se et teater som engasjerte seg i skjæringspunktet mellom tilskuerne og de medvirkende. I dette ligger ansatsen til en forståelse ikke bare for det postdramatiske men også for det senere deltager-teater (*tysk: Mitmachertheater*), som engasjerte seg sosialt og som tidlig ble utviklet av Rimini Protokoll som alle var utdannet i Giessen.

Hva er egentlig det postdramatiske?

Begrepet om det postdramatiske som har hatt stor innvirkning på

teaterforståelsen i forhold til både amerikansk og til dels nederlandsk, belgisk, tysk og skandinavisk prosjektteater fra 1980-tallet av. Da Hans-Thies Lehmann ga ut boken *Postdramatisches Theater* i 1999 (på engelsk i 2006 under tittelen *Postdramatic Theatre*) var det en oppsummering av disse tendensene med utgangspunkt i visuell dramaturgi og prosjektteater. Dette teatret gikk på 1980-tallet i en estetisk retning, men for Andrzej Wirth var hovedsaken å inkludere publikum og utfordre det til å ta standpunkt slik som han kjente det



Andrzej Wirth i 2013.

«Postdramatisk var allerede Brecht, og på en mye mer radikal måte enn den senere anvendelsen av dette begrepet antyder» (Andrzej Wirth)

fra Brechts lærestykker og særlig *Fatzer*-fragmentene. Det å trekke inn publikum og gjøre det til en del av forestillingen er det som Wirth oppfatter som postdramatisk, mens Lehmann oppfatter det postdramatiske som noe som er forankret i det visuelle og estetisk autonome. Her er det altså Lehmann og Wirth skiller lag når det gjelder å forstå hva postdramatisk er. Nå når både Wirth og Lehmann er blitt pensjonister kan vi snakke om to generasjoner som har fulgt hverandre tett og som har hav-

net i en *disagreement of terminology*. Begrepet postdramatisk blir brukt i New York på begynnelsen av 1970-tallet, og så dukker det opp i Lehmanns bok uten at begrepets genese blir direkte redegjort for. I stedet blir Wirth omtalt med tanke på måten han ser en linje fra Brechts lærestykker til Antonin Artaud, Peter Handke og absurdistene. Dette blir for Lehmann lukket inn i et «Sprechraum» (talerom) hvor allikevel den talte diskursen blir sentral (*Postdramatisches Theater*, Frankfurt/M. 1999, s. 44-45). Ifølge Irmers bok mener imidlertid Wirth at det er Brecht som er postdramatisk, mens jeg må tilføye at Lehmann ser på Brecht som en forutsetning men ikke et uttrykk for det postdramatiske. Forutsetningene ligger mer i neoavantgarden og den visuelle dramaturgien på 1980- og 1990-tallet.

Jeg tror Lehmann ville ta opp begrepet postdramatisk på en helt ny måte, men det er ingen tvil om at det kommer fra Andrzej Wirth. For Wirth er det postdramatiske for lenge siden blitt historie, og det er preget av den historiske avantgarden som Brecht var en del av gjennom sine lærestykker. Det postdramatiske blir for Wirth et teater preget av et brudd mellom teater og dramatik, noe som skjer gjennom sosialt engasjement og direkte deltagelse. Dermed peker det frem mot en *recycling* av realisme i det sosiale og politisk deltagende som er blitt sentralt i vår tids teater. Wirths sier selv: «Postdramatisk var allerede Brecht, og på en mye mer radikal måte enn den senere anvendelsen av dette begrepet antyder» (Irmer s. 304).

Thomas Irmer har laget en verdifull bok som gir et panorama over de siste 60 årene sett gjennom Andrzej Wirths løpebane fra kritiker i Gomulkas Polen til å være på rett tid og rett plass i New York på 1970-tallet i perioden da teatret virkelig var sosialt og performativt, og til selv å realisere en pedagogisk modell på høyden med denne samtiden som professor i Giessen og skaper av en ny bølge i teaterutdannelsen. Alt dette er formidlet i denne boken som på en elegant måte veksler mellom det faglige og det personlige.

BORGERSKAPETS DISKRETE SJARM

**HVORFOR AVSLUTTES EN BOK SOM ANALYSERER BOR-
GERSKAPETS IDEOLOGI OG LIVSSTIL, SLIK DEN KOMMER
TIL SYNE I PROSA OG ROMANER, MED ET KAPITTEL OM
HENRIK IBSENS DRAMA? OM FRANCO MORETTIS *THE
BOURGEOIS. BETWEEN HISTORY AND LITERATURE*.**

THE BOURGEOIS. HISTORY AND
LITERATURE Av Franco Moretti. Verso
2013

I 1972 slapp Luis Buñuel sin berømte film *Borgerskapets diskret sjarm*. Det er en tittel som rent meg i hu da jeg leste Franco Morettis oppslagsrike verk om borgerskapet og dets litteratur. Filmen er en surrealistisk beretning som består av drømmer, scener som gjentas og skifter form og betydning, men som tematisk spiller på hverandre. Hele tiden er det historien om en gruppe mennesker fra borgerskapet som møtes fem ganger, skal spise sammen uten at det egentlig lykkes. Filmen ender i en scene som også gjentas i flere sammenhenger. Seks mennesker vandrer langs en vei mot et skjult og mystisk mål, som det ikke er klart hvor befinner seg.

Om noen tror at *The Bourgeois. Bet-*

*ween History and Literature*¹ er den boken om Ibsen som Franco Moretti i flere sammenhenger har antydnet at han skal skrive, vil de bli skuffet. Bidraget om Ibsen utgjøres av bokens siste og korteste kapittel, og i tillegg er det blitt publisert tidligere i *New Left Review* i 2010.² Det betyr ikke at kapitlet ikke er interessant. Det inneholder fine observasjoner om Ibsen og hans dramatik sett i sammenheng med annen litteratur som tar for seg borgerskapets situasjon fram til slutten av det nittende århundre. For Morettis bok er mer enn noe annet en sosialhistorisk analyse av borgerskapets ideologi og tilværelse framstilt i litterære verk slik det også går fram av undertittelen.

Boken er bygd opp av ett introduserende og fem analytiske kapitler, hvorav det om Ibsen med tittelen «Ibsen and the Spirit of Capitalism» er det siste. De andre kapitlene består av analyser av i første rekke europeiske forfatters verk,

og av én brasiliansk forfatter. Introduksjonen består av et essay om hva som kan karakteriseres som borgerskapets historie, og hva denne betegnelsen innebærer sosialt og ideologisk. Moretti innleder boken med å skrive at for ikke så lenge siden var borgerskapet et uunnværlig begrep i sosial analyse, men nå kan det gå år før man hører det nevnt. Istedet brukes nå middelklasse som står for noe langt mer ullent, og som skjuler klassens funksjoner.

Samtidig har store grupper i vesten gjennom velstandsøkningen fått adgang til de goder som tidligere var forbeholdt borgerskapet, alle er blitt middelklasse – «capitalism triumphant, and bourgeois culture dead.»³

Litteratur og historie

Moretti er opptatt av å finne ut av hvordan borgerskapet som sosial kategori ble forstått i den samtid som skildret dens tilværelse og i et historisk perspek-



tiv sett fra det tidlige 21. århundre. Han ser på begrepets etymologi i ulike språk og dets skiftende betydninger. Det er særlig det nittende århundre som Moretti er opptatt av å undersøke, men for å kunne gjøre det går han tilbake i historien for å finne ut når 'borgeren' trer inn på historiens scene i form av selvframstilling i kunst og litteratur. Borgerskapets to aspekter er et fokus i bokens analyser, det vil si det som på tysk heter «Besitz- und Bildungsbürgertum», eiendoms- og kulturborgerskapet. Det er i spenningen mellom disse to kategoriene at de litterære verk som Moretti tar for seg, befinner seg. Boken er ingen streng klasseanalyse. Den drøfter ikke forholdet mellom borgerskapets ulike deler – finansborgerskap i forhold industriborgerskap eller handelsborgerskap, eller advokater og leger. Han undersøker borgerskapet slik det trer fram gjennom litteraturens prisme – fortellerstil, begrepsbruk, narrativer, personlighetsskildringer. Som Moretti skriver i en fotnote er han opptatt av

[...] the difference between literary history as history of *literature*, and even randomness, of formal options as a key aspect of the picture – and literary history as (part of the) history of *society*: where what matters is instead the connection between a specific form and its social function.

Moretti skriver at om boken har en hovedperson, er det borgerskapets prosa. Det betyr at ett av dens mest interessante aspekter er måten Moretti tolker de endrete forekomstene av ulike begrep opp gjennom den borgerlige litteraturs historie og hvordan disse bærer nøkkelen til klassens selvforståelse og livsstil. Denne undersøkelsen har Moretti foretatt ved å benytte seg av ordfrekvensteling ved hjelp av blant annet the Google Books corpus. Han står altså for en litterær metode som kombinerer kvantitativ tekstanalyse med tolkende lesning.⁵ Dette gjør han ved å identifisere noen nøkkelord som er koplet opp mot noen bestemte verk i ulike perioder, og ved å beskrive særlige litterære stilgrep i



Henrik Ibsen (1828 - 1906).

«HE IS THE ONLY WRITER WHO LOOKS THE BOURGEOIS IN THE FACE, AND ASKS: SO FINALLY, WHAT HAVE YOU BROUGHT INTO THE WORLD?»

Moretti om Henrik Ibsen

prosa – så som adjektivbruk og utviklingen av fri indirekte tale. Dette er også en metode han har benyttet i andre av sine kritiske verk.

Borgeren på en øde øy

Den første romanen Moretti tar for seg, er *Robinson Crusoe* (1719), som ikke bare han, men også andre litterater har analysert som en typisk tidlig borgerlig roman der helten og fortelleren framstiller en livsholdning og en selvforståelse som er karakteristisk for den klassen som leste romanen. Blant de mange borgerlige dyder som Robinson framviser er en klar arbeidsetikk. Han skriver at han var aldri doven. Som en parallell mellom litteratur og virkelig historie peker Moretti på hvordan det er blitt kalkulert at antallet ordinære arbeidsdager økte fra 250 til 300 i løpet av det euro-

peiske attende århundre. Borgerskapets viktigste bidrag til historien har vært å skape en arbeidets kultur. Nøkkelordene i Morettis analyse av *Robinson* er 'useful', 'efficiency', 'comfort'. Arbeidet skal være preget av nyttehensikt, effektivitet og føre til at borgeren kan nyte en viss komfort, fordi han har gjort seg fortjent til det gjennom sin innsats. I analysen viser Moretti til Max Webers analyse av den protestantiske etikk, der borgerskapet ikke dyrket aristokratiets luksus og sløsing, men skapte en kultur der det borgerlige hjem var preget av bekvemmelighet, men ikke av å være råflott. Prosaen i *Robinson* er preget av kontinuitet, den ene handling og beskrivelse av den følger etter den andre i lange, løpende perioder gjennom fortid, nåtid og framtid. Noe som Moretti med henvisning til Northrop Frye kaller «the rhythm of continuity». Videre peker han på hvordan tingene i Robinsons verden har konkret betydning, og ikke innebærer noe allegorisk.

Alvor

Det andre kapitlet i boken heter «Serious Century» og tar for seg mange romaner og forfattere stort sett fra atten- og nittendretallet – blant annet Jane Austen, Walter Scott, Goethe, George Eliot, Maria Edgeworth, Flaubert, Thomas Mann. Nøkkelordet er 'seriousness', og det setter selvfølgelig noe av bakgrunnen for analysen av de holdninger som Moretti leser ut av de romanene han behandler. Analysen hans trekker også inn andre forhold som hva slags narrativ struktur som preger mange av verken, og der viser han til Roland Barthes' berømte essay om den strukturelle analyse av det narrative og Barthes' begreper om kardinalfunksjoner og katalyser. Moretti bruker begrepene «turning points» og «fillers». Vendepunktene er der fortellingen samler seg i en begivenhet som snur beretningen, det som ligger i mellom er «fyllstoff», det vil si skildringer som skaper miljø og viderefører beretningen uten at noe dramatisk skjer. Og Moretti peker på at hemmeligheten ved «fillers» er at det er der den hverdagslige tilværelse beskrives. Bor-

gerskapets litteratur er preget av hverdager. Som en leser en gang skrev til Thomas Mann: «Så lite skjer, jeg burde kjedet meg, men det gjør jeg ikke. Det er merkelig. Hvordan kunne det hverdagslige bli interessant?»⁶ Et annet sted viser Moretti til hvorledes romanen som genre skildrer det han kaller en «stille lidenskap» som han setter i forbindelse med hvordan denne oxymoronen også er blitt anvendt for å skildre økonomiske interessers drivkraft.

Den prosaen som knyttet opp mot nøkkelbegrepet 'seriousness', er preget av det Moretti kaller et realitetsprinsipp. Det er en objektiv skriveform knyttet til en form for realpolitikk som preger romanenes narrative grep, men denne objektive framstillingsformen vris gjennom oppdagelsen 'den frie indirekte stil' til noe subjektivt. Leseren opplever sammen med den skikkelsen som skildres. Dette stilgrepet kopler Moretti til overgangen til en borgerlig livsform som utvikler seg til å bli varmere og menneskeligere – sosialhistorisk analyse som forståelse av litterær stilistikk.

Tåke og gotikk

Kapittel 3 kaller Moretti «Fog», som står for det som skjuler de sosiale og økonomiske realiteter. I tillegg til litterære analyser tar han i dette kapitlet for seg malerier blant annet Manets berømte og

skandaleombruste «Olympia», som viser varebyttets nakne og skamløse uttrykk. Måten Moretti kopler dette bildet opp til noen åpningsavsnitt i *Det kommunistiske manifest* er mesterlig. Han viser hvordan *Manifestet* peker på borgerskapets tre faser. Oppkomsten som innebar bruddet med en verden preget av føydale, patriarkalske, idylliske forhold. Deretter skapte den en situasjon der fromme svermerier er blitt druknet, og til sist settes i stedet for en utbygning tilsørt av religiøse og politiske illusjoner, den åpne, skamløse, direkte, nakne utbygning.

Særlig i den britiske viktorianske periodes arkitektur, kunst og litteratur, forsøkes denne direkte, nakne utbygning skjult av alle slags forskjønnelse – gotikk i arkitekturen, (tenk på Parlamentet), slør som tildekker i bildekunsten, opphoping av adjektiver i prosaen, bruk av allegorier og metaforer hentet fra myte og middelalder for å innhulle de klassekontraster som romanene skjuler, men likevel skildrer. To litterære eksempler er Elizabeth Gaskell *North and South* (1855) og Thomas Carlyle *Past and Present* (1843). Nøkkelordene i kapitlet er 'influence', 'earnest'.

Utkanter

I kapittel fire beveger bokens analyser seg til kapitalismens og borgerskapets

DRØMMER ER IKKE SANNHET, SOM MORETTI SKRIVER, MEN DE ER HELLER IKKE LØGNER. DE ER SPEKULASJONER SOM IKKE HVILER PÅ FAST GRUNN, OG DET HAR PREGET MYE KAPITALISTISK SPEKULASJON.



Joseph Bierbichler (John Gabriel), Angela Winkler (Ella) og Kirsten Dene (Gunhild) i *John Gabriel Borkman*. Regi: Thomas Ostermeier. Schaubühne 2008.

periferier, selv om utgangspunktet er noen refleksjoner rundt Balzacs *Tapte illusjoner*, og om hvordan prisen på et litterært verk kan bestemmes ut fra hvilke forhold forfatteren lever under. Men derfra er det forfattere fra kapitalismens og modernitetens periferier og hvordan de skildrer det framvoksende borgerskap, Moretti analyserer. Han tar for seg den brasilianske forfatteren Machado de Assis, som representerer en innsikt i den borgerlige tilværelses dobbelte bokholderi.⁷ Han fortsetter med å analysere den sicilianske forfatteren Giovanni Vergas roman fra 1889 *Mastro – Don Gesulado* som har en oppkomling av lav byrd som utfordrer øyas tradisjonelle aristokrati som hovedperson. Nøkkelordet som han benytter i denne analysen er «roba» som står for eiendom i sitt konkrete uttrykk i form av alle mulige former for eiendeler fra husdyr til jord. Så fortsetter Moretti med å ta for seg en polsk og en spansk roman av henholdsvis Stanislaw Wokulski – *Dukken* (1890) og Pérez Galdos firebindsverk *Torquemada* (1889 – 96). Den polske romanen skildrer den borgerlige lengsel etter aristokratisk kjærlighet. Det spanske verket beskriver hvordan en usympatisk ågerkarl klatrer opp gjennom samfunnet, blir en del av aristokratiet og til slutt glir som hånd i hanske inn i selve staten. Kapitlet slutter med noen refleksjoner over russiske romaner av Dostojevskij og *Oblomov* (1859) av Gontsjarov.

Dramaet i prosaens tidsalder

Og så til slutt Ibsen, som også kan sies å være en forfatter fra det borgerlige samfunns europeiske periferi. Hvorfor avsluttes en bok som analyserer borgerskapets ideologi og livsstil slik den kommer til syne i prosa og romaner med et kapittel om drama? Det henger sammen med tre forhold. For det første i Ibsens dramaer møter vi borgerskapet som det er, ikke som en middelklasse, men som borgerskap. «He is the only writer who looks the bourgeois in the face, and asks: So finally, what have you brought into the world?»⁸ For det andre skaper Ibsen dramatiske konflikter som

går til kjernen av det borgerlige samfunns grå område, nemlig der hvor forstillelse, svindel, utroskap finnes. Ibsen ser «The dramatic potential of a conflict between honest *Bürger* and scheming financiers?»⁹ Og for det tredje Ibsens dramatiske dialoger er borgerlig prosa på sitt mest oppdrevne.

I denne sammenheng knytter Moretti interessante refleksjoner til hvordan metaforer brukes og dekonstrueres i verket. Det gjelder begrepet om 'samfunnets støtter'. Det gjelder 'et dukkehjem' og 'gjengangere'. Det finnes en mistro til språklig tildekking hos Ibsen. Og så til slutt trekker han fram selve mesterstykket i denne sammenheng – overgangen fra Bernicks konkrete forestilling om hva hans kapital skal skape i *Samfundets støtter* til John Gabriels stadig mer mytologiske og metaforiske drømmer om det riket han en gang ville skape. Entreprenøren som drømmer og dikter. Drømmer er ikke sannhet, som Moretti skriver, men de er heller ikke løgner. De er spekulasjoner som ikke hviler på fast grunn, og det har preget mye kapitalistisk spekulasjon.

I sin opprinnelige form, slik det ble publisert i *New Left Review* hadde kapitlet om Ibsen hovedtittelen «The Grey Area», og dette begrepet har en sentral plass i Morettis analyse. Det er der den gode og ærlige borgeren møter den forslagne, skrupuløse kapitalist som benytter seg av alle mulige tricks for å slå seg opp, og i Ibsen finnes det alltid skikkelser som i sin fortid skjuler uærlighet som har hjulpet dem fram. Moretti tar i denne sammenheng særlig for seg *Samfundets støtter*, *Vildanden*, *Bygmester Solness*, *John Gabriel Borkman*. I alle stykkene finnes det et lik i lasten fra fortiden, noen har benyttet seg av muligheten til å skaffe seg fordeler gjennom løgn eller en forbrytersk handling. I det første stykket gjelder det Bernicks svik og hvordan han skjov skylden over på en annen. Vi møter Werles troløse forhold til Gamle Ekdal i det andre av stykkene. I *Bygmesteren* finnes brannen som gjorde at Solness kunne slå seg opp og skyve gamle Brovik til side; og både Borkmans og Hinkels svik står sentralt i

det siste av de fire dramaene.

Det er ikke bare i disse stykkene det hviler noe skjult fra fortiden over samtiden. Tenk på Noras falskskriveri; Fru Alvings gjengangere fra hennes og Osvalds fortid; skal bygningen assureres eller ikke? Det forgiftete vannet i *En Folkefiende*, Rubeks svik mot Irene i *Når vi døde vågner*. Det hviler noe uklart over fortiden, hvordan var det egentlig? Det er åpent for tolkning. Halve sannheter, tilbakeholdenhet, sladder og fortale, illojalitet, troløshet. Og så trekker Moretti en parallell til våre dagers finansskandaler – Enron – for å vise hvordan Ibsen foregriper konflikten mellom den ideelle ærlighet som aldri seirer og den realitetsorientering som dyktige borgere bygger sin formue på. Moretti siterer økonomen Deirdre McCloskey som har skrevet et stort verk om borgerlige dyder som ender med at ærlighet seirer, fordi den er den perfekte borgerlige dyd. Men det stemmer ikke svarer Moretti: hverken i Ibsens dramaer eller i virkeligheten. Hans budskap er «the good *Bürger* will never have the strength to withstand the creative destroyer, and counter his will. Recognizing the impotence of bourgeois realism in the face of capitalist megalomania: here lies Ibsen's enduring lesson for the world today.»¹⁰

NOTER

- 1 Moretti, Franco (2013) *The Bourgeois. Between History and Literature*. London (Verso)
- 2 Moretti, Franco (2010) «THE GREY AREA. Ibsen and the Spirit of Capitalism», *New Left Review* 61. January-February 2010.
- 3 *The Bourgeois* s. 22.
- 4 *Ibid.* s. 15.
- 5 Moretti har senere offentliggjort en interessant artikkel der han drøfter en slik metode, se: Moretti, Franco (2013) «OPERATIONALIZING: Or, the Function of Measurement in Literary Theory» *New Left Review* 84, November – December 2013.
- 6 *The Bourgeois* s. 79
- 7 To av Machado de Assis mesterverk *Brás Cubas' posthume memoarer* (1880) og *Dom Casmurro* (1899), kom på norsk i 2013 på det lille KA forlag. Løp, kjøp og les.
- 8 *The Bourgeois*. s. 170
- 9 *Ibid.* s. 174
- 10 *ibid.* s. 187

GUNILLA PALMSTIERNA-WEISS ER DEN SVENSKKE SCENOGRAFEN SOM HAR HATT EUROPEISK TEATER SOM ARBEIDSPASS. HUN ER EN KVINNELIG PIONÉR SOM HAR ARBEIDET MED ALLE DE STORE MANNLIGE REGISSØRENE. NÅ FORTELLER HUN SIN EGEN HISTORIE.

KVINNE I TEATRETS MANNSSAMFUNN

MINNETS SPELPLATS Av Gunilla Palmstierna-Weiss. Albert Bonniers förlag 2013

Minnets spelplats er selvbiografien til det svenske teaterlivets grand old lady. Gunilla Palmstierna-Weiss fylte 85 samtidig med at boken kom ut, i 2013. Når man leser de nesten fire hundre sidene er det merkelig å tenke på at hun i alle disse årene har vært nærværende i svensk teater, uten at noen har kommet på å lage en biografi om det brokete livet hennes – som kunsthåndverker, som kvinnelig scenograf, en pionér i europeisk teaterliv, som forfatterhustru og som europeisk intellektuell.

Nå forteller hun selv hvordan det var. *Minnets spelplats* er selvbiografien som rommer det meste, fra en inngående scenografihistorie til teaterhistorie om store instruktører og oppsetninger, til en slags den europeiske venstresidas historie under en turbulent periode og – ikke minst overraskende – en dramatisk slekts- og oppveksthistorie som for min del gjerne kunne fått bli

en egen bok. Så spennende og fylt av konflikter er beretelsen om en familie der morens jødiske innvandrerbakgrunn kolliderer med farens høyadelig svenske, om brutale skilsmisser, om barndomsårene i Holland under andre verdenskrig, om morens selvmord og om stefaren som faktisk greidde å lure morsarven fra Gunilla og hennes elskede storebror Hans.

Språket er saklig, nesten tørt, med forte punchlines som liksom i forbifarten setter de ydmykelsene hun er blitt utsatt for som barn, kvinne, yrkeskvinne og hustru – uten å for et øyeblikk gjøre seg til offer. Hun registrerer. Vi får trekke våre konklusjoner.

Peter Weiss og Peter Brook

Hun forteller også om samlivet med Peter Weiss, tysk eksilforfatter og dramatiker som hun var gift med fra 1964 til hans død i 1982. I Sverige var han nok betraktet som ganske marginal – en modernist, forfatter av smale bøker og avantgardefilmer. I verden ble han først kjent for dramaet med en tittel så lang at den kvalifiserte til Guinness Rekordbok: *Jean Paul Marat förföljd och mördad så som det framställs av patienterna på hospitalet Charenton under ledning av herr de Sade*, med urpremiere 1964 og med forkortet tittel *Marat/ Sade* eller *Mordet på Marat*.

Samtiden så stykket som den utløsende faktoren for studentopprøret i Berlin, liksom Beaumarchais *Figaros bryllup* for den franske revolusjonen. Overdrevet? Kanskje. Men sikkert er det at urpremierer på Schillertheater i Berlin 1964 med ett slag plasserte Peter Weiss som en sentral forfatter i begge Tyskland og i Europa overhode.

Urpremierer ble også en katapult for scenografen Gunilla Palmstierna-Weiss, som ble engasjert av regissøren Peter Brook til hans oppsetning i London samme år, og videre til hans oppsetning i New York og så til den legendariske filmatiseringen av dramaet.

Hun hadde gjort kostymer og scenografi, men assistenten hennes fikk hele æren for scenografien. Og filmen ble presentert som Peter Brooks – Peter Weiss navn sto med bare små bokstaver. «Man måste tydeligen alltid bevaka sina intressen» er konklusjonen. (s 214)

Forbigått

Peter Weiss var noe så sjeldent som en





Gunilla Palmstierna-Weiss og Peter Weiss poserer utenfor Schillertheater i Berlin for urpremieren på *Marat/Sade*. I programmet fikk han æren for hennes scenografijobb. Teatret syntes det var så sett at fru-en hadde «hjulpet til» (s. 209).

tyisk forfatter som ikke var kompromittert av nazitiden. Hans jødiske far hadde tatt familien med – først til England, så til Tsjekkoslovakia og til slutt til Sverige. At Tyskland hyllet ham hadde selvsagt effekt i Sverige. Men spørsmålet er om paret Palmstierna-Weiss noensinne ble betraktet som riktige insiders av det svenske teatret?

To ganger blir Gunilla Palmstierna-Weiss forbigått som kandidat til sjefsjobben på Dramaten – først av Lasse Pöysti, kjent fra sin rolle som Mumintrollet, deretter av Lars Löfgren, sjef for TV-teatret og med kunstneriske kvalifikasjoner som nok knapt kunne måle seg med hennes. Det som sved verst var kanskje at Bergman til slutt svek henne og satset på Löfgren.

Samarbeidet med Bergman er et eget avsnitt i denne kunstneriske livshistorien. Det starter med en utskjelling, men blir til tross for det både langvarig og preget av gjensidig respekt. Under Bergmans tyske eksil – utløst av at han i 1976 ble arrestert for åpen scene på Dramaten på grunn av en skattehistorie som han senere ble helt frikjent for – ble hun scenografen som både kunne tysk og tolke turene i den tyske politikken og kulturlivet.

Når Bergman ble forholdsvis isolert under årene 1976 til 1982 i München berodde det, mener hun, først og fremst på en ren tilfeldighet. Han ble fotografert på en restaurant sammen med CDU-formannen Franz Josef Strauss,

en innbitt mostander til venstresidas kamp for mer liberale trykkefrihetslover. Og høyere var det ikke under taket i tysk kulturliv enn at Bergman etter dette ble utestengt fra «de flesta intressanta och radikala teater- och filmskaparkretsar. Han blev isolerad. Även kritiken påverkades av denna överhettade atmosfär.» (s. 302)

Bergman var, mener hun, helt sikkert «ovetande om det heta debattklimat som då rådde i Västtyskland». Samtidig: han var ikke interessert i de «oöverstiggliga motsättningarna mellan vänster och höger, öst och väst. Man kan kalla det för naivt eller ignorant.» (s. 302). Å være upolitisk er for henne identisk med å ta stilling: «Ingmar kunde och ville inte delta i den offentliga debatten. Han skapade sin egen värld.» (s. 303)

Teaterspråket hans var også feil i forhold til den dominerende tyske trenden. «Hans låg mera åt det psykologiska hållet, medan den dåtida tyska teatern experimenterade vilt och provocerade överheten.»

Usentimental portrett

Minnets spelplats er nok Gunilla Palmstierna-Weiss sista kunstverk, i sin innfalls- og detaljriktighet fullt på høyde med de store scenografiene hennes. Men boka er ikke skrevet for mannlige demonregistratorer som Bergman eller Peter Brook. Det tema som løper som en rød tråd gjennom beretnelsen handler om å være kvinne i teatrets og kulturens manns-

samfunn, som gjerne og ofte fratar deg retten til ditt eget arbeid, og gjør deg usynlig. Eksemplene hun gir er mange. Ett er hennes egen mann. Hun gir et både usentimentalt og uventet bilde av den mannen som for en generasjon studenter ble en politisk ikon, ikke minst etter trilogien *Motståndets estetik* (*Die Ästhetik des Widerstands*), utgitt i løpet av 1970-åra. Her viser han seg patologisk overfølsom mot lyd – selv fuglesangen skulle han gjerne få satt stopp for! Dessuten er han nærmest patologisk utro.

Rekken av stadig nye kvinner er kanskje typisk for den 1950-tallsgenerasjonen de tilhørte, som betraktet fri kjærlighet som uttrykk for det mest radikale. Det der gir hun ikke mye for. Snarere ser hun det frie forholdet som et vilkår stilt av mannen, som kvinnen får forsøke å leve opp til: «Brecht säger: «Geld macht sinnlich». Jag skulle vilja ändra det till: Berühmtheit macht sinnlich». (s. 267)

I forbindelse med urpremieren på Peter Weiss' *Hölderlin* i Berlin blir sviket for åpenbart. Kremen av den tyske venstresida er forsamlet for å hylle dramatikerens Peter Weiss og hans hustru, og ingen lar seg affisere av det faktum at på hedersplassen ved dramatikerens side sitter hans nyeste elskerinne, mens hans ektevidde sitter i salongen.

Episoden viser som i et svart hull venstresidas kvinnesyn og nesegruse beundring for de mest infantile mannlige geni-er.

Hun pakker kofferten og kjøper flybillett til Paris. Peter Weiss beklager seg: hun som er en «emanciperad kvinna» bør kunne tenke seg et «ménage a trois». (s. 266) Men «emanciperad» betyr ikke bare frigjort i seksuell betydning, men også «selvstendig». Og fordi hun har et yrke, en inntekt, oppdrag som venter, en sønn som er blitt voksen, har hun råd til å si nei. Har hun råd til å kjøpe flybilletten.

I *Minnets spelplats* leser jeg et budskap til kunstens alle kvinner: Gi aldri opp arbeidet ditt. Og la det gjerne få være viktigere enn alt annet. Kunstens mannlige geni-er nikker sikkert og holder med. For egen del, javisst. For kvinnenes –? Tja. Det er nettopp frågan.



Petronella Barker, Thorbjørn Harr, pianist/komponist Leo Schmidthals, Andrine Sæther og Aagot Sendstad, i *Sonetter*, regi: Laurent Chétouane. Foto: Gisle Bjørneby.

Kjærlighets- meditasjoner

**Avslappet og upretensiøs framføring
av Shakespeares sonetter.**



AV ELIN LINDBERG

SONETTER Av William Shakespeare.
Gjendiktet av Erik Bystad. Regi: Laurent Chétouane. Scenografi og kostymedesign: Sanna Dembowski. Komponist og musiker: Leo Schmidthals. Nationaltheatret, Amfiscenen, premiere 12. februar

Sonetten er i seg sjøl en veldig streng form. Formen er behersket og formell. Den skal bestå av fjorten linjer, faste rim og en gjennomgående rytme med femfotet jambisk versemål. Fastheten i diktene er beholdt i Nationaltheatrets oppsetning, men formen på forestillinga er løs og ledig. Forestillingas form blir en kontrast til sonetteformen. Laurent Chétouane og ensemblet har lykkes i å skape et Shakespeare-rom som gir sonettene luft og lys.

Rommet på amfiscenen er tomt, tre settstykker står til venstre, et svart sceneteppes henger til høyre. Renaissancekostymer ligger i en haug på golvet, noen rekvisitter ligger rundt omkring. Skuespillerne og pianisten er i rommet i det publikum kommer inn. De er alle kledd i ledige hverdagsklær. Pianisten spiller en enkel, rolig melodi. Hermann Sebado stemmer i med Shakespeares sonette nummer 23, den starter med: «Som når aktøren i et skuespill,/ nervøs og uøvd, glemmer alt han vet» og ender med: «Begrip de ord jeg stumt har sammenført:/ Med øyet kan min kjærlighet bli hørt.» Tonen i forestillinga er satt.

En enkel dans

Skuespillerne beveger som i en lett dans. Chétouane er kjent for å arbeide med et ekspressivt fysisk uttrykk. Han har flere ganger arbeidet med dansere, vi kjenner også formspråket hans fra andre andre forestilinger han har satt opp på Nationaltheatret – *Et dukkehjem* og *Misanthropen* (Torshovteatret). I *Sonetter* er skuespillernes ansikter avslappede, munnene halvåpne. Noen steder i forestillinga minner ansiktene deres om masker fordi uttrykkene deres kommer til å ligne hverandre. Sonettene framføres, en etter en. Det er valgt ut 25 av Shakespeares 154 sonetter til fo-

restillinga. Det er befriende lite dramatisering av tekstene, diktene får stå for seg sjøl. Erik Bystads gjendiktninger er greie, men de er kanskje litt tamme.

Forestillinga er fri for noen logisk sammenheng, den flyter fra dikt til dikt, det fungerer som en slags poetisk meditasjon. Skuespillerne gjør en rekke handlinger uten at disse er noen illustrasjon av sonettene. Ensemblet er samspilt, de lytter til hverandre og arbeider mykt sammen. Det strøs grønne blad på gulvet. Fragmenter av renessansekostymer tas på og av igjen. Skuespillerne holder rundt hverandre. Smiler til hverandre. Løper lett. Snurrer rundt. Legger seg på gulvet, reiser seg igjen. Tekstene får lys, rom, luft og letthet rundt seg. Sonettene framstår som dyp eller brønner i dette lette landskapet. Det ligger et alvor, med en underliggende glede, i framføringa av dem. Lun humor dukker også opp – helst på grunn av småpussige kostymer og ditto handlinger. Hele tiden følges diktene av Leo Schmidthals på piano. Det lette og tilforlatelige sceneuttrykket kler disse gamle tekstene.

Kjærlighet til teksten

Sonettene i forestillinga tematiserer, på forskjellig vis, kjærlighet. Det er, opp gjennom årene, lagt mange studietimer i å finne seksuelle hentydninger i Shakespeares tekster, i denne forestillinga er ikke dette særlig fremhevet – kanskje tvert i mot. Det erotiske antydes bare så vidt spillemessig. Det handler kanskje mer om død, enn om sex i framføringa av disse sonettene. Glimt av minner, sorg og vemod kommer fram i tekstene. Skuespillerne i forestillinga er voksne, det er moden kjærlighet som formidles.

Tiden tematiseres i forestillinga. I en sekvens tegnes det krittstreker rundt aktørene som står lent mot den svarte bakveggen. Når aktørene går bort fra veggen er bare omrisset av dem igjen. Mennesket er forsvunnet, men har et-



Hermann Sabado og Petronella Barker i *Sonetter*, regi: Laurent Chétouane. Foto: Gisle Bjørneby.

Det handler kanskje mer om død enn om sex.

terlatt seg spor. I Shakespeares tekster ligger det mye av dette vemodet som lidenskapen legger igjen etter seg – kanskje på grunn av at lidenskapen så sterkt minner oss om det forgjengelige ved livet og øyeblikket.

Shakespeare-reise – og hvile

Den spesielle spillestilen som ofte benyttes i Chétouanes oppsetninger kler dette materialet. Noen av sonettene er ganske kjente, de kan være vanskelige å bruke uten at de framstår som sviker. Den lette og avslappede måten de framføres på her, med både et snev av distanse og av inderlighet, fungerer godt. Det er behagelig å være publikum, vi føler oss ivaretatt, nærmest kjærlig behandlet, men forestillinga setter seg kanskje ikke så dypt. Den gir velbehag, men lettheten i den kan kanskje gjøre at den litt for raskt blander seg med luft og blir borte. Men hvem vet – kanskje den vil fortone seg som et kjært minne.

Hvor langt inn i et annet menneske kan litteraturen føre oss? I Erik Bystads *Den erotiske Shakespeare* fastholder han en grunnleggende ambivalens, samtidig som han diskuterer mulige sammenhenger mellom verk og liv.

«En enkelt mann må spille mange roller i sitt liv»

DEN EROTISKE SHAKESPEARE Av Erik Bystad . Essays, Bokvennen 2013

Vanligvis kommer konklusjonen sist i en anmeldelse, men denne gangen kan den like gjerne komme først: alle som har noen som helst interesse for Shakespeare, hans liv og diktning, vil ha glede av denne boken. Den springer ut av forfatterens mangeårige arbeid med Shakespeare som gjendikter, spørsmål han har stilt seg og forsøkt å finne svar på, både i forhold til de skuespillene han har gitt norsk språkdrakt, og i den senere tid først og fremst sonettene. Og selv om det erotiske er et motiv han stadig kommer tilbake til i ulike sammenhenger, rommer denne boken mye, mye mer.

Alle som i dag skriver om skalden fra Stratford, møter mange av de samme utfordringene. Det er Bystad seg veldig bevisst. Han gjennomgår – raskt, men likevel grundig – en del av de mange kontroversene. Det finnes som kjent ikke all verdens dokumentasjon når det gjelder Shakespeares liv og levnet, hvilket har åpnet for alskens spekulasjoner om hvem som egentlig har skrevet alt det vi tillegger Shakespeare. Bystad er seg også bevisst hvilke muligheter og hvilke farer som ligger i å tolke diktning

gen selvbiografisk. Og nettopp fordi Bystad er så åpen omkring alle disse spørsmålene, er det interessant å følge ham i hans tolkninger og tenkning.

Utfordringer og utglattung

Ettersom undertegnede er en gammel teaterrotte, har jeg for eksempel stor glede av alt han skriver om språket på Shakespeares tid, om betydninger som har forsvunnet eller endret seg i løpet av århundrene – språket er jo hele tiden i utvikling. Dette er problemstillinger enhver gjendikter møter – og som det ofte kan være utfordrende eller tilnærmet umulig å finne gode norske løsninger på, ikke minst fordi man samtidig skal forholde seg til rim og rytme. Å få ta del i denne gjendikterens prosesser, er absolutt tankevekkende. Jeg kjøpte selv for lenge siden en bok han omtaler, *Shakespeare's Bawdy*, fordi jeg visste at renessanse-engelsk på så mange måter, ikke minst når det gjelder det vågale og erotiske, skiller seg fra dagens språkbruk. Kunnskap om dette trenger både gjendikteren og dramaturgen, instruktøren og skuespilleren. Ett eksempel, som kan demonstrere hvor vanskelig dette er, og som Bystad også nevner, gjelder Hamlets replikk til Ophelia: «Get thee to a nunnery!». Som oftest blir jo «nunnery» oversatt med kloster, og et moderne publikum tenker vel da

på de dydige nonnene som har viet sine liv til askesen. Men faktisk vet vi jo egentlig at munk og nonne kunne leve ganske utsvevende liv, i tillegg har jeg faktisk lest en gang at blant de mange horehusene i forlystelseskvarteret som The Globe var en del av på sørsiden av Themsen, fantes ett som het «The Nunnery»! Om dette er sant, kan jeg ikke her og nå påstå. Uansett – hvilken betydning man legger i dette ene ordet utgjør en enorm forskjell for skuespillerne i denne scenen.

I sin gjennomgang av hvordan Shakespeare er blitt ansett og spilt opp gjennom tidene, forteller også Bystad om de «sminkede» versjonene av tekstene som gjorde ham akseptabel i mer puritanske tider enn den han selv levde i. Han gjør også greie for hvilken kunnskap, hvilke politiske forhold og hvilke religionskonflikter – f. eks. katarerne og deres skjebne – som kan danne et bakteppe for både form og innhold i verkenne.

Ulike innfallsvinkler

Boken inneholder en rekke essays som med ulike innfallsvinkler berører hovedtematikken. Og som Bystad selv ikke legger skjul på, han bruker naturlig nok de tekstene han selv har arbeidet med når han går inn i de mer dyptpløyende analysene av dikterens liv og verk. For

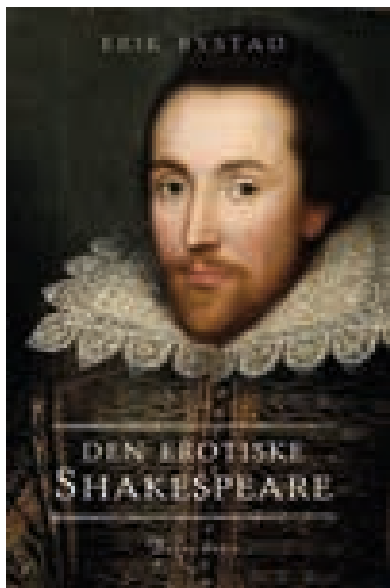


denne gamle teaterrotta var det faktisk spesielt interessant å følge ham gjennom arbeidet med *Titus Andronicus* – bl. a. fordi nettopp dette stykket faktisk aldri er blitt spilt her til lands. Det har vært planer, teksten foreligger, men likevel... I denne delen inngår også en samtale mellom Bystad og Morten Jostad etter at de har sett en oppsetning på New Globe i 2006. Denne samtalen belyser både oppsetningspraksis i Shakespeares egen tid, slik herrene ser det, og dagens tenkning omkring hvordan «Shakespeares første suksess – verden verste skuespill?», som er Bystads kapit- eloverskrift, kan møte dagens publikum.

Som sagt er Bystad innom en rekke av skuespillene, med ulike innfallsvinkler knyttet til hovedtematikken, f. eks. kvinnesyn og kvinnelig eros i *Når enden er god, er allting godt*, sjalusiens grønne øyde monstrum i *Othello*, forholdet til mor og vennskapet mellom menn i *Julius Caesar*. Og *En midsommernattsdrøm* har selvfølgelig mye å by på i denne sammenheng. Det er likevel ingen tvil om hvor tyngdepunktet i boken ligger: den handler først og sist om sonettene.

Sonettenes gåter

Også sonettene har vært gjenstand for alle slags spekulasjoner både når det gjelder opphavsmannen, når de ble skrevet, tidspunktet for utgivelsen av de samlede sonettene, hvem de handler om og hva slags forhold dikteren har til sin yngling og sin «dark lady». Bystad heller her som ellers til den oppfatning at det faktisk er Shakespeare selv som er både dikter og jeg-et i sonettene, og også den som er ansvarlig for utgivelsen. Dette begrunner han blant mange andre argumenter med de redigeringsprinsipper den trykte utgaven fra 1609 er bygget på. Han drøfter også en mulig identitet for «the dark lady», og flere mulige ynglinger, men tror det må dreie seg om H. W., ikke W. H, som dedikasjonen sier: Henry Wriothesley, den tredje jarl av Southampton. Han drøfter forholdet mellom Shakespeare og denne hans mesén meget grundig –



Forfatteren Erik Bystad.

Én ting er sikkert: Vi blir ikke ferdige med Shakespeare.

både når det gjelder alder, maktforhold og ikke minst, det homoerotiske eller homofile. Uten å falle ned på en entydig og bastant konklusjon, gjør han rede for hva som kan dokumenteres samtidig som han gjennomgår ordvalg og tematikk i sonettene besnærende grundig. For en som selv har jobbet mye med Shakespeares historiske skuespill (som i liten grad vektlegges i denne boken, men som siteres en del), er ikke minst jarlens biografi interessant. Dette er jo en politisk turbulent tid, fra jomfrudronningen til Stuartene, og jarlen opplever som mange andre adelsmenn i denne tiden fallet fra maktens tinder, med dødsdom og år i Tower, før han benådes og hans posisjon i samfunnet gjenopprettes.

Åpen og ambivalent

Den aller siste delen av boken er en enakter, hvor jarlen mottar sonettene, leser, reflekterer over fortid og nåtid, og lurer på hvordan han skal forholde seg til disse diktene og til mannen som har skapt dem. Bystad presenterer to ulike avslutninger, hvor den siste knyttes opp til Cobbe-portrettet som også pryder bokens omslag. Og hvor han gir en mulig forklaring på dette portrettets tilblivelse og hvorfor den portrettede er den unge dikter, ikke dikteren i 1609... Den første slutten innebærer en form for straff, den andre slutten en hyllest. Slik fastholder Bystad til det siste en ambivalens – hva er sant og hva er usant? Hva kan vi vite? Hvor langt inn i et annet menneske kan litteraturen føre oss? Eller forfører dikteren oss? Uansett hva vi faller ned på, er én ting sikkert: vi blir aldri ferdige med Shakespeare. Han har fremdeles evnen til å berøre oss, på godt og vondt, med skjønnhet og lidenskap, med svik og fortvilelse – han for hvem intet menneskelig er fremmed, og som derfor når oss over alle de mange hundre år.

Denne mangfoldige boken bør som sagt finne sin plass i mange bokhyller. Her har jeg bare presentert noen ytterst få smakebiter. Men jeg håper de har skjerpet appetitten – les selv!!!

Ensemblet i *Kong Lear* | gymsalssjøn ved Tim Carroll. Den nationale Scene 2014. Foto: DNS



Gymsalsteater

(Bergen): Engelske Tim Carroll er kjent for å sette opp Shakespeares stykker på lekne og uventede måter.

KONG LEAR Av William Shakespeare.
Overs.: Svein Selvig. Regi: Tim Carroll.
Scenografi og kostyme: Christine Lohre. Lys:
Anders Hatmo Dahl. ren 25. februar

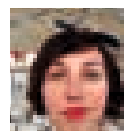
Da jeg gikk for å se *Kong Lear* på den Nationale Scene den 25. februar, var jeg trøtt og sliten. Men det som møtte meg i det jeg entret teatersalen gav meg en gledelig vekker. Det var ikke et black box-teater med seter i amfi vi entret inn i, vi ble derimot loset inn av skuespillere i gråmelerte joggedrakter til en gymsal à

la 1970-tallet. Det eneste som manglet var lukten av svette gymsokker. Det var trebenker, og slitte gymmatter, gymbukkk, tau som hang fra taket og ribbevegger. Skuespillerne hilste blidt på oss da vi kom inn. Min trøtthet var med ett blåst bort. Jeg ble så imponert over den fine stemningen skuespillerne skapte. Avstanden mellom scene og sal var brutt, og en nærhet ble skapt. Publikum fikk utdelt ulike oppgaver, den første var at alle skulle hente seg et objekt som skulle benyttes av skuespillerne i løpet av forestillingen. Kostymene skulle vi finne i trekassene. Skuffelsen

ved å finne noen slitne caps'er, hockey hjelmer, rulleskøyter og refleksvester var stor. Og dette er en av de få innvendingene jeg har til stykket. – Hvorfor nettopp gymsalsteater? For meg ble denne sceneografien mer et statement enn et godt teatralt landskap.

The Globe-regissør

Forestillingen er regissert av Tim Carroll som er kjent for å sette opp Shakespeares stykker på lekne og uventede måter. Blant annet satt han opp *En midsommernattsdrøm* i 2008, hvor tid og sted var en overraskelse. Forestilling-



en ble satt opp ved midnatt på The Globe Theatre. Carroll fortsatte å leke ved Den Nationale Scene. Det eneste som stod fast i *Kong Lear*, var selve teksten og rollene til skuespillerne. Bortsett fra disse to holdepunktene, kunne alt fra scenografisk arrangement, til ulike overraskelsesoppgaver fra regissøren og til og med spillested variere. Forestillingen ble blant annet spilt i Bergen Fængsel. Tim Carroll sa til Bergens Avisen den 10. januar i år, at «Jeg vil ikke se en gjenopplivet versjon av gårsdagens forestilling. Her må publikum ta ansvar.»

I følge Jan Landros anmeldelse for Bergens Tidende 17. januar var dette ansvaret som en «interaktivitet light» å betegne. Jeg vil hevde tvert om. I *Kong Lear* hadde publikummernes valg konsekvenser for skuespillernes spill. Eksempelvis fikk alltid en gruppe publikummere i oppgave å arrangere sceneelementene. Den 25. februar fikk jeg og de tre andre jeg satt sammen være miniscenografer. Vi tok vår oppgave seriøst og danderte bokser og matter i sirlige mønstre og bygget enn pyramide av benker for dramatisk effekt. Vi var svært fornøyd med vårt skaperverk, og ble enda mer «høye på pæra» da vi fikk skryt for vår scenografi av Bjørn W. Andersen. Jeg merket meg den barnslige gleden det gav meg at skuespillerne spilte i «min» scenografi, en glede jeg kunne se at flere andre publikummere delte når de fikk komme med innspill. Jeg har ikke tidligere sett en slik eierskapsmedfølelse-teknikk brukt i teatret, om den var tiltenkt eller ei, så førte den i hvertfall til økt kontakt og oppmerksomhet mellom skuespillerne og publikum.

Improvisasjonsteater

Improvisasjon i teateret er et håndverk på lik linje med teater av mer klassisk art. Fordelen med improvisasjons- og sjansespill i teateret er at det holder skuespillerne oppmerkssomme og lekne, det får forestillingen til å puste. Men det er ikke sagt at det er en enkel kunst å få til vellykkede improvisasjoner. I en gjesteforelesning Bjørn W. Andresen

(som spiller Lear i *Kong Lear*) holdt for studenter ved Universitetet i Bergen 11. mars, forklarer han noen av improvisasjonsteknikkene de arbeidet med i løpet av prøveperioden. Andresen sa: «Vi vil alltid foreta en romlig analyse, i forhold til hvor det er scenisk best å stå for å formidle budskapet. Med Tim Carroll, jobbet vi mye for å motarbeide ønsket om å stå nært hverandre. For vi skuespillere ønsker helst å se hverandre dypt inn i øynene.»

Vellykkede improvisasjoner, om en kan kalle improvisasjon vellykket, er for meg en improvisasjon med nerve. Det handler om temposkift i spillet, men også om å holde spillet åpent. Og om å skape et refleksjonsrom mellom ord og handling. I forestillingen 25. februar var det særlig et øyeblikk jeg bet meg merke

Improvisasjon i teatret er et håndverk på lik linje med teater av mer klassisk art.

i. I scenen hvor karakteren Cornwall torturerer Gloucester med å blinde ham, ble oppgaven denne kvelden løst ved at Sigmund N. Hovind (Cornwall) fant først ett og så enda ett flagg av typen fotballsupporterflagg, som han med stor kraft kylte i hver av Gloucesters hender. Gerald Pettersen (Gloucester) hadde strukket frem hendene, som om de åpne håndflatene var Gloucesters øyne. Han grep flaggene og stavret rundt som i blinde. Flaggene ble til to blodige øynehuler. Dette var et gripende øyeblikk for meg; ordene og handlingen fikk meg til å reflektere over Gloucesters «blinde lojalitet».

I Landros anmeldelse, hevder han at de ulike improvisasjonene var med på å forvirre publikum og at de gjorde det vanskelig å forstå Shakespeare sin tekst. Jeg er ikke nødvendigvis enig med ham. Jeg tror det handler mer om

påvirkningen mellom publikummerne og skuespillerne, og hvilke referanserammer publikum har fra før. I forestillingen 25. februar var det stort sett et voksen publikum. Jeg tenker at «vår» relasjon til gymsaler i stor grad handler om nostalgi, samtidig som vi leser gymsalen som en metaforisk spilleplass.

Den 2. mars bestod publikum for en stor del av elever fra videregående. Det er rimelig å anta at de har et mindre nostalgisk forhold til gymsaler da de antakeligvis fremdeles har gym på skolen. Jeg opplevde ihvertfall at scenografien den kvelden ble til en «apparatjungel» og ikke en teatral spilleplass. Det er klart at skuespillerne påvirket av det rommet de spiller i, og i det sistnevnte rommet var det ikke mye plass mellom apparatene. Dette gav ikke skuespillerne

særlig godt handlingsrom. Enten måtte de stå mellom viret av apparater eller måtte de balansere oppå apparatene. Skuespillerne imponerte stort ved å spille i scenografien, uten å endre den.

Det enkle

Jeg var også imponert over teksttolkningen i stykket. Den var enkel, direkte og fri for psykologiserende karaktertolkning. Dette gjorde det mulig for meg som publikummer å selv tolke karakterene. Det var også de øyeblikkene som ble spilt med minst fakter, som gjorde mest inntrykk på meg. Jeg syntes særlig at Bjørn W. Andersen og Katrine Dale mestret et enkelt, men kraftfullt spill, og særlig i samspelet mellom Lear og hans narr da de spilte med en avstand mellom seg, og ved å stå fast på et punkt mens de talte direkte til publikum. Men slike øyeblikk ville ikke vært like virkningsfulle om hele handlingsforløpet hadde hatt et like rolig tempo. Improvisasjon er et sjansespill, og jeg er glad for at DNS tok sjansen på Tim Carrolls versjon av *Kong Lear*. I følge Bjørn W. Andersen ønsker ensemblet å videreføre oppsetningen på nye og uventede steder. Jeg ser frem til å kunne se stykket igjen, og muligens da uten gymrekvisita.

Hamlet som Müller- og thrillerpastisj

(Molde): Valborg Frøysnes' Hamlet hater seg selv, men det gjør kanskje alle andre på Kronborg også?

HAMLET Av William Shakespeare. Overs.: André Bjerke. Med tekster av Heiner Müller. Regi og bearbeidelse: Uwe Cramer. Scenografi og kostyme: Thomas Bjørnager. Lys- og videodesign: Jonas P A Fuglseth. Teatret Vårt, 25. januar

Hamlet i Molde er først ut av to norske oppsetninger i år hvor tittelrollen blir spilt av en kvinne. På hjemmesiden spør Teatret Vårt hvorfor de har gjort et slikt valg, og svarer med et motspørsmål: hvorfor ikke? For som mange vet, har Hamlet flere ganger blitt spilt av kvinner, og rollen gir selvsagt en skuespiller mye å ta av som er viktigere enn kjønn. Flere karaktertrekk som gjerne tillegges Hamlet, er egenskaper som tradisjonelt regnes som kvinnelige. Men i Molde gjør Uwe Cramer det fort klart at forestillingen ikke kommer til å innfri forventningene til Hamlet som en sart og filosoferende prins.

Forestillingen åpner med at Valborg Frøysnes står i forkant av sceneteppet og prøver ut forskjellige positurer, med en hodeskalle i hånden. Så vrenger hun av seg renessansekostymet, skifter til

bukse og skinnjakke, og roper: «Jeg var Hamlet. Jeg stod ved kysten og snakket med dønningene. BLABLA, bak meg lå ruinene av Europa.» Dette er åpningen av *Hamletmaskinen* (1977) av Heiner Müller. Publikum skvetter kanskje litt av den rå og moderne teksten, men på premieren er det mange som ler av Müllers vri på stykkets nest-mest berømte replikk: «SOMETHING IS ROTTEN IN THIS AGE OF HOPE». Både klesskiftet og tekstmontasjen signaliserer at oppsetningen distanserer seg fra det individsentrerte karakteranalyse-perspektivet som har preget mye av tolkningstradisjonen til *Hamlet*, til fordel for en «müllersk dekonstruksjon» hvor det kanskje er Historien som spiller hovedrollen. På slutten av Frøysnes' monolog hører man fragmenter av «In the Navy» (Village People) og Bee Gees' «Staying Alive». Discoslagerne fra 1980-tallet gir opprakt til et scenskift, idet teppet dras fra

Spionfilmpastisj

I første scene, den egentlige åpningsscenen, har scenograf (og teatersjef) Thomas Bjørnager gjort festningsverket på Kronborg slott om til et bølgeblikkskur,

som gir assosiasjoner til checkpoints og overvåkningstårn. De to vaktene sitter og røyker, og det går lang tid før den første replikken: «Hvem der?» Istedet for å opptre som et rutsningskledd gjenferd, gis Hamlets far en suggestiv, ny og moderne forkledning, når det lyder helikopterstøy og de to vaktene retter blikket mot himmelen. Er det noen som blir forfulgt? Er det krig? Eller er det kanskje slik at noen har sterke interesser knyttet til å skape inntrykk av at det er krig?

Regissør Uwe Cramer er tysk, og forestillingens Kronborg gjør det nærliggende å tenke på DDR og kald krig, men også DDRs oppløsning. I bryllups- og kroningsscenen flyttes handlingen til en utendørstribune, og Claudius (Bjørnar Liseth Teigen) er kledd i en skinnfrakk som får ham til å se ut som en gangster eller klanshøvding. Kostymene, retromusikk, referansene til spionvirksomhet, og de ofte lakoniske dialogene gir assosiasjoner til filmthrillere, og røper en mulig inspirasjon fra Aki Kaurismakis briljante *Hamlet goes business*. Som sjangelek og pastisj er forestillingen både vittig og underholdende, og med Frøysnes i spissen er det et sam-



Valborg Frøysnes Hamlet og Hilde Marie Farstads Ofelia i *Hamlet*, regi: Uwe Cramer. Teatret Vårt 2014. Foto: Aril Moen



spilt ensemble med høyt energinivå. Men forestillingen vil naturligvis mer enn å underholde: En gang ser vi det kjente fotografiet av Lenin etter at han fikk hjerneslag, i en gammeldags rullestol og med et nesten vilt, stirrende blikk.

Uwe Cramer legger opp til en metaforisk lese måte, hvor karakter- og situasjonstegning ligger tett på Müllers *Hamletmaskinen*, der Kronborg er en gjennom-maskulin verden, og rollene karakterer i en topografi som omslutter både fortid og nåtid, forfatter og skuespiller eller leser. *Hamletmaskinen* kan kanskje betraktes som kulminasjonen på en tysk tradisjon for å se på *Hamlet* som et speilbilde på den tragiske kløften mellom den intellektuelle og politiske sfæren. I Cramers oppsetning er det som om *Hamlet* blir «lest» gjennom Müllers tekst. En gang opptrer for eksempel Hilde Marie Farstads Ofelia som «domina» overfor Frøysnes' Hamlet, for, som hos Müller er kjærligheten redusert til nakne maktforhold, og Hamlet vil være kvinne og ønsker at

han aldri var født. Publikum trenger imidlertid ikke å kjenne teksten til Müller, de metaforiske sceneløsningene kan man finne dekning for også i Shakespeares tekst og i andre tolkninger. De «plumpe» sceneløsningene vil sikkert irritere alle som allerede har en horn i siden til tysk dekonstruksjon. Forestillingen hadde imidlertid tjent på flere referanser til nåtiden og den norske konteksten, slik den sarkastiske «... THIS AGE OF HOPE» på begynnelsen gir meg forventninger om.

Selvhat

Det hele blir litt vel 90-talls, både i form og innhold. Men ensemblet gjør en imponerende jobb. I Valborg Frøysnes' skikkelse er Hamlet en langhåret bølge som slynger replikkene ut mot salen, mens monologene oppstår i situasjonene og samspillet. Jeg glemmer Frøysnes' kjønn – men det skyldes nok også at familiedramaet og generasjonskonflikten blir underordnet det sosiale og politiske. Skuespillerne er dessuten tilnærmet jevnaldrende.

Før møtet med gjenferdet, har Frøysnes' Hamlet drukket seg full – og faren fremstår dermed som en projeksjon, eller rett og slett fyllerør. Det er et frekt grep, kanskje ikke minst fordi det kan forstås som en kommentar til de enorme anstrengelsene som er lagt ned på å forklare Hamlets farsforhold psykologisk og som uttrykk for et ødipuskompleks. Her er Hamlet dobbelt forældreløs, både som sønn og i mangel på forbilder eller en rollemodell. Vibeke Flesland Havres Gertrude er blottet for moderlighet, og fremstår som en pampehustru som er fullstendig frakoblet virkeligheten rundt. Men når familiedramaet blir av en så underordnet betydning, kan det virke uklart hvem Hamlets hat retter seg mot, og hva som motiverer ham fra begynnelsen av. Det springende punktet her, er at Hamlet ikke har sjans til å redde samfunnet fra å falle fra hverandre, fordi han er en del av det selv. Det får Hamlet til å hate seg selv, slik det betones med lakonisk humor i filmen til Käurismaki at egentlig alle i dette stykket gjør.

Dubleringer av smårollene gir forestillingen et tilsnitt av dunkle forviklinger à la Kafka. Claudius lider av kvalme, og er ikke engang i stand til å folde hendene. Hilde Marie Farstads Ofelia er tander og ballerina-blek, men samtidig *street wise* og med på komplottene. Hun er trolig også et overgrepsoffer, i følge Müllers Hamlet ønsker jo Polonius å ligge med datteren. I galskapsscenen kaster Ofelia seg nedover tribunen, gang på gang, og Farstad er imponerende og overbevisende. I Müllers tekst speiler Ofelia flere kvinneskjebner, og representerer den største trusselen om et sosialt opprør. Det er mulig at slutten, hvor det opptrer en skuespiller med et ikke-etnisk norsk utseende, som erobreren Fortinbras, er ment som en henspilling på en slik oppstand nedenfra. Men når Hika Fekede Dugassa leser en tekst på arabisk, får jeg uvegerlig også assosiasjoner til skrekkforestillinger om «islamisering av Norge». Det er grunnloven og jubileet det henspilles på, men blir i overkant mye på slutten.

Macbeth, regi: Rune David Grue. Det kgl teater 2013



Macbeth – eller hvad er succes?

(København): På det Kongelige Teater har de henlagt Shakespeares tragedie til det entrepreneurante miljø blandt topchefer i en større global virksomhed, måske i medicoindustrien eller informationsteknologi-branchen. Det får vi ikke at vide. Kristen moral eller hybrid.

MACBETH af William Shakespeare.

Oversættelse: Scenearbejd: Rune David Grue. Scenografi og kostumer: Palle Steen Christensen. Lysdesign: Jonas Bøgh. Det kongelige teater, 6. nov. 2013

Normalt handler *Macbeth* om blod, vold og magt – hybrid og kristen samvittighed. Det gør det også her. Scenografien er enkel og elegant, næsten en form for minimalisme, der i visse øjeblikke også kan få den omtalte chefgang til at ligne et callcenter. I næste øjeblik fyldes scenerummet af primalskrig og splattereffekter imens larmen fra kampscenerne i en Hollywood produktion brøler ud over højttaleranlægget.

I virkeligheden er det en meget menneskelig *Macbeth*, som instruktør Rune David Grue har øje for. For er *Macbeth* ikke blot en person med succes, der bliver fanget af omstændighederne?

Rune David Grue er en af de yngre instruktører, som igennem de senere år har arbejdet i Det Røde Rum på det Kongelige Teater i København. I hans tolkning er *Macbeth* i bund og grund et godt menneske, som bliver fanget af sine handlinger. De fleste succesfulde mennesker forsøger at gøre det rigtige, men bliver på et eller andet tidspunkt grebet i en konflikt og gør noget forkert i hvad de selv opfatter som en større sags tjeneste – eller blot fordi de ikke har fattet hele omfanget af situationen.

Teksten om *Macbeth*

Der er altid nogle udfordringer i en opsætning af Shakespeares tragedie om mordet på den skotske Kong Duncan. Den ene er heksene. Hvad laver de der? Læser vi teksten falder deres fremtidsvision påfaldende meget i *Lady Macbeth* smag, hendes ønsker for mandens karriere og for sig selv.

Macbeth er på vej hjem fra krigen efter at have slået oprørshæren på flugt. Han forventer at kongen vil give ham et nyt len og gøre ham til Than af Cawdor, men heksene afslører meget mere. At han også vil blive konge af Skotland, selvom Skotlands konge jo netop lever i bedste velgående. *Macbeth* undrer sig, men da han kommer hjem rammer *Lady Macbeth*'s argumenter ham et efter et. For er det ikke *Macbeth*, der har besejret oprørshæren? Det var netop ikke kongen. Er det så ikke *Macbeth*, der i virkeligheden retmæssigt burde blive konge?

Den anden udfordring, når man læser tragedien, er Birnamskoven, der i en af de sidste scener, skal komme vandrede op mod borgen. *Macbeth* løber sindsforvirret rundt bag brystværnet i selskab af en ukendt person med navnet Seitan. Hvis man udtaler navnet ved vi, hvem vi har med at gøre. Det har helt sikkert været normalt at udnytte en skov eller andre topografiske elementer i landskabet til at rykke frem mod en fjende, men at slæbe en hel skov med for at kunne gemme sig bag den, bliver mere et komisk indslag – især på en teaterscene.

Ny former for liv

Selvsagt er det svært at presse alle disse detaljer ned i en nyopsætning af Shakespeare, imellem designmøbler og glaspardier. Man skal i det hele taget være ret kreativ for at få det hele til at falde på plads. På sin vis er der ikke noget i vejen for at bruge ideen om erhvervslivets skjulte magtkampe, hvor kniven placeres i al ubemærkethed i ryggen på modstanderen, som grundlag for en nyopsætning. Og noget fanger den helt sikkert også, fx. de lidt pinlige firmafester i et sådan miljø, blandt folk



der ikke er vant til at feste. Og den endnu mere pinlige Lady Macbeth (Maria Rossing), der trykker sine bryster tæt ind til den berusede koncerndirigenten inden hun får halet ham med ind i soveværelset, hvor mordet skal finde sted.

Alligevel er det som om at netop direktionstilværelsen mere anvendes som en stereotyp end et miljø, som instruktøren reelt interesserer sig for. En verden af jakkesæt, postmoderne virksomhedskultur og blodige tableauer, der reelt aldrig udsættes for nogen virkelig undersøgelse eller dissekering.

Den kristne samvittighed

Det er her vi kommer tilbage til hekserne. Midt i en veldrevet tragedie, hvor mordene kommer, som de skal, kan de her mærkelige væsner ikke undgå at virke malplacerede. Pointen er vel, at Macbeth har dårlig samvittighed nærmest før hekserne har talt, i hvert fald længe før han overhovedet har begået sin første forbrydelse. Nicolai Dahl Hamilton i rollen som Macbeth er sådan set gået ud over kanten allerede før vi er begyndt. Han kan være en fremragende skuespiller, men vi får ikke lov at opleve det. Enklere er det for Thomas Hwan i rollen som Banquo. Han er Macbeth dårlige samvittighed. Aldrig giver han ham fred. Hele tiden er han der, klar til at stikke til ham, løfte et øjenbryn, klappe ham på skulderen.

Samvittigheden er grundlæggende social i sit væsen, siger Hegel. Efter mordet på Kong Duncan plages både Macbeth og Lady Macbeth af søvnløse nætter, syner og vrangforestillinger. Den sindsyges verden er solipsistisk. Den findes ret beset kun inde i hovedet på ham selv.

Det paradoksale er, og her får Rune David Grue fat i noget særligt hos Shakespeares, at forholdet mellem Macbeth og Lady Macbeth bliver heftigere, mere dyrisk, afhængighedsfuldt jo flere likvideringer de gennemføre for at dække over deres første udåd. Men samtidig forsvinder de også mere og mere ind i hver deres verden af forfølgelsesvanvid.

Bolingbroke (Nigel Lyndsay) og Richard (David Tennant) i *Richard II*, regi: Gregory Duran, RSC 2013. Foto: Kvame Lestrade



Shakespeare-nasjonen

(Stratford-Upon-Avon): Richard II innleder RSC's ambisøse serie «The Shakespeare Nation». Men i teatersjef Gregory Durans regi er det den usikre og selvoptatte tenåringen som gir stikkord for David Tennants rolletolkning.

Gregory Duran er ingen nykomling i Royal Shakespeare Companys stall. Som avtroppende sjef Michael Boyds First Associate Director har han de senere år gjort seg bemerket som en betydelig Shakespeare-iscenesetter, med grundig research og en sterk tro på at nøkkelen til nye interpretasjoner alltid er å finne i Shakespeares tekst. Hans betydeligste arbeid til dato er kanskje rekonstruksjonen av Shakespeares «lost play» *Cardenio*, som bygger på en episode i Cervantes *Don Quijote*. Denne produksjonen gjenåpnet det nyrestaurerte The Swan Theatre i Stratford til RSCs femtiårsjubileum i 2011. Likeledes må hans iscenesettelse av *Hamlet* som moderne overvåkingsdrama i 2012 og borgerkrigens *Julius Caesar*

fra 2013 regnes blant de aller beste. Begge med tydelige kommentarer til vår egen tid. *Hamlet* var full av betjente og ubetjente kameraer, og *Caesar* med afrikanske og afro-britiske skuespillere ga assosiasjoner til dagens borgerkriger i Afrika og Midtøsten.

Nasjonens identitet

Og med valget av *Richard II*, og ikke minst starten på gjenerobringen av The Barbican som RSCs faste Londonbase, har han langt på vei gjenopprettet hovedstadens tapte tillit, og gitt The Royal National Theatre en reell utfordring som Englands ledende Shakespeare-scene. *Richard II* er første ledd i Duran ambisøse repertoarplan: i løpet av de kommende seks år skal samtlige av Shakespeares skuespill produseres i nye versjoner under titelen



«Shakespeare Nation». Han mener at det er The Bard og hans verker som mer enn noe annet danner grunnlaget for Englands identitet. Derfor velger han også det av skuespillene som uttrykker størst bekymring for nasjonen som sådan, det som tydeligst viser forfallet, grådigheten og den udugelige kongens vanstyre. Etter *Richard II* setter han selv i scene begge delene av det historisk påfølgende *Henry IV*, begge skal spilles i Stratford våren og sommeren 2014.

Selvpoptatt tenåring

Til *Richard II* har han med seg David Tennant, som også spilte tittelrollen i *Hamlet*. Tennant er blitt en svært populær aktør i britisk showbusiness, ikke minst gjennom årelang personifisering av fjernsynets *Dr. Who*, og den epileptiske politimannen i krimserien *Broadchurch*, som også er vist i norsk TV. Da jeg så *Richard II* på Barbican i desember i fjor, var det milelang kø av ungdom som ventet ved sceneinngangen

etter forestillingen. Denne gang er Tennants karakteristiske profil innrammet av en fantastisk vakker hippie-parykk av førsteklasses kvalitet. Hver gang han kaster på hodet

Richard II er det stykket som uttrykker størst bekymring for nasjonen.

som en bortskjemt tenåring imponeres jeg av håndverket i britisk teater! Og det er nettopp den usikre og selvpoptatte tenåringen som er stikkord for Tennants rolletolkning. Den historiske Richard ble kronet som tiåring, og Shakespeare skildrer hans to siste regjeringsår hvor han er i slutten av tyveårene, men tilsynelatende uten helt å ha blitt voksen.

Problematisk start

Skuespillet har en særdeles vanskelig spillbar åpning, hvor to adelsmenn foran kongen er i heftig krangel om hvem av dem som har underslått statens – les: kongens – betydelige pengebeholdning. Ved lesning av teksten er det vanskelig å beholde konsentrasjonen her, ikke minst

fordi scenen er lang og kongen er så passiv. I de to norske produksjonene jeg har sett, Teatret på Torshovs og Det Norske Teatrets versjoner, begge i Stein Wings regi, var antagelig denne åpningen strøket kraftig ned, men ikke her. Nøkkelen til at den ikke virket lang henger sammen med Dorans regirep.

Han legger åpningen til en enorm kirke – antagelig Westminster Abbey, den historiske Richard er gravlagt der – hvor båren med den drepte Gloucester bæres inn til sørgeremoni. Hans enke-hertuginne (Jane Lapotaire) kaster seg over kisten og blir værende der under hele første akt. Kongen med stort følge av hoff og prelater deltar i en seremoni hvor alt som ytres er vakker korsang. Seremonien avsluttes, prosesjonen forlater kirken og kongen kaller de to adelsmennene Bolingbroke (Nigel Lindsay) og Mowbray (Antony Byrne) til seg, og den nevnte pengekrangelen – som også omfatter hvem som sto bak mordet på Gloucester – utspiller seg foran båren og den sørgende hertuginnen. Veien er kort fra sorg til realpolitikk.

Grådighet og avmakt

Under den lange gjensidige utskjelling er det kongens manglende inngripen, hans antatte rådvillhet, som står i fokus. Han beslutter imidlertid at de to adelsmennene som beskylder hverandre for forræderi skal få kjempe på liv og død. Den planlagte blodsutgytelsen avbryter han imidlertid og forviser begge fra England, Mowbray tidsbestemt og Bolingbroke for alltid. Bolingbrokes far, John av Gaunt, tar forvisningen uhyre tungt, og til hans dødsleie har Shakespeare skrevet en av sine vakreste og svarteste monologer. I dette skuespillet hvor ingen prosa forekommer, alt er på blankvers, er det fullt av rimede kupletter, som i *Romeo and Juliet*. Michael Penningtons døende Gaunt ryster oss med skildringen av det ødelagte og korrupte England, og deretter leser han den dekadente kongen teksten. Richard fortrekker ikke en mine, han venter tålmodig på dødsøyeblikket, for så å konfiskere Gaunts formue og eiendommer. Ett av mange høydepunkter i denne levende

iscenesettelsen. Et annet er hvor kongen går iland fra krig i Irland med nyheten om at Bolingbroke har vendt hjem til England og samlet en hær mot kongen. Etter å ha kastet seg ned og bokstavelig talt smakt på og takket Englands jord, og bedt den om ikke å gi næring til hans fiender, bryter han ut i en høystemt og overmodig tale om at kongen er som solen: guddommelig urørlig. Når han så får vite at hans trofaste waliserer også har sluttet seg til Bolingbroke, lar Tennant oss få se kongens barnslige villrådighet, før han gir seg over til taperens melankolske monolog: «*For heavens sake, let us sit upon the ground/ and tell sad stories of the death of kings*». Tanken på abdikasjon er allerede tilstede, og modnes ved møtet med Bolingbroke, som behandler kongen med all mulig kalkulert respekt. Den eneste grunnen til at han har trosset landsforvisningen er at han vil ha tilbake sitt gods og sin fedrearv, sier han, han er slett ikke kommet for å styrte Guds salvede konge! Sammen begir de seg så til London for å drøfte finansene. I noen av de foregående scenene har vi vært vitne til disputten mellom adelsmennene om nødvendigheten av å bryte et tabu for å bli kvitt den udugelige kongen som er iferd med å ødelegge landet. Den kongetro York (Oliver Ford-Davis) er rørende i sitt forsøk på å være nøytral, men må tennerskjærende støtte de andre.

Motvillig abdikasjon

Richard innser etterhvert at han ikke vil være konge i denne verden av svik og intriger og går motvillig med på å abdisere. Scenen hvor han skal gi fra seg kronen til Bolingbroke er ikke uten humor i Dorans regi. Etter at Bolingbroke har spurt: «*Are you contented to resign the throne?*» Richards svar begynner med følgende halve verselinje hos Shakespeare: «*Ay, no; – no, ay.*» Hva Tennant/Doran får ut av de to jambene er ubetalelig. Bolingbroke, den kommende Henry IV, forsøker å beholde verdigheten mens Richard blir barnet som har bestemt seg for å være snill, men som ustoppelig tar igjen og gir bort. Når Richard blir bedt om å lese høyt av boken hvor alle hans synder og ugjerning-

er er skrevet ned, ber han om et speil for å lese dem i sitt eget ansikt. Der finner han ingen spor. Han finner at speilet hykler og smigrer, slik alle hans tidligere venner har gjort, og han knuser det. Fra dette øyeblikket er det som om hans selvinnsett og verdighet vokser. Han har knust sin kongeambisjon, og etter å ha tatt farvel med sin dronning (Emma Hamilton) går han i fengsel. I mellomtiden planlegges det allerede et kupp mot den kommende kong Henry IV, hvor den kongetro Yorks sønn Aumerle (Oliver Rix) er en av hovedmennene. York avverger kuppet, hodene ruller, men Aumerle blir spart. Som takk stryker instruktør Doran en rolle, og lar Aumerle bli den som myrder Richard i fengslet. Et enkelt og betydningsfullt grep, kong Henry IV kan nå trygt forvise en kongemorder til Kains nattsvarte samvittighet.

Jesus i kjortel

Som avslutning på denne tragiske krøniken fører Doran oss tilbake og inn i katedralen igjen, dit Aumerle sleper liket av den drepte Richard og hvor de avhugde hodene er samlet. Og kanskje som en gest til forgjengeren Michael Boyd, knytter Doran an til RSC forrige produksjon av «The Histories»: den kongen som dør fører oss som gjenganger inn i neste krønike. Doran minner oss også om at i motsetning til de fleste av Shakespeares skuespill er *Richard II* full av kristne allusjoner. I denne teksten nevnes Vårherre, Gud, Kain, Pilatus, Golgata, Judas, Kristus og de tolv, og når den nye kongen i sin sluttrepplikk klager over kongebloet som har vannet jorden, kjennes det organisk at han skal dra på botsferd til Det Hellige Land. Skjønt en smule overtydelig oppleves det kanskje at Tennant så kommer inn som hippie-Jesus i hvit kjortel tilslutt, for å våke over den døde Richards kropp. Det er neppe ironisk ment, Richard dør som et innsiktsfullt, beskjedent og stort menneske, men uttrykket blir så kitchy i en ellers sober forestilling at man nesten ufrivillig nynner Blakes Jerusalemhymne fra *Last night of the Proms*.



Jude Law som Henry i *Henry V*, regi: Michael Grandage. Foto: Jobian Persson

Henry V i festutgave

(London): Jude Law er tilbake på scenen som Shakespeares Henry V.

HENRY V Av William Shakespeare. Regi: Michael Grandage. Scenografi/kostymer: Christopher Oram. Produsert av Michael Grandage Company. Premiere på Noel Coward Theatre, London 23. november 2013

Som avslutning på sitt ambisiøse prosjekt å leie Noel Coward Theatre i kommersielle West End for ett år, fyller det med seriøse britiske skuespill og ditto skuespillere i hovedrollene, hanke inn sponsorer, slik at han har kunnet imøtekomme ungdom og

«vanlig» teaterinteressertes behov, ved å selge femti billetter à 10 pund til hver forestilling, avslutter Michael Grandage med en festutgave av Shakespeares *Henry V* med Jude Law i tittelrollen.

Michael Grandage er skuespillerutdannet sceneinstruktør, han gikk nylig av som sjef for det lille, men svært betydelige Donmar Theatre i Covent Garden, et intimteater hvor publikum av og til faktisk har skuespillerne på fanget! Grandage overtok roret etter Sam Mendes, og de to sjefene har på mange måter gjort Donmar til et kraftsentrum i Londons tea-



terliv gjennom en satsing på britisk/amerikansk samtidsdramatikk, europeiske klassikere, musikkdramatikk og ikke minst Shakespeare, alt i intimformat. Donmar tar bare 250 tilskuere, og muligens for å få inn litt mer penger leide Grandage for et par år siden Wyndhams Theatre for sin «Donmar in West End»-sesong, mens det lille lokalet i Covent Garden som vanlig spilte for fulle hus. I den sesongen satte han blant annet opp *Hamlet*, hvor Jude Law var den første prins av Danmark i West End på flerfoldige år.

Henry V

Deres tidligere samarbeid er godt synlig i *Henry V*. Filmskuespilleren Jude Law er helt trygg og avspent på scenen, han er leken og tydelig i blankversene, og har fått stor utfoldelsesfrihet innen

Grandages stramme, men noe forsiktige regi.

Jeg har sett flere forskjellige britiske oppsetninger av dette skuespillet, det er faktisk ett av Shakespeares mest spilte i øyriket, men det har aldri lyktes meg å se en norsk versjon. Det er i

grunnen ikke så merkelig, stykket er nesten ikke spilt utenfor Storbritannia, og det henger selvfølgelig sammen med at det er så spesifikt engelsk og stort sett foregår på deres elskede fiendes jord: Frankrike. En kuriositet: det eneste spor av *Henry V* i Norge finner vi av alle steder på Stiklestad, hvor Stein Winge for noen år siden i beste tysk regiteatertradisjon la inn tekst fra dette skuespillet i sin versjon av Gullvågs *Spelet om Heilag Olav!*

Det første som slår meg ved Jude Law og Grandages tolkning er hvor «likandes» hovedpersonen er fremstilt, denne kongen er en vi skal forholde oss til uten store problemer. Her er tilsynelatende ingen indre motsetninger i karakteren, den folkelige pubgjesten prince Hal fra *Henry IV* har uten videre funnet seg godt til rette som krigførende monark. Når jeg i innledningsvis kaller dette en «festutgave», tenker jeg

på at de tidligere versjonene jeg har sett også har hatt elementer av fest og feiring, men det har stort sett vært feiring av Englands seier over Frankrike. I samtlige versjoner har det stort sett vært tilløp til buing og hissing fra publikum når franskmenn har dominert scenen, og tilsvarende jubel og tilrop når Henry og engelskmennene har ytret seg som mest patriotisk. I Grandages versjon er det som om vi EU-borgere må være høflige mot hverandre, franskmennenes usympatiske trekk nedspilles kraftig, det er som konsensus og respekterte partnere det skal feires og festes. Engelskmennenes patriotisme er godt tilstede allikevel, det var nok viktig for Shakespeare å vise at de karikerte typene fra Wales, Skotland og Irland deltok lojalt og entusiastisk i kongens felttog for å gjenerobre «the world's best garden». Men jeg

opplever at den brutaliteten og volden som teksten omtaler er ganske så nedtonet.

«Band of brothers»

Jude Law er spesielt god når han forkledd som enkel soldat går rundt i leiren natten før det avgjørende slaget ved Agincourt og samtaler med det sterkt reduserte mannskapet sitt. Alle vet at franskmennene er dem langt overlegne i antall. Her ser vi tydelig hvordan hans erfaring fra publivet som (prins) Hal hjelper ham til å få i gang en real mann-til-mann samtale med soldatene. Han samler materiale til neste morgens pep-talk-tale på «Saint Crispian's day». Og den kommer da også med gutteaktig, medrivende entusiasme, som blir rørende speideralvorlig motatt av «we few, we happy few, we band of brothers.» Annerledes enn vi kjenner den fra Lawrence Oliviers og Kenneth Branaghs filmversjoner. Oliviers film kom i 1944, midt under blitzten, og hans høytidelig/heroiske versjon kom til å bety svært mye for engelskmennene under den tyske terrorbombingen. Branaghs film

kom i 1989, med ekko fra Thatchers Falklandskrig på begynnelsen av 80-tallet, og hans tale var adskillig mer nøktern og intellektuell.

Megetsigende epilog

Grandages konsept har en egen gutteaktig sjarm. Han velger en moderne guttunge i streetwear og shoulderbag som Chorus, den som åpner spillet og ber oss om å vise overbærenhet med spilleplassen: denne lille, trange «wooden O» som skal huse slike enormt store begivenheter. Scenografien er da også en buet halvvegg av tre, som vi skal tenke oss fortsetter bak oss, som om vi satt i Shakespeares egen Globe. Denne guttungen lar Grandage bli på scenen nesten under hele forestillingen, vi ser ham delta og dø i slaget, men stå opp igjen til neste chorus og epilog.

På Shakespeares rolleliste står det en Boy, den avdøde Falstaffs pasje, og her får han altså flere funksjoner. Han viser seg like språkmektig som dramatikerens, ettersom Shakespeare lar gutten være tolk for en fransktalende fange. Det finnes også to andre scener i skuespillet som krever sjarmerende translatører, Alice som den franske kongsdatters hoffdame og språklærer, og Henry selv i sluttscenen med sin kommende frankofone dronning Katherine. Mange har undret seg over Shakespeares språkkunnskaper, det finnes jo ingen dokumentasjon for at han noen gang var utenfor England. En tiltalende teori er at han lærte fransk av hugenottparet han leide rom hos et par år i Londons Silver Street.

Imidlertid slutter stykket, og ikke minst Grandages tolkning, i munter harmoni. England og Frankrike skal, som Henry og Katherine, forenes som uadskillelige, og som den franske dronning Isabel sier tilslutt: «That never may ill office or fell jealousy, which troubles oft the bed of blessed marriage, thrust in between the paction of these kingdoms». Og med dagens EU-problemer er det kanskje bare rett og rimelig at den frekke guttungen i epilogen minner oss om at allerede under den neste kongen, Henry VI, skal hele pakten ryke.

Law er særlig god når Henry er forkledd som enkel soldat.

TO ESSAYSAMLINGER

JAN KJÆRSTAD

MENNESKETS VIDDE



«Entusiastiske sonderinger. (...) Kunnskapsbasert og idérikt om litteraturens og menneskets ubrukte muligheter.»

STEINAR SIVERTSEN,
STAVANGER AFTENBLAD

GEIR GULLIKSEN

KAN VI GJØRE DET IGJEN



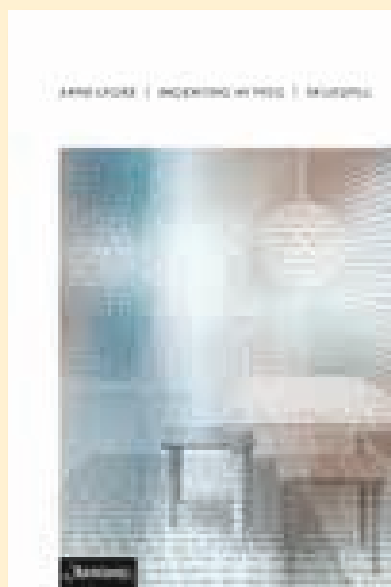
«Sakprosaen til Geir Gulliksen likner skjønnlitteraturen han skriver. Den er spørrende, prøvende, og den holder det samme høye nivået.»

OLAV LØKKEN REISOP,
DAGBLADET

TO SKUESPILL

ARNE LYGRE

INGENTING AV MEG

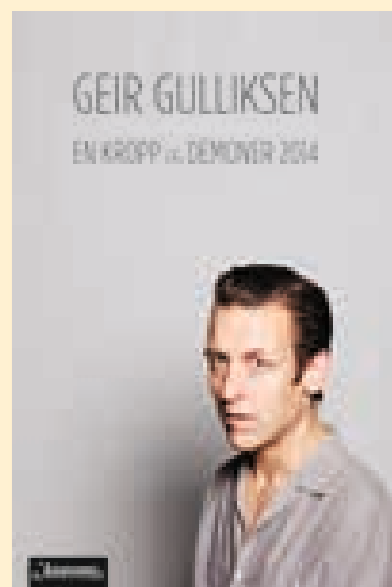


«*Ingenting av meg* fungerer svært godt som lesestykke. (...) en tekst som pulserer med tiltrekning, frastøting, utviding og sammentrekning, identifikasjon og avstandstaking.»

BJØRN GABRIELSEN,
DAGENS NÆRINGSLIV

GEIR GULLIKSEN

EN KROPP og DEMONER 2014



Denne boka inneholder to tekster for teater. Skuespillet *En kropp* er blitt spilt på Dramatikkens hus og Torshovteatret, og var nominert til Ibsenprisen 2013. *Demoner 2014* er oppført på Nationalteatret til strålende kritikker.

DEN NYE KULTUR- ELITEN

JOSTEIN GRIPSRUDS ARTIKKEL VISER FLERE TREKK SOM ER TYPISK FOR DEN NYE KULTURELITEN, SKRIVER BJØRN VASSNES, I DETTE SVARET PÅ GRIPSRUDS ANMELDELSE AV DET STORE KUNSTRANET I 3-4/2013.

Jostein Gripsrud er ingen hvemsomhelst, ingen «bavian», for å bruke hans eget ord, og en doldis i norsk kulturelite i over to tiår. Som medlem i diverse statlige råd, men ikke minst som drivkraft bak faget «medievitenskap» ved Universitetet i Bergen, og delvis ansvarlig for at bourdieuske begreper nå pryder annenhver kommunale kulturplan. Han er således en sentral representant for det man kan kalle den «nye» kultureliten, som har bakgrunn verken som kapitalister eller kunstnere, men fra akademia. Og som fungerer som premissleverandører og aktører i det store kulturbyråkratiet som har skutt opp i etterkrigstiden. Derfor er det interessant å lese hans analyser av Meisingsets og undertegnede s bøker fra høsten 2013, der vi ut fra ulike ståsteder ender opp med kritiske blikk på dagens kulturpolitikk.

Gripsruds artikkel viser flere trekk som er typisk for denne nye eliten: Det første er *usynliggjøringen av seg selv*. Man snakker om «kunstens autonomi», som skal forsvares mot politikerne. Men det er jo ikke *kunsten* eller kunstnerne som styrer seg selv! Som jeg skriver i *Det Store Kunstranet*, har definisjonsmakten og fordelingsmakten blitt overtatt av den nye, akademiske kultureliten. Man kan si det var i USA det startet, med Arthur Danto, men pga. det offentlige dominans er det blitt mer prekärt i

Norge, fordi det ofte er kun *en* finansieringskilde. Noe som har gjort mulighetene for korrupsjon og nepotisme større enn de ellers ville vært, og innskrenket kunstnerne handlingsrom. Om man skal leve som kunstner, må man holde seg inne med de som bestemmer. Et trist eksempel på dette, er hvordan Norge har behandlet en av våre mest særpregede kunstbegavelse etter krigen, Odd Nerdrum, og hans elever.

Selvtilfreds og lite nysjerrig

Det andre er *mangelen på selvkritikk*: Den norske kulturpolitikken betegnes av Gripsrud (en av dens premissleverandører) som «smått genial», selv om flere forskningsrapporter og Statistisk Sentralbyrås oppsummeringer har vist at den ikke har kommet i nærheten av sine egne mål, selv med fordobling av budsjettene i den rødgrønne regjeringsperioden. Man har heller ikke klart å gjøre Norge til noen «kulturnasjon»: det er fortsatt Munch og Ibsen vi må lite på. Typisk nok er de eksemplene på fremragende kunstnere Gripsrud nevner, som Jan Garbarek og Jon Fosse, folk som begynte med kunst før dagens kunstbyråkrati var kommet på plass.

Det tredje eksempelet er den *manglende intellektuelle nysgjerrigheten*. Man holder seg fremdeles med 70-tallets guruer (selv om Mao nå er blitt skiftet ut



AV BJØRN VASSNES

med Bourdieu). Gripsrud sier han har lest *deler* av Ellen Dissanayakes *Homo Aestheticus* fra 1992, men tydeligvis ingen ting av det store og sterkt voksende forskningsfeltet *evolusjonær estetikk*, som har kommet etterpå, og som undertegnedes bok (*Det Store Kunstranet*) delvis bygger på. Man har heller ikke oppdatert seg på kognitiv forskning, noe som fører til at de teoriene man bygger på, er i utakt med resten av forskningsverdenen (som jeg skriver om i *Kunstranet*, men som verken Gripsrud eller andre har funnet bryet verd å kommentere).

Typisk, som vi også har sett i andre omtaler av Meisingset og undertegnede, er at selv om anmelderne langt på vei synes bøkene er interessante («Det fins flere gode poeng og innsikter hos begge» «Jeg har sans for en hel del i denne boken»), blir de likevel dømt nord og ned fordi de ikke ender opp med riktig konklusjon. Dersom det er slik man forholder seg til bøker som forfekter andre tanker enn sine egne, blir det ikke mye rom for interessant debatt eller intellektuell utvikling.

Men slik blir dessverre sakprosa mottatt i dag: Hvilken *mening* man ender opp med, er viktigere enn hvilke perspektiver, kunnskaper og argumenter man har jobbet fram.

Og denne meningen skal helst være i tråd med den den postmarxistiske elitens, der politikk og innhold er erstattet med estetikk og intellektuell fashion, der det er viktigere å ikke være «klein» enn å ha noe på hjertet. For elitismen og kultursnobbene finnes fortsatt, uansett hvor mange «popkulturelle referanser» dagens elitist kan varte opp med, og uansett om han har «dobbel adgang», Gripsruds bidrag til den kulturelle selvforståelsen.

Portvokternes legitimeringsmyte

Den nye elitens egen legitimeringsmyte, den som skal rettferdiggjøre deres posisjon, er en forestilling som stammer dels fra den amerikanske «institusjonelle» kunstteori (Arthur Danto, George Dickie) og dels fra postmarxistisk kulturteori (inkludert «cultural studies») begge svært deterministiske og totalitære.

Gripsrud formulerer denne slik: «Det Vassnes ikke har forstått, er hva det betyr at kunsten i moderne samfunn er en sosial institusjon som består av institusjoner for de enkelte kunstarene.. Kunstinstitusjonen er sånn sett kunstens eksistensvilkår i samfunn som vårt.»

Kunsten i et moderne samfunn er altså kun det som foregår innenfor institusjonene, der det sitter portvoktere og bestemmer hvem som skal inn. En bekvem myte for de som er portvoktere, en stengt dør for de som vil noe annet enn det som til enhver tid defineres som «kunst». «Et» gjøres til «bør». Det er merkelig at Gripsrud, som er så opptatt av populærkulturen, og oppvokst på 60tallet, så kritikkløst omfavner denne fortellingen. Den mest vitale kulturepoken i etterkrigstidens Vesten, hadde jo nettopp utspring *utenfor* institusjonene. Og det var når den nye kulturen ble institusjonalisert, at den mistet sin kraft.

Nei, Gripsrud, det er ikke det at jeg ikke *forstår* din legitimeringsmyte, men jeg kjøper den ikke, fordi det er akkurat den som er problemet! For meg, og for de aller fleste mennesker som har levd, er kunst noe annet enn det som foregår bak portvokternes dører. Hver gang det skjer noe spennende i kunsten, er det i de ennå ikke institusjonaliserte kulturformene: rocken før den havnet på museum, jassen før den ble akseptert som kultur og fikk statsstøtte. I dag: kanskje tegneserier? Gatekunsten? Eller i kunstformer som er blitt utdefinert, som den figurative kunsten?

Ikke forstyrr idyllen!

Med denne ballasten svinger professoren pisker over de som vil «tukle» med den norske kulturpolitikken. Kulturpolitikken må bevares slik den er. Ikke fordi den gir kunstnerne spesielt gode vilkår: levekårene til kunstnerne er blitt svekket, sier forskerne. Ikke fordi den gjør Norge til en kulturnasjon: vi var en langt viktigere kulturnasjon på slutten av 1800tallet, med Munch, Ibsen, Grieg og Hamsun. Ikke fordi folk er spesielt fornøyde med den, om vi skal

tro SSB. Og ikke fordi kunsten setter viktige saker på dagsorden – det har ikke skjedd siden 70tallet (da det kanskje ble litt for mye). Hvor er kunstens svar på de store utfordringene i verden i dag? Kveles kunsten i Norge av for mye teori, som vår mest kjente samtidskunstner, Bjarne Melgaard, sier?

De som derimot har grunn til å være fornøyd med kulturpolitikken, er de som sitter på den grønne gren: den nye kultureliten i sine posisjoner i akade-

NEI, GRIPSRUD, JEG «FORSTÅR IKKE» AT DENNE KULTURPOLITIKKEN ER SÅ GENIAL SOM DU SIER.

mia, byråkrati og media. Pluss de kunstnerne som denne eliten bestemmer skal få lov å leve av sin kunst, de aller fleste bosatt i Osloområdet, og som stiller lydig opp når eliten kaller. Som da Kulturrådets nestleder (pluss leder for festivalutvalget og styreleder for Fond for utøvende kunstnere, «mannen med alle hattene») Arnfinn Bjerkestrand ga signal til en «Kulturkamp» (et valgkampstunt for AP) før valget. Få turde å si nei.

Nei, Gripsrud, jeg «forstår ikke» at denne kulturpolitikken er så genial som du sier. Det er derfor jeg vil at vi skal spørre hva vi egentlig vil med kulturen i Norge, i stedet for bare å føre denne politikken videre som en gjeng med zombier fra en Tommy Wirkolafilm. Tilstrømmingen til Munchutstillingen viste at kunst faktisk *kan* bety noe for folk. Så hvorfor strømmer de ikke til samtidskunstutstillingene? Og hvorfor er fremdeles kun 3% interessert i opera, 2% i ballett? Hvis vi mener at alle skal ha rett til kunst, burde slike misforhold bekymre den nye kultureliten. At de ikke gjør det, viser med all tydelighet at de bør få avlastning, og at vi bør få en ny kulturpolitikk. Og nei, jeg har ingen ferdige svar, men det er det heller ingen andre som har. Derfor kunne vi kanskje være litt mer åpne, litt mer nysgjerrige?

festivaler

LITEN, MEN DYP

(HELSINKI): BALTIC CIRCLE FESTIVAL ER EN LITEN MEN DYBTBORENDE FESTIVAL SOM RØRER OG BERØRER DE NYE PERFORMATIVE TRENDENE.



AV KNUT OVE ARNTZEN

BALTIC CIRCLE Helsingfors/Helsinki, 13.-17. november 2013.

Baltic Circle Festival i Helsingfors er en av flere festivaler som arrangeres i den nordisk-baltiske regionen. Etter Sovjetunionens fall startet et nytt samarbeid på tvers av den russisk-finske grensen, så vel som på tvers av Østersjøen. De kjernebaltiske landene, Estland, Latvia og Litauen er i stor grad blitt gjenstand for stor interesse fra de tradisjonelle nordiske landenes side, både i økonomisk og kulturell forstand. Det kan være at Baltisky Dom festivalen i Sankt Petersburg er eldre enn Baltic Circle, men faktum er at ideen til festivalen i den finske hovedstaden, arrangert med base i Q-Teatteri, ble unnfanget under den store Informal European Theatre Meeting i Praha allerede i 2000. Finske teaterfolk som Joukka Hyttinen og Erik Söderblom med flere har vært sentrale i å drive den frem. I de senere årene ledes den av Eva Neklayeva som opprinnelig kommer fra Hviterussland.

Gala-show, klubb-atmosfære, teater-sport

Baltic Circle Festival ble sist arrangert fra 13. til 17. november 2013, og hentet forestillinger også fra utenfor det kjernebaltiske området, slik som Island og Canada. Fra Reykjavik kom Kviss Búmm Bang, ledet av Eva Björk Kaaber, Eva Rún Snorradóttir and Vilborg Ólafsdóttir, med *Gala*, en forestilling som knytter an til den nye autentisiteten, iscenesettelsen av det personlige, men innenfor rammene av et gala-show som ble produsert i Helsingfors og vist på Q-Teatteris scene. Kviss Bang Bang lager en serie gala-show om minoriteter forankret i det lokale miljøet de blir invitert til slik som også i Slovenia. Nå på Q-Teatteri var det et gala-show om minoriteter i Finland, men ikke om finske minoriteter. De berørte ikke de finlands-svenske eller samiske samfunn,

men fokuserte på marginaliserte minoriteter slik som Rom-folk og dragartister. Det gjorde de på en måte som kunne virke litt naiv, ved for eksempel å la en Rom-kvinne stå frem med et rått skrik som var dårlig forbedret og virket heller plumpt. Kvinnen var i tradisjonell Rom-drakt, men det var uklart om hun representerte det Rom-folket som har vært i Finland i generasjoner, eller om det var den nye migrasjonsbølgen med den tiggingen det har medført hun mente. Derfor ble det uklart hvilken relevans dette hadde for eksempelvis Rom-debatten i Norge. Islingene informerte imidlertid om at da Rom-folk dukket opp i Reykjavik og tigget på gaten, ble de umiddelbart plukket opp og utvist – til Norge. Hvor ironisk dette var ment eller om det medfører fakta, er også uklart.

Dragartisten som ble vist var egentlig en hipster og musiker som for så vidt gjorde en god figur. Publikum ble delt i grupper som skulle samarbeide for å definere felles identitet, og så ble en rekke numre vist på scenen med artister eller autentiske personer. Dette kalles også for borger-teater eller deltagende teater, og spiller veldig på den nye autentisitetsbølgen som vi i Norge kanskje særlig kjenner fra kunstner/teatergruppen G/M Salong. Det handler om å vise virkeligheten på scenen, slik det skjedde i Rimini Protokolls produksjon på Nationalteatret under den siste Ibsen-festivalen, under tittelen *100% Oslo*. Derfor er ikke dette så veldig nytt, men Gala-konseptet hadde i og for seg noe nytt og friskt ove seg. Kviss Búmm Bang viste det personlige på en showaktig måte, med konferansierer som spilledere.

Pornografisk

Denne trenden preger også kunstnergruppen PME-ART/Jacob Wren fra Canada-Québec, som deltok på festivalen med *EVERY SONG I'VE EVER WRITTEN – Band Night and Karaoke*, et prosjekt tilrettelagt og ledet av Jacob Wren. PME har flere ganger

vært i Bergen og er et prosjekt som på mange måter er blitt skapt i samspill med BIT Teatergarasjen. Det som ble vist nå i Helsingfors er et karaokeprosjekt, som samtidig dreide seg om hans egen fortid som visesanger og komponist. Det Jacob Wren hadde laget på gutterommet som ungdom, og som aldri tidligere er blitt fremført offentlig, var det nå finske musikere som fikk gleden av å fremføre i en klubbaktig atmosfære i et spillested i noen nedlagte industrilokaler et godt stykke utenfor sentrum. Denne atmosfæren passet prosjektet godt og bidro til at det ble vellykket. Lokalet var også festivalklubb dekorert som kaba-ret/varietéshow med sterke referanser til pinups og pornografi.

Direkte pornografisk var en forestilling fra Volksbühne i Berlin, med den svenske regissøren Markus Øhrn fra det svenske kompaniet Nya Rampen. Han har tidligere vært sterkt representert på Nordwind-festivalen i Berlin. Denne gangen var det simpelthen pornofilm som sto på programmet hans, vist i en gammel kino i nærliggende Borgå/Porvoo. Jeg fikk ikke selv anledning til å se forestillingen, men ut fra beskrivelsene av *Porn of Pure Reason* ble publikum ledet inn i kinomørket nærmest som i en labyrint. Da er det jeg tenker at det er forunderlig, men etter hvert som ny-puritanismen med basis i de mer aktive nyfeministiske miljøer brer seg, kommer det en slags reaksjon fra unge kunstmiljøer.

I tillegg til det showkulturelle virker det også som om teatersport er en del av en trend med kunstnere av forskjellig bakgrunn som iscenesetter en situasjon på direkten over temaer som publikum får være med på å utvikle. Det var en del av et ganske rikholdig workshop-tilbud under festivalen.

Post Theatre fra Sankt Petersburg

Det fenomenet at publikum i stadig større grad blir aktører i forestillinger som ledes av spilledere, er en del av den trenden som mer og mer blir kalt for *post-spektakuler* (omtalt i NSTT,

nr 2/2013). Det finnes et kompani i Sankt Petersburg som kaller seg for Post Theatre, og som har spilt i et tidligere ungdomskultursenter i Belinski-gaten like ved det Statlige Teaterkunstakademiet, hvor gruppens grunnlegger Dmitry Volkostrellov studerte regikunst. Han har så samarbeidet med forfatter og dramatiker Pavel Pryazhko fra Minsk i Hviterussland. Jeg har tidligere sett deres arbeide i Sankt Petersburg, og var veldig spent på *I AM FREE, 535 photographs and 13 commentaries*. Det ble noe av det mest kompromissløse jeg noen gang har sett på teater, og var et lysbilde-show med noen få kommentarer. Utgangspunktet er at man skal se på sine omgivelser i det hverdagslige, dokumentere det og så kommentere verden ved hjelp av denne dokumentasjonen samt noen lakoniske bemerkninger underveis. Vi fikk se en serie bilder fra landskapet omkring Ladoga-sjøen nord for Sankt Petersburg, fotografier tatt på et pensjonat og fotografert fra vinduet ut mot sjøen og den grå disen. Så ble dette kontrastert med dokumentasjon av lekeplasser i en forstad til Sankt Petersburg. Kommentarene kunne være slik som at «da de fikk se barten min kalte de meg for Hitler». Dette var ironisk meditativt og ugjennomtrengelig på mange måter, men forestillingen hadde en nordisk dimensjon: Været skaper tankene dine, leken er det som bringer deg inn i verden – men de som passer på og styrer må du sky eller holde deg unna. Det er på mange måter et post-sovjetisk tema.

Performancekunstgruppen Oblivia

Performancegruppen Oblivia er under kunstnerisk ledelse av Annika Tuder, og med Timo Fredriksson og Anna Krzystek. Gruppen er en del av den nye finske performancekunsten, en bølge som springer ut fra utdanningsmuligheter innenfor feltet i Finland, slik som på Teaterhögskolan i Helsingfors hvor de har en egen linje for performance. Oblivia står for en sammensmelting av performancekunst og teater som er kjenne-



Entertainment Island 1-3 av performancegruppen Oblivia. Kunstnerisk ledelse: Annika Tuder.

tegnet av at man i stor grad bruker virkelig tid og improvisasjon, samtidig som det er en slags linje eller fortelling som utvikler seg gjennom gester og pantomime. Groteske pantomimer er en tradisjon som også forbindes med burlesken, en genre som er blitt populær mange steder, bortsett fra i Norge. Men Oblivia er ikke helt der heller, selv om de leker med det groteske og i noen grad det perverse i sin tidligere serie forestillinger under navnet *The Entertainment Island 1-3*.

Det var en samling slapsticks, morsomme bevegelser, hvor det ble fortalt dårlige vitser og de praktiserte dyktig innøvde gjøglernumre som ble fremført på en minimalistisk måte med minimal musikalsk ledsagelse. I *Super B* på Baltic Circle 2013 viser de teatret som en slagmark hvor man slåss om hva som er godt og ondt, pent eller stygt. Det stilles spørsmål ved hva opplysning egentlig er. Dessuten, hva er overflattisk og hva er inderlig og godt. De møter teatret med barnslig nysgjerrighet eller

man kan si at det er den nye autentisiteten i betydningen det sosiale og personlige de vil vise – slik at sårene fra den spektakulære postmodernismen kan helles.

Dette er en paradoksal forestilling på et festivalprogram som blander show, spektakularitet og det autentiske med pornografi og nytelse. Den teatral hendelsen tar mange former og teaterhistorien utfordres gjennom showpreget kritikk, slik som hos Kviss Búmm Bang, så vel som bitter selvransakelse og underfundig analyse og grotesk nysgjerrighet, slik som hos Post Teatr og Oblivia. Det er teaterhendelsen som sosial hendelse som står i fokus. Dette er den lille og nye performancekunsten.

Baltic Circle er en liten, men dybdybende festival når det gjelder å utforske disse trendene som jeg har beskrevet, selv om de i og for seg er velkjente. I så måte må denne festivalen passe seg litt for ikke å bli for kopierende, selv om tematikken med pornografi er ment som selvrefleksjon.

romantisk samtidsdans

Både det dyriske i menneskene og den handlingsdrevne dansen til Ina Christel Johannesen i *Terra 0 Motel*, antyder at samtidsdans er blitt romantisk.

TERRA 0 MOTEL Koreograf: Ina Christel Johannesen. Dansere: Line Tørmoen, Pia Elton Hammer, Antero Hein, Valtteri Raekallio, Edhem Jesenkovic, Merete Hersvik. Scenografi og kostyme: graa hverdag as / Kristin Torp. Lysdesign: Chrisander Brun. Lyddesign: Morten Pettersen. Produsert av: zero visibility corp. Samprodusenter: Dansens Hus (Oslo) og Graner-Mercat de les Flors (Barcelona). Urpremiere 30. januar

Før eller etter forestilling: det er sjelden jeg blir så forstyrret av å lese programtekster som Dansens Hus nettintroduksjon til *Terra 0 Motel*. Jeg måtte kjempe for at den ikke skulle nulle ut min opplevelse av forestillingen.

Teksten foreslår tolkninger av karakterene i forestillingen som legger sterke føringer for forståelsen av dem og dermed også av stykket. For eksempel står det: «I dette fravær av alt dukker det opp en sint bosnier, fratatt det han eier, tvunget til å rømme landet alene som ung tenår-ing.» Det eneste som vitner om en slik forhistorie er den ene mannlige utøverens navn og språket han snakker på scenen, antakelig er bosnisk. I denne meldingen vil jeg komme med et bud på en annen fortolkning av *Terra 0 Motel* som

kan stå ved siden, snakke sammen med og i munnen på Dansens Hus sin fantasier.

Dyrenes i boenhet

Ina Christel Johannesen er kjent for å ta med dyr i forskjellige framtoninger i sine forestillinger, ofte helt konkret. For eksempel bruker hun i den kritikerprisbelønte *Ambra* (2007) hvalbein som scenografi. *Tyven* (2009) har utsoppede kråker som rekvisitter. I *Terra 0 Motel* er det som om dyr har inntatt de seks karakterene, tre menn og tre kvinner.

Det ukrainske eventyret *Skinnavotten*, gjendiktet til norsk av Alf Prøysen, handler om hvordan pilemus, friskefrosk, haremann, revemor, ulven, villsvinet og bamsefar trenger seg sammen i en mistet skinnvott og søker ly for natten. Karakterene i Johannesens siste stykke trekker inn på motellet som engang var, eller kanskje er en marina, og gjemmer seg for uidentifiserte farer utenfor.

Ulven Aldrimett: En fugl synger, sola er på vei opp eller ned. En mann dukker opp av en luke i taket på en liten bygning midt på Dansens Hus store scene. Det ligner en liten bensinstasjon. Den praktisk anlagte typen som viser seg å være Edhem Jesenkovic, plugges i et skilt. Det blinker først og lyser så med store bokstaver, *Motel!* Og





over, men krysset ut står det *Marina* med mindre skrift. Om herberget er til lands eller vanns, vites ikke.

Haremann Hopsadans: De som har søkt tilflukt er seks selsomme karakterer danset av Zero Visibility Corp mer og mindre faste ensemble. Finske Antero Hein med collegejakke, -bukse og caps danser en rastløs og selvmedlidende fyr som drar rundt på en polkagrifarget madrass som var det en diger sutteklut. Madrassen bruker han til å lande mykt på fra de mest usansynlige kast og sprang.

Revmor Silkesvans: Pia Elton Hammer er den kjederøykende, pelsbehengte nevrotikerer som på et tidspunkt muligens setter motellet i brann. Med

Zero Visibility har ankommet samtidsdansens utkantstrøk av filmatisk forestillinger

sine lange delte ben tiltrekker hun seg det motsatte kjønn, særlig han som på bosnisk uttrykker sin frustrasjon over hennes avvisende uopnåelighet. På dette tidspunktet, halvannen time ut i *Terra 0 Motel*, våkner publikum og ler, kanskje gjenkjennelig. For meg skaper det stereotypiske spillet kun avstand.

Pilemus Silkehår: Den dysfunksjonelle Zero Visibility-«familiens» symptom-bærer, manipulerende ivaretatt av de andre, utvikles i *Terra 0 Motel* av Line Tørmoen. I forestillingen blir den gale damen med det tomt stirrende blikket nyansert til den oversanselige, hun som forutsier framtiden. Line lytter til bulderet fra uværet, ufreden i det fjerne, lenge før det ankommer. Ensom

i sin sansevare verden, bærer hun rundt på et nett fullt av alt hun værer.

Kjønnsrollemønster

Friskefrosk Langelår: Den yngste damen på stedet, Merete Hersvik, er best tilstede i sin distinkte dans. Smidig spankulerer hun på strake bein over plassen foran motellet. Der, i duetten med Edhem, kommer hennes sterke smidighet særlig godt fram. I siste scene faller hun til ro som den eneste av de seks karakterene, over en tallerken potetsuppe kokt på primus. Etter all bevegelsen er det da mulig å få øye på uttrykket av hennes stille vesen.

Bamsefar Labbdiger: Skogsarbeideren slår seg innledningsvis i hodet med et langt, rustent sagblad. Valteri Raekallio buser skjeggete rundt og er ikke lett å få øye på som karakter før i relasjon til andre. I den lekende duetten med Hein bærer de to rundt på hverandre, og på Line, mens de mannfolkprater skit på finsk. Selv om Line har en slags makt så er kjønnsrollemønstrene inntakt i *Terra O Motel*.

Klam plast

Villsvinet Trynebrett: Det syvende dyret i eventyret er ikke synlig i forestillingen. Kanskje representerer det den udefinerte faren som lurar i utkanten. Udyr truer i mørket som omslutter motellet, men holdes nok unna av ilden, det lysende skiltet på taket. På et tidspunkt søker alle karakterene ut mot dette mørket til de ytre grensene av jordlappen på størrelse med Dansens Hus store scene.

Men den dristige utflukten varer ikke lenge. Alle trekker seg snart tilbake til motellet, et par kvadratmeter hytte. Når det fort blir for trangt, bygger de ut med gjennomsiktig plast for å verne seg mot regnet som kommer midt i forestillingen, over høytalerne, men ekte nok. De klamme veggene utgjør en publikumsvennlig illusjon av trygghet.

Det er ikke klart hvor på kloden beboerne i *Terra O Motel* befinner seg, men det er helt klart at de ikke kommer seg derfra. Kanskje scenarioet kan forestille en nordisk regnskog etter en mil-

jøkatastrofe? Bakveggen er dekket av et sjøgrønt tekstil som ikke på noe tidspunkt lyses opp av de sterke spottene som indikere solens rosa skjær.

Den vare og værende Line slikker sol når den står høyest på himmelen, i naturstridig motsatt retning av der den steg opp. I *Terra O Motel* virker himmelretningene snudd, solen går i andre baner.

Lysdesignet av Chrisander Brun angir tidspunkt på døgnet og årstid i forestillingen. Tidens hastighet synes skrudd opp som om forestillingen strekker seg over år. Situasjonen på motellet strømmer på uavbrutt. Lyddesign av Morten Pettersen og musikk fra blant annet *Rainforest Spirituals*, viser til det skiftende været og følelsene i karakterene.

På et tidspunkt drukner motellet i lyder av vann. Det lysende skiltet funkler og forsvinner kanskje i oversvømmelsen. Ordet «Marina» om enn overstrøket, får da nytt innhold. De seks sjelene befinner seg da ikke bare i en dyrekrik underverden, men i en undervannsverden.

Null sikt, nullpunkt

«Terra Nullius betyr «land som ikke tilhører noen». Uttrykket benyttes i internasjonal lov for å beskrive et område som aldri har vært underlagt en stats herredømme. I 2014 finnes det fremdeles noen få områder igjen på verdenskartet som ikke er annektert av en stat», skriver Dansens Hus og spør: «Og setter de flaggene sine ned i jorden, eller forblir stedet et ingenmannsland?»

I 2007 satte Russland flagget sitt på havbunnen under nordpolen. Med *Terra O Motel* har Zero Visibility Corp ankommet et annet terra nullius, nemlig samtidsdansens utkantstrøk av filmatisk inspirerte forestillinger og andre iscenesatte dreiebøker. Men selskapet «null sikt» kommer ikke først. Alan Lucien Øyen har, om ikke plantet flagg, så allerede markert revir i dette «ingenmannsland».

Så som balletten

Karakterene i *Terra O Motels* fungerer

hovedsakelig som seks solister i kor. De «synger» sine sanger, og noen ganger passer melodiene sammen. Andre ganger spiller koreografen på disharmoniene mellom karakterene. Det er særlig påfallende hvordan primadonnaene i stykket dominerer eller virker uinteressert i fotfølgende menn, som var de intetsigende portører fra ballettens romantiske periode. I møtene menn i mellom spiller de ut sine mer macho sider.

Det er først og fremst forskjellene på karakterene som får fokus i forestillingen, særlig kjønnsforskjellene. Forholdet mellom dem blir best synlig gjennom underskuddet av det. Derfor henger jeg ikke helt med når karakteren likevel pares opp i sosial dans og preik mot slutten av *Terra O Motels*.

Etter at ballett hadde vært dyrket som virtuos samværsdans fra Solkongens tid, så fremmet og forsvarte dansekunstens far, J.G. Noverre, dans som dramatisk kunstform. Hundre år senere var helafens handlingsballetter basert på eventyr, sterkt etablert. Denne ballettens storhetstid og romantiske epoke gikk til grunne da virtuositet igjen tok overhånd på slutten av 1800-tallet.

Norsk samtidsdans har vært ofte vært narrativ, men det kan synes som det nå blir stadig mer handling og mindre av virtuos, abstrahert dans fra de største koreografene. Når samtidsdans blir et middel for å formidle fortellinger, kan man spekulere i om denne sjangeren også har nådd sin romantiske og dermed konserverende epoke.



Ensemble i *Terra O Motel*. Koreograf: Ina Christel Johannesen. Dansens Hus 2014. Foto: Jannik Coven

I SIN IVER ETTER Å UTFORDRE FORDOMMER OM OPERASJANGEREN, OVERSER KUNSTNERDUOEN ELMGREEN OG DRAGSET UTFORDRINGENE AV OPERAENS KONVENSJONER SOM ALLEREDE FINNES I KAIJA SAARIAHOS MUSIKK OG AMIN MAALOUFS TEKST.

DET INDRE OG DET YTRE

I' AMOUR DE LOIN (2000) Musikk: Kaija Saariaho, musikk. Libretto: Amin Maalouf. Regi/konsept/scenografi: Elmgreen & Dragset. Fabulab, filmproduksjon. Det Norske Solistkor og Operaorkesteret. Baldur Brönnimann, dirigent. Den norske Opera og Ballett, Scene 2, DATO

Per Boye Hansen tok en sjanse, som festspilldirektører skal, da han i 2008 ga Elmgreen og Dragset ansvar for scenografi og regi av komponist Kaija Saariahos opera *L'amour de loin* som åpningsforestilling ved Festspillene i Bergen.

Å lage opera som tegnefilm mens sangere og orkester framfører musikken konsertant, er i utgangspunktet en tiltalende idé. I et intervju før premieren avslørte Elmgreen og Dragset at formålet var todelt: For det første ville de frita sangerne fra å spille skuespill. For det andre valgte de tegnefilmen som medium, «fordi man uanstrengt kan springe i tid.» (*Billedkunst*, februar 2008).

Reduksjonen av et tredimensjonalt scenerom til en projeksjonsflate forblir imidlertid et premiss som forestillingen aldri selv diskuterer. Et større problem er at Elmgreen og Dragsets manga-inspirerte tegnefilm overkjører og rent ut skjuler den elegante utfordringen av

operaens konvensjoner som allerede ligger i partituret og librettoen.

Møtet mellom Saariahos orkesterpartlett og den fransklibanesiske forfatteren Amin Maaloufs tekst er nemlig veldig produktiv. Begge streber etter å gi oss en meditativ tidsopplevelse som sprenger en vanlig, linear fortelling. Samtidig gjør de det ikke for å være radikale, men fordi det er forankret i hva operaen handler om: en indre følelse av å elske noen, og å elske på avstand.

Trubadurdiktning

Maalouf har bygget historien over livet til trubaduren Jaufré Rudel, en provençalsk prins fra 1100-tallet. Trubadurene er blant de første som formulerte fenomenet avstandskjærlighet. De oppsummerte også livet sitt i små fortellinger eller biografier, *vida*-er, som ikke sjelden var oppdiktet. Som underlag for en opera gir dette hva alle operaer trenger: et svar på hvorfor aktørene synger. Den som lengter og elsker, har lov til å synge. Å hengi seg til en abstrakt forestilling om et menneske, er dessuten også nært knyttet til det å dikte. Finnes drømmekvinnen, eller er hun bare fiksjon?

I middelalderens musikk er rom viktigere enn linjer. Kaija Saariaho tegner ut trubadurens indre følelser gjennom å

ta lytteren med på innsiden av orkesterklengen. Musikken beveger seg langsomt gjennom transformasjoner som er skapt ved å oversette akustiske analyser av lyd tilbake til klassiske orkesterinstrumenter. På papiret kan det høres tørt og akademisk ut, men i Saariahos hender åpner det klengen og river dem løs fra lyden av instrumentene slik vi kjenner dem. Det er som om vi får betrakte musikken i mikroskop og stå så nær den at det er umulig å gripe helheten.

Musikken er svært organisk, og at dette velformede aldri blir utfordret, er et ankepunkt mot flere komponister fra denne epoken. Samtidig krydrer Saariaho sine organiske klanger med melodiske utbroderinger som kan minne om middelalder og folkemusikk, og som følger middelalderens musikalske regler: Harmonikken er modal, og melodiene tvinnes ofte rundt en borduntone som aldri skifter.

Saariaho skriver godt for kor. Det norske Solistkor blander seg presist inn i orkesterklengen på en måte som kan lede til å mistenke at komponisten egentlig ville ønsket en mindre dramatisk og operatisk tolkning fra solistenes side. Men et visst volum og projeksjon er nødvendig for å fylle operaens hovedscene, og både Clémence (Erin Wall), Jaufré (Russell Brown) og pilgri-



Elmgreen og Dragsets animasjonsversjon av Amin Maalouf og Kajja Saarihos opera *L'amour de loin* ble opprinnelig vist under Festspillene i Bergen i 2008. Her på Den norske Opera og Ballett 2014. Foto: Erik Berg



men (Tone Kummervold) synger teknisk godt og sikkert. Kummervold fraserer også teksten tydelig. Operaorkesteret spiller klart og levende, særlig i ytterregistrene, og Baldur Brönniman ved dirigentpulten viser igjen at han får partiturer som dette til å fungere i nesten alle sammenhenger. Å plassere koret i frontlossene over scenen med menn og kvinner på hver side ble et fint scenografisk bilde på de to adskilte elskende.

Forenklet og stengende

Elmgreen og Dragset fanger det stillestående i fortellingen i en begrenset, men smakfull fargepalett. Men hovedpersonenes indre kvaler velger de av eller annen grunn å beskrive utenfra, i en tradisjonell, lineær og narrativ form. Det forenkler og reduserer musikkens og tekstens univers. Tanken om internett som metafor for havet som skiller trubaduren og kvinnen han drømmer om, er for så vidt fascinerende. Christof Hetzer gjorde det samme i Wagneroperaen *Den flyvende Hollender* i Bayreuth i 2013. Men der Hetzers internett var et komplekst, levende virvar av elektriske lyspunkter som fikk deg til å reflektere over informasjonsmengden, tilfeldigheten og kommunikasjonen bak overflaten, er Elmgreen & Dragsets internett formatert og skjult bak en flat,

digitalblå skjerm som stenger scenerommet for publikum.

Lerretet veksler mellom å gjengi en PC-skjerm og å være bakteppe for en stilisert animasjon av hvordan Jaufré reiser over havet for å finne sin Clémence. Den eneste utfordringen av en vanlig lineær fortelling er at vi ved hjelp av det som i Microsofts verden heter lampeånd-effekten, springer i tid mellom et moderne

BÅDE Å STENGE DEN FJERDE VEGGEN OG Å SPRINGE I TID VED ET TASTETRYKK ER RASKT UTTØMT SOM GREP

universitetsmiljø og en middelalderborg med flagg og ditto kostymer,

Både å stenge den fjerde veggen og å springe i tid ved et tastetrykk er raskt uttømt som grep i et scenerom. Men heller ikke innenfor sin egen digitale analogi er Elmgreen og Dragset konsekvente. Både hos trubadurene og i Amin Maaloufs libretto er det billedløse, det å *forestille seg noe*, en grunnleggende trope. Ingen av de to elskende vet hvordan den andre ser ut. Den digitale Jaufré sender sexy

bilder av seg selv til sin utkårede på Facebook. Mens internetthavet for ham er en avstand, bruker hun det samme havet til å dele bildene av ham og chatte med venninner.

Kjærlighet, kropp og ord

I teksten er kjærligheten mellom de to bygget på ord: Pilegrimen (Tone Kummervold) reiser mellom dem og forteller, men er upresis. Når trubaduren får høre at kvinnen han elsker bare har fått et omtrentlig sammendrag av diktene han har arbeidet så hardt med, reiser han selv for å synge ordene slik de skulle være. På reisen blir han syk, og i det han når fram, er han døende, og teksten snakker i en fremtidig verbtid som skaper usikkerhet om møtet noensinne fant sted. Spillet med nærvær og fravær, ord og bilde som Saariaho og Maalouf spenner opp, har gjort *L'amour de loin* til et av de oftest framførte nyere operaene etter at den hadde premiere på festspillene i Salzburg i 2000.

Animasjonsfilmen vender stadig og tilsynelatende ukritisk tilbake til kroppen som konvensjonelt seksualobjekt. Den digitale Jaufré klyper dama si i rompa, og det er liten tvil om at de er i samme rom. Når middelalderens Jaufré dør, drikker

hans moderne parallell seg dritings. Stilen på tegningene minner om japansk manga, men fanger ikke manga-kulturens forsøk på å være et alternativ til vår tids kroppsfikserte kjærlighet.

Å sende dikt over havet til en ukjent mot-

taker kan også forstås som en analogi til hvordan et avsenderen av et kunstverk aldri kjenner sin leser eller lytter. I Elmgreen og Dragsets animasjon blir det forflatet til selfies, sex og fyll. Der teksten og musikken legger vekt på indre opplevelse, blir animasjonsfilmen en ytre beskrivelse. Det til tross skal operasjef Per Boye Hansen som kurator her berømmes for å ta en sjanse, og ikke minst for igjen å programmere en sentral opera fra vår nære fortid.



Henrik Raaussen, Morten Espeland, Ole Skybbredt, Pål Svarre ValheimHagen og Nils Ole Oftebro i *Demoner 2014*. Nationaltheatret, 2014. Foto: L.P. Lorentz

Konspirasjoner og kjærlighet

Demoner 2014 er en ledig og samtidig ubehagelig og flertydig forestilling. Et imponerende lagarbeid.

AV THERESE BJØRNEBOE

DEMONER 2014 Av Geir Gulliksen. Fritt etter Fjodor Dostojevskijs *De besatte*. Regi: Runar Hodne. Scenografi: Serge von Arx. Nationaltheatret, hovedscenen

D*emoner 2014* slutter med en eksplosjon, hvor vinduene blåses ut av en fasade som minner om regjeringskvartalet. Selv om stykket til Geir Gulliksen har årstallet 2014 skrevet i tittelen, gir det inntrykk av å bevege seg i en ring. Som når man har mistet retningen og gått seg vill.

Selv om referansen til 22. juli ligger i dagen, har så langt jeg vet ikke oppsetningen blitt møtt med negative reaksjoner, slik Christian Lollikes Anders Behring Breivik-stykke ble (*Manifest 2083*, 2012). Det henger tildels sammen med avstanden i tid, det har gått nesten tre år, og det første sjokket har lagt seg. Men det er kanskje like viktig at Gulliksen kan bruke Dostojevskij som buffer. *Demoner 2014* er på grunn av disse omstendighetene en forestilling som kan tematisere terrorangrepet uten å ta så store hensyn til publikums følelser av tap og sorg. Noe av det beste ved forestillingen er nettopp at den tillater seg å være sarkastisk, ondskapsfull og komisk, det må man nemlig være i en dramatisering av Dostojevskijs roman.

Dostojevskijs bok skildrer russiske anarkister som agiterer for bruk av vold og politisk terror. I Alexander Mørk-Eidems oppsetning av *Onde ånder* i København i fjor høst kunne de unge i forestillingen få en til å tenke på RAF eller andre venstregrupperinger fra 1970-tallet, samtidig som andre ting i forestillingen henspilte på samtid (se nr. 3–4/13). Problemet var

referansene ofte ble uklare. For meg gjorde det det tydelig at Gulliksen har gjort et klokt valg når han ikke lar aktualiseringen stanse på halvveien. *Demoner 2014* tar høyde for at den politiske radikaleringen i boka trenger en ny motivasjon, og for at konteksten etter 22. juli får retorikken til de russiske anarkistene til å virke litt malapropos.

I forordet til bokutgaven skriver Gulliksen at «Mange har lest denne romanen som et varsel om hva det revolusjonære opprøret bar på av ny despotisme. Det er også vanlig å lese den som en advarsel mot nihilisme, det å ikke kunne tro på faste, gjenkjennelige verdier. Jeg leste romanen sommeren 2012, i Oslo, i en verden der mange tilsynelatende reagerer på det de oppfatter som kulturrelativisering og oppløsning.»

Struktur

Demoner 2014 er delt i fire deler. Første del, «Eksorsisme», er en monolog basert på ett av de mest kjente og rystende partiene i Dostojevskijs bok, nemlig Nikolaj Stavrogin bekjennelse om at han forførte et barn, en pike som begikk selvmord etterpå. I Runar

Hodnes oppsetning er monologen flyttet lenger bak. Her starter det med andre del, «Hjemkomsten», som utspiller seg i Varvaras leilighet, og som introduserer oss for alle de medvirkende – også Marie (Hanne Skilte Reitan), Sjatovs eks-kjæreste – som ikke er med før på slutten av andre del. Men når Henrik Rafaelsen sier navnet hennes i dets fulle lengde, Marie Lyseide Finsand, begynner publikum å le, så derfor har vi ikke glemt henne når hun dukker opp på slutten. Det er en detalj, men betegnende for den dramaturgisk gjennomførte oppbygningen. Tredje del, «konspirasjonen», dreier seg om oppbyggingen av terrorcellen og mordet på Sjatov. Siste del, «Love shall tear us apart, again», handler om tapet av kjærlighet. Bomben som eksploderer på slutten av forestillingen ligger plassert under en seng, og det er ikke tilfeldig, for det er også et elskovsrede for den gamle sekstiåttåringen Stefan (Nils Ole Oftebro) og hans unge flamme, Darja. Darja dør, og med henne Stefans siste håp om «å skape en ny verden».

Det forteller han til Varvara (Gisken Armand), som er hans egentlige livsledersa-geriske, og som vil ha ham tilbake.

Sexkomedie

Som det fremgår, er *Demoner 2014* også et stykke om kjærlighet, som i første del har nærmest preg av å være en slags sex- og salongkomedie. Noe som ikke er så fjernt fra stilleiet i Dostojevskijs satiriske samtidsroman. I lakoniske, nåtidige replikker kommenteres både karakterer og dagens Norge: «Varvara laget reality-serie om den nye fattigdommen, og nå er hun styrtrik.»

På teatret blir publikum kastet rett inn i et samlivsoppgjør, selv om sjalusi ligger under Varvara og Stefans verdighet. De tror på individuell frihet, og forsøker å praktisere et slags fritt forhold. Men Oftebros Stefan er sjalu, og han klarer ikke å la være å pirke i at hun har et forhold til sin assistent. Gisken Armand behandler ham med en slags patroniserende ironi, og fremstår som langt mer pragmatisk, hun er jo heller ikke en 68-er, men tilhører en generasjon som ble voksen på 1980-/90-tallet. Både i stykket og hos Dostojevskij er kjærlighet et slags «ikke-tema», fordi forholdene er omgitt av så mye ambivalens, forviklinger og intriger. Varvara forsøker for eksempel å koble Stefan med Liza, hans for-

henværende elev, men som også er (tidlige-re) kjæreste til Varvaras egen sønn, Stavrogin. Selv om Stefan egentlig ikke er interessert i Liza (Mariann Hole), begynner han plutselig å ta henne på puppene, og til tross for at han selvsagt burde innsett at det i Lizas øyne reduserer ham til en gammel gris. Det påtagelige er ikke det at Stefan virker patetisk, men det at han gjør seg patetisk. Samtidig snakker han med en patos som likner på den i Dostojevskijs roman, når han overfor Liza innrømmer at han er sjalu på Varvara («mørket faller så ufattelig brått»). Det er nesten som om Stefan går inn for å innfri forakten og fordommene til de unge. En forakt som blir tydeligst formulert av sønnen hans Piotr (Ole Johan Skjeltbred): «*En voksen mann som gråter når han ikke får fitte, det er det eneste du har klart å tilføre landet ditt, kulturen din, samtiden (...)* Hele dette landet er fylt på av voksne mannfolk som snufser og jamrer og tilpasser seg kjerringen som har overtatt alt. Du er en gammel kjerring, Stefan. Patetisk og snufsende og jamrende og upatriotisk. Men heldigvis kommer dette til å forandre seg.»

I romanen arrangerer de unge en velledighetsfest, i den hensikt å få Stefan og resten av «kultureliten» i småbyen til å blamere seg. Festen er ikke med her, men Gulliksen fanger inn atmosfæren av konspirasjon og forvirring. Nils Ole Oftebro er generasjonstypisk så søkende at han deltar på ungdommenes møte, og til og med innrømmer at «det er noe i det» de sier. Den gode følelsen av å stå innenfor et fellesskap tar ham opp til de helt store poetiske høyder, når han taler og bruker bilder fra Olav H. Hauge. Likevel bekrefter han også denne gangen mistankene som vi i salen har, når det «berget» som åpner seg i Hauges dikt, forvandles til Venusberg. Gulliksen er både morsom og slem.

Manddighet

Blant de unge er kjærlighetsintrigene (som de eldre blander seg i) knyttet til Stavrogins mystiske tiltrekningskraft. Samtidig overlapper det politiske og det erotiske hverandre også her, gjennom for eksempel Malik (Nader Khademi), en skikkelse Gulliksen har diktet til. Han er Lizas forlovede, nesten ferdig utdannet lege, og den streiteste i klesveien. Malik er av kurdisk herkomst, men adoptert og snakker selvsagt aksentfritt norsk. Likevel henvender Stefan seg til ham på engelsk, og

de andre ungdommene uttaler konsekvent navnet hans feil. Til tross for dette appellerer de andre ungdommenes politiske radikalisme til Malik, antagelig fordi nasjonalismen på mange måter er beslektet med fundamentalistisk islam. Det som tilsynelatende tiltrekker ham mest, er manndighetsidealene. Malik føler seg truet av Stavrogin, som han er sjalu på på grunn av Liza, og faktisk utfordrer til duell. En duell i 2014 er en anakronisme, men kanskje ikke mer enn æresdrap (for ikke å si ridderorden)? Malik tilbyr Gulliksen en mulighet til å ta med duellen fra romanen, og for Malik blir etterhvert politikken en erstatning for Liza.

Selv om eksplosjonen på slutten av forestillingen henviser til 22. juli, er ikke scenografien til Serge von Arx en reproduksjon av høyblokk eller regjeringskvartalet. Egentlig utspiller hele stykket seg i Varvaras hus. Det er nemlig et tidligere industribygg som hun har gjort om til klubb og som hun leier ut som møtelokaler. Med sin vanlige entusiasme spør Oftebros Stefan om det er politisk møte i kveld, noe Varvara avviser: «Politisk finnes ikke lenger, ikke slik du er vant til å tenke på det.» Det ligger naturligvis en god porsjon dramatisk ironi i at hun denne kvelden har leid ut lokalet til Piotr og de andre. Varvaras hus kan man jo også forstå som bilde på den raske forvandlingen fra industrisamfunn til en ugjennomsiktig new economy. Dette bidrar til å sette nasjonalismen til de unge i et sosialt perspektiv, eller forklare savnet og identitetstapet og hvorfor de ønsker tradisjonelle verdier tilbake. Kanskje ikke minst i forhold til mannsrolleidentitet.

«Jeg tror ikke på politikk,» sier Stavrogin et sted. «Ikke jeg heller,» svarer Piotr, som tilføyer: «Men jeg tror på en rekonstruksjon av det som er sant.»

Konspirasjoner

Scenografien til Serge von Arx får skuespillerne til å virke små, samtidig som den gir anledning til å skape silhuetter og skyggeeffekter som forstørrelse og tilfører en slags patos, slik som i Stavrogins bekjennelse. Denne monologen fungerer i Runar Hodnes oppsetning som et vendepunkt der handling og intrige tilspisser seg i den mye mørkere «Konspirasjoner».

Gulliksen lar barnet Stavrogin forføre (eller lar seg forføre av) være en gutt. Det ho-

moerotiske kan muligens belyse Stavrogins ambivalente tiltrekningskraft. Ifølge boka er han vakker, men det er samtidig noe nesten frastøtende og maskeaktig ved ansiktet hans. Pål Sverre Valheim Hagens lille smil virker arrogant, men vitner også om undertrykt fortvilelse og lidenskap. Samtidig er det noe nærmest glassaktig over ham, som delvis ligger i mangelen på mimikk. Det er ikke til å unngå at Stavrogins uklare seksuelle identitet bringer tanken til Anders Behring Breivik, og «hullene» i hans biografi og identitet. Her blir det homoerotiske både komisk og megetsigende i det Stavrogin holder en revolver i hånden, og sier: «Den er glatt og hard og tung på en måte som minner om noe.»

Det er mange glipper, og stor avstand mellom idealer og realiteter. Det gjelder ikke minst Sjatov (Henrik Rafaelsen), som er den første som river opp døra under samlivsdrømmet til Stefan og Varvara, og øyeblikkelig gir aggresjonen sin luft: «Noen må få folk som dere til å våkne... dere, som ikke vil tilhøre folket.» Rafaelsen ser ut som et forvokst barn, har nevene knyttet i lommene på den korte jakka, og det er lett å si seg enig med Varvara i at «det du trenger er en kjæreste». Ord som går i oppfyllelse på slutten, hvor Marie Lyseide Finsand vender tilbake til ham, høygravid med Stavrogins barn. Det ser den brave forsvarer av religion og familieverdier gjennom fingrene med. Han er hoppende lykkelig.

Men Sjatov er et brusehode, og det er derfor Piotr velger seg ut ham, når han trenger en angiver. Dialogen mellom Stavrogin og Piotr (sitet fra over), gir et godt bilde av mekanismene som trer i kraft i siste del.

Piotr: «Men jeg tror på en rekonstruksjon av det som er sant. Når den kulturradikale eliten i den spåkalte velferdsstaten insisterer på at det fins ytringsfrihet for alle, samtidig som våre synspunkter avfeies som useriøse eller ugyl-dige, hva gjør vi da?... For å styrke samholdet trenger vi en kroppsligjort ytre fiende.»

Stavrogin: «Du mener angiver.»

Piotr: «Det var en god idé. En som truer sikkerheten, og som må ryddes av veien.»

Stavrogin: «Det var din idé.»

Piotr: «Nei, det var du som sa det.»

Koder og «hull»

Det tragiske er at Sjatov har funnet lykken når han blir drept, eller regulært henrettet. I

forestillingen skyter Piotr ham på kloss hold, helt forrest på scenen. «Faen, jeg gjorde det» sier Ole Johan Skjelbred vantro, og det sterkeste ved scenen er hvordan Skjelbred formidler det korte øyeblikket av uvirkelighet, før han overvinner forferdelsen og «snur den til triumf».

Det gir assosiasjoner til Utøya. For Piotr er Sjatov bare et middel i en kamp for en større sak, hensikten er å konsolidere terrorcellen. Forestillingen om en *enemy from within*, later til å være en forutsetning for konspirasjonstenkning. I Breiviks manifest forholder han seg som kjent også til en indre fiende, «kulturmarxistene». Men den klassiske dolkestøtteorien, som historisk knytter seg til nazistene og høyresidens retorikk før Hitlers maktovertagelse, ble også brukt av Kent Andersen og Christian Tybring Gjedde (FrP) om «den rotløsheten» Arbeiderpartiet hadde «satt i system», i den omdiskuterte kronikken «Drøm fra Disneyland» (27.08.2010). «Hva var galt med norsk kultur, siden dere er fast bestemt på å erstatte den med noe som heter flerkultur? Hva er målet med å dolke vår egen kultur i ryggen? Hvilket land bruker dere som modell for det flerkulturelle eksperimentet?» Geir Gulliksen unngår å referere fra mediadebatten, men lar samtidig karakterene i stykket unngå å omtale terrorangrepet direkte, men istedet bare si «det». Noe mange i salen helt sikkert vil kjenne igjen fra seg selv, i forhold til hvordan både media og vi omskriver og snakker i et slags kodespråk, når vi for eksempel sier «ABB» og «hendelsene 22. juli».

Og det er nettopp hullene, revnene og glippene, som man fornemmer på forskjellige nivåer i stykket, som gjør *Demoner 2014* så ubehagelig, samtidig som det er sarkastisk og morsomt. Runar Hodnes regi på Nationalteatret er kleddelig og lett, samtidig som de metaforiske fortetningene i teksten blir ivaretatt. Skuespillerbesetningen er også bortimot perfekt. Det er imponerende hvordan Giskan Armand og Nils Ole Oftebro forsvarer de nesten farseaktige figurene, og tilsvarende med det eksistensielle alvoret som ikke minst Rafaelsen, Valheim Hagen, Morten Espeland og Khemiri gir til de unge. Alle formidler på forskjellige måter skam, men også andre følelser som er forferdelig vanskelige å håndtere. Det gjør *Demoner* til godt teaterstoff.

Schillers *Die Räuber*

Schillers berømte brødrepar Franz og Karl Moor i en visuelt intelligent og konsekvent, men for ensidig tolkning.

AV CHRISTIAN JANSS

RØVARANE Av Friedrich Schiller. Omarbeidd av Jonas Corell Petersen og Mari Moen. Omsetjing: Ragnar Hovland. Regi: Jonas Corell Petersen. Scenografi: Nia Damerell. Kostyme: Thale Kvam Olsen. Musikk og lyd: Gaute Tønder. Lys: Øyvind Wangensteen. Det Norske Teatret, Scene 2. 19. februar 2014

Schiller dro av gårde fra Stuttgart til Mannheim for å være med på uroppførelsen i 1782, uten lov, og da han senere gjentok utflukten til Mannheim, ble han straffet med 14 dagers arrest av Hertugen av Württemberg, statens autoritære overhode. Karl Eugen forlangte underkastelse, og *Die Räuber* retter søkelyset mot nettopp frihetens vanskelige vilkår. Stykket ble en skandale og en suksess. I dag er det vanskelig å se for seg at folk svimte av i teateret, men skal vi tro beretningene, var de første reaksjonene et kaos av rop, knyttnever, tårer, omfavnelser og damer som vaklet mot utgangen. Og nye frihetsideer i fritt omløp.

Gjennomtenkt scenografi

En moderne klassikeroppsetning byr på utfordringer: Når skal stykket utspille seg, kan vi ta ideer og patos for pålydende, og hva gjør man med klassikerstatusen? Det første publikum ser, er Nia Damerells gjennomtenkte scenografi. En arkadisk gressplen leder på skrå mot en lukket, hvit leilighet med glassdør og store vindusflater. Der inne lever adelsmannen Maximilian von Moor et narsissistisk og alkoholisert liv. På plenen og bakover til venstre på scenegulvet, der også musikerne oppholder seg, ligger brokker av antikke søyler. Når perso-



nene etter hvert bruker dem til å sitte på, er vi nesten som i Tischbeins berømte litografi av Goethe i Italia. Inne i leiligheten er det et moderne interiør med barskap og nettbrett, men ikke minst også gjenstander fra antikken: en skulptur av en diskoskaster samt en romersk hjelm med rød børste. Slik ledes vi klokt inn i klassiker-nåtid-problematikken – hva kan gammel storhet si oss? – Rødt og hvitt som dominerende farger demonstrerer den sammenhengen oppsetningen etablerer mellom renhet i liv og tanke og blodsutgytelsene som etterhvert kommer.

Hos Schiller balanseres de tapte illusjonene av idealene. Dét spenningsforholdet er tonet kraftig ned på Det Norske.

Også kostymeansvarlig Thale Kvam Olsen har tatt det fruktbare blikket på tidsrommet mellom oss og klassikeren alvorlig. I første rekke signaliserer hun nåtid og ytre hverdagslighet, men fører inn noen viktige unntak, for eksempel Maximilians forgylte laurbærkrans diskret rundt tinningene, et hint om Cæsar-Brutus-relasjonen, som blir gjenfortalt senere. Forholdet til antikken og de klassiske fedrene som synes i det ytre, glir

dermed over i ett av stykkets hovedtemaer: forholdet mellom far og sønn.

Franz og Karl

Maximilian har to sønner, Franz og Karl. Franz er yngst og bor hjemme, føler seg stygg og tilsidsatt, mens den vakre og intelligente Karl studerer i Leipzig. Franz avviser familiens og blodets bånd og at en gud skal ha innrettet noe slikt. Alle relasjoner er resultat av drifter, mener han. Det at Karl ble født først, og dermed fikk større rettigheter, finner han seg ikke i, han har fra naturens side en like stor rett. Det er i og for seg en opplysningstanke, men Franz går et skritt videre, han vil «utrydde alt rundt meg som hindrer meg i å bli *herre*». Herfra setter han i gang en ond intrige, holder tilbake et brev fra Karl til faren (der Karl bekjenner seg som en dårlig, forgjeldet student) og fingerer i stedet en rapport om synder av alvorligere kaliber. Så skriver han på vegne av faren et brev til Karl som slår hånden av Karl.

I mellomtiden venter Karl på tilgivelse fra faren. Men også Karl er kritisk mot det bestående: «Vi er fødte inn i eit sosialt, kulturelt, fysisk, politisk, økonomisk, åndeleg og emosjonelt fengsel av lover, moral, ritual og konvensjonar». Veien til frigjøring fra dette, mener studentvennene hans, er røverlivet. Etter å ha skålt for opprørstanken, resignerer Karl, han vil hjem og forvalte godset. Ikke minst lengter han etter kjæresten Amalia, og

rives tydelig mellom henne og lojaliteten til vennene. Men så kommer brevet fra Franz og tvinger Karl ut i fredløshet likevel. Karl blir en hevner av undertrykkes overgrep. Etter hvert utvikler denne tyske Robin Hood seg til voldsmann, hvor ikke bare maktens menn må bøte med livet, men også mange uskyldige. Karl ser at opprørets idealisme fører galt av sted og vender tilbake til farens slott.

Så langt er oppsetningens intrige i tråd med originalens; slutten blir imidlertid noe annerledes enn hos Schiller, der Karl sender røverne inn for å hente ut Franz, og Franz, som har skjønnet hva som skjer, tar sitt eget liv; i Jonas Corell Petersens versjon skyter Karl Franz – og flere til på scenen. I praksis har imidlertid Karls ord også hos Schiller ført til alles død. Og i begge versjonene dreper Karl Amalia, som har mistet fremtiden siden Karl er og forblir røver.

Hovedintensjonene

Skal man ta Schiller på alvor, må man ta tak i hovedintensjonene. Det har Jonas Corell Petersen og teamet hans gjort et langt stykke på vei. Han følger Schiller i tankegangen om Karl som den desillusjonerte borgeren som blir idealist, mens Franz er desillusjonert fra starten av og blir kaldblodig opportunist.

Representanten for det bestående, Maximilian, er en letturt, inaktiv, selvopptatt far, og Nils Johnson spiller den rollen med stort nærvær. Han får ikke så mye plass som hos Schiller, der selvbekreidelse og farskjærlighet er tydeligere. Men Jonas Corell Petersen bruker ham effektivt til å avsi dommen over samtidens tomhet og konvensjoner i en nyskrevet kontekst, som når han sjokker rundt med et rosa magetreningsbelte. Dermed settes moderne fåfenghet og forgjengelighet på plass i en konsekvent videreføring av Schillers intensjoner. På samme måte blir røvernes samtidskritikk presentert som en blanding av kneipeprat og treffende analyse; opprørt, men ikke nødvendigvis konstruktiv kritikk av medier og av autoriteter. Jonas Corell Petersen gjør med få dreininger av teksten disse angrepene dagsaktuelle.

Men det er noen problemer med bearbeidelsen. Silje Storstein som Amalia gjør en fin innsats bak mikrofonen og på bass, men hun slipper ikke mye til som skuespiller. Hun er eneste kvinne i ensemblet, også

hos Schiller, men der er Amalia en tydelig personlighet, både gjennom sin trofasthet mot Karl og kjærligheten, og ved at hun er den eneste som gjennomskuer Franz. Jonas Corell Petersen skyver henne ut i periferien, slik at det kanskje ville ha vært mer konsekvent å rydde henne helt bort. Nå er Amalia i en kort scene et objekt Franz begjærer som del av maktkampen med broren; mest av alt er hun kommentator. Det ødelagte forholdet til Amalia er et resultat av Karls troskap til røverbanden. Dermed får opprøret mot samfunnsordenen også konsekvenser for privat- og familiesfæren, en dimensjon som Kyrre Helling former med troverdighet og nerve. Men altså uten at den kvinnelige motparten får spille rollen ut.

Musiker Gaute Tønder integreres til gjengjeld i handlingen ved at han trekkes inn i Franz' tiltagende paranoia. Han tar her rollen tjeneren Daniels rolle. Det grepet fungerer, men når begge de to presterollene (i akt 2 og 5 hos Schiller) overtas av Nils Johnson uten at vi får andre signaler enn en munkedrakt, går det litt fort i svingene for den uinnvidde – er faren blitt et munkegjenferd? hva vil han? Når Johnson til slutt dukker opp som faren igjen, øker forvirringen. Disse brå kastene innebærer samtidig et litt for raskt oppgjør med religionens og geistlighetens plass i dramaet.

Mest energi bruker forestillingen på brødrene Karl og Franz, og aller mest energi leverer Franz – interessant nok akkurat som i uroppførelsen, der A.W. Iffland skal ha vært en intens Franz hvor «hele den psykiske utvikling ble ledsaget av en stigning i det mimiske og gestiske uttrykk». Det samme kan sies om Eivin Nilsen Salthes sterke og mangefasetterte spill. Kanskje noe av det skyldes instruksjonen, som nettopp i Franz-rollen ligger tettest på originalens patos, der følelser og affekter bryter frem på overflaten i stadig nye kast og vendinger. Det er også i en slik sterkt følelesladet situasjon at musikken lykkes best: når Schillers «Ode and die Freude» (koret i siste sats av Beethovens 9.) setter i, og gradvis atomiseres samtidig med at Franz gjennomgår helvetesvisjoner. Broderånden, som koret synger om, i et stadig mer fragmentert lydbilde, er på scenen helt ødelagt: først analysert i filler av Franz og til slutt helt brutt når Karl skyter Franz.

Moralen

Karl ser til slutt at han og broren har mer til felles enn man først skulle tro, og at han har et forferdelig liv bak seg. Han erkjenner at han og broren har klart å legge «den moralske verdens byggverk øde». I fortalen til stykket skrev Schiller at «enhver, selv den syndigste har fått stemplet et bilde av det guddommelige på seg». Det siste som skjer i Schillers versjon, er at Karl overgir seg til justismakten. – Illusjonen om noe slikt stempel eller om noen høyere orden har ingen plass i Jonas Corell Petersens tolkning, som i stedet lar Karl slutte slik Franz åpnet: «Eg trur på at menneske berre

kan oppnå fridom, berre kan eksistere fullt og heilt som [...] likemenn mellom likemenn. Skal vi få til det, må vi øydeleggje alle dei som vil bestemme over oss.» Det er å trekke røverens brutte illusjoner videre til et brudd med Schillers intensjoner. Eller sagt på en annen måte: Hos Schiller balanseres de tapte illusjonene av idealene. Det spenningsforholdet er tonet så kraftig ned i Jonas Corell Petersens versjon at den dramatiske spenningen også lider under det – til tross for mye godt spill. Men spørsmålet er hvordan man skal fremstille ideale fordringer troverdig i dag, når mye av deres selvsagte autoritet er borte.

Labyrintisk

Sigrd Strøm Reibos *Fedra* på Det Norske Teatret gir en opplevelse av å være i en labyrint som det blir vanskeligere og vanskeligere å komme ut av.

AV KAREN FRØSLAND NYSTØYL

FEDRA Av Jean Racine. Gjendiktning Halldis Moren Vesaas. Regi: Sigrd Strøm Reibo. Scenografi: Olav Myrthvedt. Koreografi: Oleg Glusjkov. Musikk: Aleksandr Manotskov. Det Norske Teatret, hovedscenen 26. februar

Det er rart hvordan et stort og åpent rom kan virke lite og trangt noen ganger. Nesten uten luft eller utveier. Slik er det når *Fedra* spilles på hovedscenen på Det Norske Teatret i Sigrd Strøm Reibos regi. Det store rommet blir klamt og dystert allerede fra første anslag.

Hevn

En intensitet settes allerede fra starten når en pantomimescene åpner stykket. To hvite og maskekledd skuespillere, den ene en okse, den andre en kvinne, beveger i en koreografi som ender med et kjærlighetsmøte. Begge maskene ligner greske statuer, og de spiller ut Fedras forhistorie: Venus' hevn over alle kvinner i Helios' slekt, som gjør at Fedras mor Parsifae hjelpeløst forelsker seg i en okse.

Den dystre stemningen er der allerede fra starten. Maskespillsekvensen følges av Aleksandr Manotskovs urovekkende musikk. Musikkstykket *Labyrint* er komponert til *Fedra*, og hver av stykkets fem akter åpner med en pantomimesekvens som forteller historien om hvordan monstret Minotauros (oksen og Parsifaes avkom) terroriserer befolkningen på Kreta, og hvordan Fedras mann Tesevs får en ende på det hele. Bakgrunnshistorien gis god plass av Strøm Reibo, og den mørke, men samtidig happy ending-aktige historien om Minotauros (Tesevs ordner opp, gifter seg senere med Fedra) blir allikevel tung og dystert som bakteppe til Fedras kamp i sin egen labyrint: Hun elsker sin stesønn Hippolytos. Fra denne labyrinten finnes ingen vei ut. Manotskovs surround-pregede musikk drar publikum med inn i labyrinten, og når Fedra øyner et håp, klinger labyrintens advarende toner. Det kan ikke gå godt.

Versemål

Når verden faller sammen og det viktigste står på spill, er det ikke enkelt å være verken menneske eller gud. Dette formidles fra scenen i et stramt språk både når det gjelder spillestil, scenografi og det estetiske uttrykket for øvrig. Jean Racines aleksandriner er stramt språk, og Halldis Moren Vesaas' fabelaktige gjendiktning bevarer dette stramme preget. Bare synd da at det er nettopp her det skorter hos skuespillerne. Aleksandrinene ligger dessverre ikke like godt i munnen på alle, og det er synd for forestillingen. Med så god oppbygning og fine vendinger som replikk-



ne i Moren Vesaa's oversettelse har, og med et så gjennomført stramt grep som forestillingen ellers preges av, er det synd at det er språket skuespillerne turnerer dårligst. Paul-Ottar Haga som Tesevs mestrer flyten i verselinjene best. Når språket sitter, er scenene lysende gode.

Små mennesker

I et stort, åpent rom utspiller den greske tragedien seg i røde skinnstoler mellom hvite antikke skulpturer. Scenerommet er digert, og menneskene er desto mindre. Følelsene de rommer og som de også etter hvert gir uttrykk for, er store. Et kontrastfylt rom skapes: En åpen, stor og luftig scene skaper likevel et trykkende trangt rom. Karakterene befinner seg i skjebnelabyrinter, og håpet om en utgang svinner.

Dette rommet, fysisk er det stort, psykisk er det trykkende, skal skuespillerne fylle. En spillestil preget av tilbakeholdenhet og ro krever mye av uttrykket, og det er flere gode, til tider gripende, rolleprestasjoner i *Fedra*. Dialogene er som tette kamerspiller i et uendelig stort tomrom. Små mennesker i en uendelig stor verden.

Der det stramme grepet strekker seg over det meste: Samtlige karakterer er dresskledde, de antikke statuene er kjølige, rolige og hvite, de røde stolene det eneste innslaget av farge på scenen – i dette skal de leve og puste. Resultatet er at følelsene overvinnes kontrollen, de sprenger seg ut av det stramme grepet – og følgene er fatale.

Hele tiden blir publikum minnet om tragediens bakgrunn i historien om Minotauros. Disse maskespillsekvensene er svært gode, de forsøker å formidle det i tragedien som ordene ikke kan uttrykke. Alle maskene ligner greske statuer, og de symboliserer noe varig, noe det ikke så lett går å komme seg bort fra. Statuer stadfester minner eller hendelser, de har noe langsamt og kontrollert over seg. De representerer noe som ikke er så lett å rømme fra. Men de representerer også en svunnen tid. Et samfunn og en handling langt fra vår samtid. Men det er nettopp her den foregår, midt mellom tidløse røde stoler og dresskledde mennesker i et samfunn som uttrykker ro og kontroll. Men det er denne kontrollen Fedra slipper og mister. Kontroll, ikke minst over seg selv, er fremdeles viktig. I alle fall kan det få store følger å miste kontrollen.

Fedra på Det norske teatret er en god og vakker forestilling. Gjertrud Jynges kjølige og desperat ulykkelige Fedra står støtt, Nicolai Cleve Broch gjør en uttrykksrik Hippolytos. Dessverre har ikke et ellers svært sterkt ensemble kontroll på aleksandrinene i tilstrekkelig grad. Men det er også denne oppsetningens eneste mangel. Sigrid Strøm Reibo har sammen med scenograf Olav Myrtnvedt og koreograf Oleg Glusjkov skapt et nydelig rom der den evige tematikken om ulykkelig, desperat kjærlighet får rase i en forestilling der vi ikke kan se, men bare ane en labyrint av lokkende og mørke blindveier.

Kvinner i det ville Østen

(Berlin): *Hvorfor har vi gitt oss selv så mye pes?* Spørsmålet stilles på nytt når Volksbühne setter opp Tsjekhovs *Duellen*.

AV AINA VILLANGER

DAS DUELL Av Anton Tsjekhov. Regi: Frank Castorf. Scenografi: Aleksandar Denic. Volksbühne, Berlin, 2. november 2013. (Premiere: 27. mars 2013)

Frank Castorf, som har virket som regissør på den berlinske teaterscenen Volksbühne siden 1992, har gjort Anton Tsjekhovs kortroman *Duellen* fra 1891 (Дуэль) til en nesten fire timer lang forestilling som finner sted i en øde, liten landsby i Kaukasus.

Scenen er enkel og symbolsk, et stort omdreiehus tilrettelegger for et handlingsforløp på to plan; alt som foregår inni «dukkehuset» filmes av to kameramenn og projiseres på en storskjerm som er montert på toppen av huset. Plassert i tomme, post-apokalyptiske omgivelser, med blinkende lyskjeder og et stort reklameskilt, ligner det falleferdig tømmerhuset en western-saloon, eller rettere en *eastern-saloon*. Huset utgjør et møtepunkt mellom øst og vest, hvor ortodokse armenere og georgiere, muslimske tsjetsjenere og andre minoritetsgrupper møter innflytterne fra den såkalt siviliserte storbyen St. Petersburg. Protagonen, den tungsindige og fornøyselsyke funksjonæren Iwan Laevsky (Sophie Rois) og hans hustru Nadeshda Fjodorowna (Lilith Stangenberg) som har flyttet hit, kan betraktes som representanter for det imperialistiske Russland på slutten av 1800-tallet. Bakteppet i Tsjekhovs tekst er like aktuell idag: Den nordlige delen av Kaukasus-området er fortsatt okkupert av Russland. Men i Castorfs iscenesettelse er det mer vesentlig hvordan 1800-tallets nevrotiske, lidende menneske danner en parallell til vår tids hysteriske søken etter lykke.

Diakon Pobedow
(Kathrin Angerer)
og Nikolai von Koren
(Silvia Reger).
Das Duell, regi:
Frank Castorf. Foto:
Thomas Aurin



Skuespillerprestasjoner

Handlingen inni huset arter seg som et evig absurd og dystert nachspiel. Sammen med inntak av fiskesuppe, vodka eller andre rusmidler holdes dystopiske taler. Laevsky utbroderer sitt moralske dilemma om hvorvidt han skal fortsette ekteskapet tross for at han ikke lenger elsker sin hustru, mens en biolog med darwinistisk menneskesyn, Nikolai von Koren (Silvia Reger), forkynner om menneskehetens fortapelse. Det tragikomiske håndteres ved å overdrive ytterlighetene, noe som gjøres svært overbevisende. Skuespillerne på Volksbühne har rykte på seg for å være vanskelige å gi regi, de har stor frihet, noe som også gir oppsiktsvekkende resultater. Skuespillerne går inn i rollene med

fektene er skrudd litt ekstra opp; lyd, lys, den monumentale dreiescenen som minner om dukkehuset inni teaterhuset, i tillegg blir skuespillernes lange monologer mer et uttrykk for sinnsstemning enn budskap eller kommunikasjon. Talen er en ventil for indre kaos. Det ventes ikke svar. Det kommer med neste utrop som rettes ut i lufta.

Dynamikk fremfor dramaturgi

Forestillingen drives frem av skiftningene mellom tragedie og komedie. I dette kaoset blir noen av de mer stille scenene særlig sterke: For eksempel når noen av karakterene sitter utenfor huset rundt et tv-apparat som viser gamle filmklipp. Som en samlingsstund for barn sitter de på puter eller i strandstoler og mimrer, drømmer, eller synger til gamle hit-er eller barnesanger. Et annet høydepunkt er den imponerende, nesten femten minutter lange monologen mot slutten av stykket, som holdes i et rolig og lett undrende toneleie av georgieren Diakon Pobedow (Kathrin Angerer). Med åpningsspørsmålet «Hvorfor har vi gitt oss selv så mye pes?» blir den et slags sammendrag av forestillingen. Spørsmålet følges av en massiv filosofisk og poetisk utredning som setter tankevirksomhet og enda flere spørsmål i gang. Ansvarer skyves over til publikum. Hva er det med menneskets evne til å gjøre ting mer problematisk? Er det omgivelsene som gjør oss nevrotiske eller er det våre nevrososer som former omgivelsene? Kanskje like interessant er spørsmålet: hvordan kan et stykke som fremviser mennesket som dypt forstyrret og kaotisk gi så mye håp? Enten vi styres av begjær eller fornuft; det viktigste er kanskje ikke å svare på hvorfor vi gir oss selv så mye pes, men hvordan vi skal lære oss å takle det. I bevegelsen fra det tragiske til det komiske oppstår noe vesentlig: Påminnelsen om at latter kommer etter tårer er ikke bare en trøst, men en erkjennelse.

Hvordan kan et stykke som fremviser mennesket som dypt forstyrret og kaotisk gi så mye håp?

en intensitet som minner om maratonløperer som ikke bare leder løpet, men samtidig hinker, slår salto og blunker både til folket på sidelinja og til kameraene. Vekslinga mellom hysterisk latter og tungsinn, komisk babling og logisk utredning, skjer i brå, men organiske vendinger. Menneskets ustyrlige begjær, dets uforståelige handlinger, kommer til uttrykk gjennom plutselige skifte av temperament – og av kjønn(!). Åtte av de ni karakterene, hvorav flesteparten er menn (i hvert fall i første akt), spilles av kvinner. Dette forsterker bildet av mennesket som motsetningsfylt og komplekst. Soundtracket, som består av låter fra moderne tider, kjente og ukjente, amerikanske og tyske, understreker det sentimentale og følelsesladede, og gjør oppsetningen til et total-teater hvor alle ef-

Mangefasettert sørgespill

Vellykka iscenesettelse av Cecilie Løveids svært velskrevne stykke.

AV ELIN LINDBERG

VISNING Av Cecilie Løveid. Regi: Jon Tombre. Scenografi: Lawrence Malstaf. Komponist: Hågen Rørmark. Dramaturg: Njål Helge Mjøs. Nationaltheatret, malersalen, urpremiere 23. januar.

For å forberede meg til urpremi-
eren på *Visning* av Cecilie Løveid på
Nationaltheatret tar jeg fram bok-
kversjonen. Boksidenene er begynt å gulne.
Det er snart ti år siden stykket ble gitt ut
i bokform. Det slår meg mens jeg leser at
det er underlig at stykket ikke er blitt satt
opp før nå. Mange mente under drama-
tiskanoniseringsdebatten i høst at det
var en skam at ikke dramatik av Løveid
var kanoniseret. Det sier kanskje mest om
at det ble svært kunstig å skulle lage en
kanon basert på bare ti drama, for det
kan vel ikke være noen tvil om at Løveid
hører til våre fremste dramatikere.

Tomrommet

Tomhet, er det første jeg tenker på
når jeg kommer inn i malersalen på
Nationaltheatret. Rommet er nokså na-
kent. Lent mot bakveggen står blindram-
mer trukket med tjukk, blank plast. De
sju rammene er kvadratiske og i forskjel-
lige størrelser. Alle har til felles at de inne-
holder bare tomhet. Men tomhet er ikke
ingenting. Tomheten skaper et eget rom.

I Cecilie Løveids stykke er det Julies
(Liv Bernhoft Osa) avdøde ektemann
og Fredriks (Magnus Myhr) far som har
etterlatt seg et tomrom. Julie er billed-
kunstner, hun forbereder ei utstilling
samtidig med at hjemmet skal selges.
Sønnen er psykisk utviklingshemmet,
i tillegg til å vise ham omsorg og kjær-
lighet hentyder moren til at han er «en



klamp om foten» og «en utvidet hund». Han går kledd i en altfor stor dressjakke og det hintes til spill med forskjellige identiteter.

I «galleriet» plasseres de plasttrukne rammene med nitid nøyaktighet under ledelse av galleristen (Per Christian Ellefsen). Det er som om plasseringene av objektene gjelder liv eller død. De tomme bildene har titler fra trivielle objekter som hjemmet har inneholdt som «Døren 1», «Vindu», «List», disse sidestilles med bilder med titler som «Sønnen» og «Ung mann med naken fot». Bildet «En utvidet hund» settes sammen med «Ung mann». Galleristen «leser» fra programmet som i likhet med bilderammene er helt rent og tomt. Det spilles elegisk musikk og på veggene vises skygger av mennesker. Situasjonen er absurd og fungerer som en inngang til andre scene. Det er skapt en inngang til et sorgrom, et rom som finnes i verden, men som kan oppleves som et nytt og ukjent, uoppdaget sted der alt som før har vært velkjent og trygt forandrer karakter. Sterke følelsesmessige tilstander som forelskelse og sterk sorg kan ha mye til felles med psykosen. Hos Løveid blir sorgrommet mangefasettert.

Sorgens hus

I andre scene drar Julie sammen med sønnen sin på visning til det som til nå har vært hennes eget hus. Her møter de megleren Mikael (Anders Mordal), en enkel og ukomplisert mann. Mordal spiller rent og realistisk. Julie

spiller at hun og Fredrik er familien Uhrskov Jensen som har tenkt å kjøpe huset og aldri har vært der før. Osa spiller fru Uhrskov Jensen hult og distansert, som om sorgen har gjort at Julie må ta avstand fra seg selv, som om hun ikke makter være tilstede i seg selv. Spillet blir en utvei, en måte å overleve på. Vekslingen mellom de forskjellige spillestilene fungerer svært godt og gir dybde og flere lag av betydning i stykket.

Enkelte tekstbiter blir framført gjennom mikrofon. Osas tekst blir her som indre monologer, mens det noen ganger er som glimt av referanser til Bibelen når Ellefsen deklamerer: «Lyset var i verden».

Forvandlingens hus

Julies hus framstår for henne som et annet hus enn da hun bodde der. Hun har på samme tid nærhet og tilhørighet til det, og avstand til det. Hun strever med å gi slipp på det gamle, hun er foreløpig ikke på vei noe annet sted. Julie forteller Mikael at hun maler pornografiske bilder: «Porn is the new morn», sier hun, smått ironisk. Det seksuelle forholdet som utvikler seg mellom Julie og Mikael framstår også som en del av Julies sorgarbeid. Fredrik gjør seksuelle tilnærmelser mot moren sin, dette sammen med faktumet at faren er død henter til et ødipusmotiv. Hamlet-referansene som skapes, er interessante, kanskje først og fremst fordi å tenke seg en Hamlet som er psykisk utvi-

klingshemmet utvider denne ikoniske rollen. Rollen som Hamlets mor er ikke mindre ikonisk, stykket utvider også denne ved å vise moren som en kompleks karakter.

Fredrik maser om å få se Disneyfilmen *Løvenes konge* – filmen der løvekongen Mufasa blir drept av den sjalu broren Scar, og løvesønnen Simba blir fordrevet fra Løvelandet, men kommer tilbake som voksen og ordner opp og dreper onkelen. Fredrik i Løveids stykke kaller Mikael for Scar. Fredrik dreper også Mikael i forestillinga, men her fortøner drapet seg som en slags lek.

Referansen til *Hamlet* og *Løvenes konge* gir både dybde og snert til forestillinga, men referansene til mobiltelefonspillet *Angry birds* blir litt platt, selv om det er fint at høyt og lavt tas med og sidestilles. Scenen der Mordal løper rundt som «Gris» og Fredrik løper etter, sminket som Angry bird, er småmorsom og den speiler også stykkets meningstømte verden, men den er først og fremst smertelig banal og er mest et unødvendig tillegg til Løveids rike tekst.

Drivhuset

De plasttrukne kvadratene har i løpet av forestillinga falt ned. De har på en måte illudert rom i huset, men også fremmedgjort rommet. Rammene settes på tynne stenger slik at de blir liggende om lag en meter over scenegulvet. På nærmest magisk vis står de plasttrukne rammene og beveger seg som om de puster. Alt arbeidet med rammene og rommet er godt integrert i forestillinga. Rommet er i det hele tatt svært godt brukt. Tombres sceniske komposisjon er absolutt vellykka. Musikken i stykket er også verd å nevne, selv om den først og fremst fungerer som stemningsskaper. Den har patos, men tipper ikke over og blir patetisk. Sorgen kan også være et svært vakkert sted, viser Håkon Rørmarks musikk.

Julie er en interessant og kompleks karakter. Hun har mange stemmer i seg. Et av høydepunktene i forestillinga er når Osa spiller den rocka sørgende kvinnen og bruker en myk, rund stemme når hun framfører en rå tekst på vossadialekt. Framifrå!

Visning er blitt ei vellykka forestilling som viser oss sorgen i all sin velde. Stykket fungerer svært godt som scenetekst, og det fungerer som lesestykke. Jeg håper det, og andre stykker av Løveid, blir flittig brukt framover!



Vi morer oss til døde

I det store og det hele setter Peer Perez Øian en solid signatur på *Tjue tusen sider*.

AV EIVIND HAUGLAND

TJUE TUSEN SIDER Av Lukas Bärfuss. Oversatt av Ragnar Hovland. Scenografi og kostyme: Etienne Pluss. Det Norske Teatret, hovedscenen 11. januar.

Tjue tusen sider tar Lukas Bärfuss utgangspunkt i en historisk rapport om Sveits' rolle under andre verdenskrig. Det er likevel ikke Sveits stykket først og fremst prøver å si noe om.

Lukas Bärfuss er en av Europas mest anerkjente, nålevende samtidsdramatikere, men likevel er han foreløpig ikke spesielt godt kjent for det norske publikum. På Det Norske Teatret setter de ham opp for tredje gang, men det er første gang på Hovedscenen. Etter sigende er det også den unge, men allerede meritterte regissøren Peer Perez Øians hovedscenedebut (selv om hans versjon av *Hedda Gabler* på Nationaltheatret ble overført til hovedscenen). Et risikoprojekt, kunne

man få seg til å mene, men det er i hvert fall et risikoprojekt med et svært godt utgangspunkt.

Historisk utgangspunkt

Tjue tusen sider begynner idet stykkets hovedperson, Tony, akkurat har blitt innlagt på psykiatrisk sykehus etter å ha fått en kasse med bøker i hodet. Kassen inneholdt en rapport på 20.000 sider fordelt på 25 bind, som på mirakuløst vis viser seg å ha blitt lagret i Tonys hode. Rapporten det dreier seg om er en faktisk rapport over Sveits' rolle under andre verdenskrig, der sveitsernes påståtte nøytralitet settes under lupen og som er alt annet enn behagelig lesning. Til å begynne med er det selvfølgelig ingen som tror på Tony, men etter hvert som han greier å bevise at han faktisk kan alle sidene utenat, er det ingen som er spesielt interesserte i innholdet i rapporten. Isteden er de opptatt av at han på magisk vis har fått alle sidene inn i hodet, og dermed er det ingen som egentlig vil høre på hva den stadig mer desperat Tony vil fortelle. Slik blir rapporten et utgangspunkt for en undersøkelse av vår tids overflatefokus, der kjendiseri og lett underholdning oppleves som viktigere og mer interessant – og får mer plass – enn ordentlige og dyptpløyende diskusjoner om egne samfunnsstrukturer (som likevel ikke får noen konsekvens).

Karikert og skjevt univers

Etter hans to forrige stykker, *Malaga* og *Öl (Olje)*, som begge kan karakteriseres som realistiske kammerspill, beveger Lukas Bärfuss seg tilbake til et mer absurd univers likt det vi finner i *Dei seksuelle nevrosane til foreldra våre* og *Bussen*. Spesielt det karikerte persongalleriet som omgir hovedpersonen er utslagsgivende for denne sammenligningen, men også den stasjonsdramaturgiske og eventyraktige formen leder tankene særlig til *Bussen*. Tony, kjæresten hans Lisa og den noe eksentriske psykiateren Elena Gosbor, er eneste gjennomgangsfigurer, mens Tony beveger seg mellom ulike miljøer der stereotypene råder. Tonys maktesløshet i møtet med dem er til å ta og føle på, og det hele toppe seg i en nærmest karnivalistisk talentshowkonkurranse, der Niklas Gundersens strålende, plastiske programleder gir klare assosiasjoner til tv-spillet *Buzz!*. Det absurde og karikerte universet tilfører stykket mye humor, noe både regissør Øian og scenograf og kostymedesigner Etienne Pluss velger å underbygge. Hovedscenen på Det Norske Teatret er innrammet av en stor brun trevegg, som ligner veggene som omgir publikum og dermed skaper et inntrykk av at salen forlenges inn på scenen. Pluss har imidlertid valgt å utnytte lite av scenedybdelen, et overraskende trekk som gir ensemblet et begrenset spilleareal, men som også bidrar til å gi Tonys desperasjon et snev av pressende klaustrofobi. Dette leder tankene til dramatiker Friedrich Dürrenmatt, som i en tale til Vaclav Havel i 1990 beskrev Sveits som et fengsel sveitserne ikke kan fri seg fra. En tale og sammenlikning som i ettertid har blitt svært berømt og omdiskutert i Sveits. Bärfuss er også opptatt av denne sammenlikningen, og refererer til den i en replikk i stykket. Sammen med de innrammende og fengslende (i flere betydninger) treveggene, fører den intime sceniske løsningen til at spillet kommer tett på oss som sitter i salen. Vi blir på et vis en del av et inviterende, samlet hele. I de nevnte veggene er det i tillegg et utall luker av ulik størrelse som åpner opp for ulike fantasifulle og komiske scenebilder og overraskende entréer/sortier, og noen meter over scenegulvet er det montert en diger vippehuske som sjelden er i likevekt. Det gir en effektiv illustrasjon av Tonys sinnstilstand og underbygger det skjeve ved det universet

vi er vitne til. Noen madrasser gjøres enkelt om til uhandterbare sittemøbler hos kunstneragenten John Bast, en referanse og et pek til trenden med tankestimulerende kontorinnredning hos spesielt kreative næringer. De sceniske elementene blir i Øians regi også utnyttet som fysisk kontrollerende hersketeknikker mot Tony og kanskje spesielt kjæresten Lisa, som sammen med teksten gir ensemblet ekstra mye å spille på, og publikum enda mer å le av.

Humor kontra alvor

Fokuset på å underbygge og tilføre forestillingen komiske elementer, resulterer i et generelt høyt tempo med mye innlagt fysisk komikk, der en pianist tilnærmet uavbrutt akkompagnerer det hele live i en slags mickey mousing-/stumfilmestetikk. Dette kan tidvis virke noe anmasende, men samtidig understreker det følelsen av et absurd og kaotisk samfunn der ingen har tid til å stoppe opp og høre etter. Jeg skulle likevel ønske at Øian innimellom hadde valgt å roe ned tempoet og gi forestillingen mer rom, slik tilfellet var i scenen med Tony alene i radiostudioet. Her ble det også tydelig hvor effektivt humor og alvor kan fungere sammen, så lenge også alvoret får nok plass. Scenen viste oss i tillegg hvor allmenngyldig en sveitsisk rapport om andre verdenskrig kan oppleves, spesielt kan følgende sitat sies å gripe rett inn i også en norsk virkelighet: «*Eg veit ikkje kva som er rett og gale i alt dette, og eg vil ikkje dømme, det var trass alt krig, men eg las i avisa i dag om dei som har pengar og er velkomne og dei andre, som ingenting eig og som ikkje får bli.*»

Noe uforløst slutt

Til tross for generelt gode skuespillerprestasjoner, der særlig Bernhard Ramstad, Nina Woxholt, Jon Bleiklie Devik og allerede nevnte Gundersen gir fysisk presise og tydelige rolletolkninger, kunne Tony (Nyquist) og Charlotte Frogner som kjæresten hans Lisa (Charlotte Frogner) med fordel blitt framstilt med noen flere nyanser og mer normalitet.

Slik jeg leser stykket står begge i utgangspunktet i kontrast til resten av det karikerte persongalleriet, og den menneskeligheten (og dermed identifiseringen) de tilbyr, står dermed i fare for å glippe dersom også de to blir tegnet med for karikert og ensidig strek. Sett i sammenheng med den generelle vektleggingen av komikken, fører det til at forestillingen risikerer å gå i samme fella som den egentlig harselerer med og advarer mot – at vi blir så opp tatt av showet at vi ikke oppdager og tar innover oss alt det som ligger under konfettien. Jeg stusser også litt over den revyaktige fremstillingen av den jødiske overlevne Oskar mot slutten av stykket. I stedet for at man tar det nye perspektivet om hvorvidt det er farlig å bli sittende for fast i historien eller ikke

på alvor, opplever jeg at man tar et ytterligere steg ut i parodien. Hva vil egentlig Øian si med denne tilnærmingen? Dessverre innleder det en slutt som fremstår noe uforløst. Der Bärfuss i siste scene samler trådene ved å sette vitenskapelige fremskritt opp imot menneskelig empati, velger Øian og dramaturg Carl Morten Amundsen å avslutte stykket én scene tidligere. Noe liknende ble visst også gjort i uroppsetningen i Zürich, men vi blir slik invitert til å fokusere på det mirakuløse ved Tonys tilfelle heller enn de underliggende problemstillingene. Vel er stykket omfangsrikt og noen deler av manus kanskje hakket for teksttunge, men gjennomgående virker det som om Øian er litt redd for å kjede sitt publikum. Det har han ingen grunn til. Både hans egen effektive regi og Ragnar Hovlands oversettelse, som gjenskaper originalens språkdrakt og rytme på et godt og presist nynorsk, bidrar til å opprettholde en god flyt og driv i forestillinga. Derfor oppleves fore-



Marte Garmaine Christensen og Jan Martin Johansen som Elvis-imitator i *Tjue tusen sider*, regi: Peer Perez Øian. Det Norske Teatret 2014. Foto: Dag Jørgensen

stillingen ikke som spesielt lang, den kunne snarere gjerne tatt seg litt bedre tid. Selv om Amundsen og Øian stort sett greier å forsvare tekstkuttene kunne flere av stykkets intrikate monologer rolig fått utfolde seg i sin helhet. Kanskje kunne man latt seg inspirere av Bernhard Ramstads resignerte professor Blonays kamp mot forenkling og gitt forestillingen det siste nødvendige refleksjonsrommet?

Solid signatur

Med *Tjue tusen sider* fortsetter Bärfuss sitt samfunnsengasjerte dramatiske prosjekt. I et essay i et tidligere nummer av dette tidskriftet (nr. 2-3/ 2012) forsøkte jeg å si noe om hvordan Bärfuss' kvaliteter som dramatiker bunner i hans sveitsiske identitet, hans politiske bevissthet og språkfilosofiske interesse. Jeg vil hevde at dette er faktorer som også er tydelig til stede i dette stykket. Selv om det er ett av hans lengste og mest ordrike stykker til nå, kjennetegnes det av en nøyaktig, drivende og filosoferende språkføring som bringer oss rett inn i handlingen og tematikken. Samtidig er det i det store og det hele også en svært solid signatur Peer Perez Øian setter på forestillingen. Øians regi levendegjør teksten på en leken og engasjerende måte, og lar det ikke være noe tvil om at Bärfuss hører hjemme på hovedscenen.

«Sveitseren har dermed den dialektiske fordelene at han er fri, fange og fangevokter samtidig.»



En hjälte under påverkan

Samtidens speglingar inom populärkultur och fixering vid identitet förvandlar amerikanske Zachary Oberzan till en personlig form av kulturkritik. Det är också en sympatisk kärleksförklaring till B-film och missanpassade människor.

AV SVANTE AULIS LOWENBORG

TELL ME LOVE IS REAL. Av och med: Zachary Oberzan. Scenografi: Eike Böttcher. Lys, lyd och videodesign: David Lang. Dramaturg: Nicole Schuchardt. Black Box Teater, 14 - 17 november 2013. BIT Teatergarasjen, 26 - 27 februari 2014. Avantgarden, 1 - 2 mars 2014

Jag har sett honom en gång förut och då tyckte jag verkligen om honom. Zachary Oberzan ligger så nära dig själv att du antingen gillar honom som en ärlig och juste broder, eller så avfärdar du det som o-konst, med charmfull men bedräglig upptagenhet av pojkrummets hjältar, en besatthet av identifikation.

Identifikation i flera lager: den så att säga drabbar honom själv på scenen och som utövare av den. Oberzan är en hjälte som talar om sin beundran för och identifikation med hjältar. Det du i din tur identifierar dig

med. Den manliga stereotypen, växandet, vuxenblivandet och den kvardröjande oomogenheten i vuxen ålder som kommer fram i leken med roller och iscensättningarna av dem. Allt gjort mindre med ironi och mer som gestaltade minnen av ett tidigare jag. Men det finns tyngre psykologi här, som har med depressioner att göra – i den här föreställningen är Oberzan en kringresande, eftertraktad, utövande skådespelarekonstnär som skapar sin identitet i motgång, framgång och självmordsförsök.

Too old to die young

Tell Me Love Is Real har som utgångspunkt hur Zachary Oberzan, under turnén med produktionen *Your Brother, remember*, försökte att ta sitt liv. Eller överdoserade tabletter och hamnade i koma, för att sluta på en psykiatrisk avdelning. Samma dag i januari 2012 tog sångerskan Whitney Houston samma preparat – och avled. De tog Xanax, som dämpar ångest men i stora mängder förorsakar hjärtstopp.

Zachary Oberzan befinner sig inledningsvis på video från ett hotellrum, strax innan en föreställning, med tabletterna bredvid whiskey på bordet. Han har klätt sig till svart kvinna, och gestaltar alltså Houston, på väg mot döden i sitt eget hotellrum. Med oberzansk medial twist gestaltar han den andre och på samma gång identifierar sig själv i den handling som liknar hans egen, i löjlig peruk och brun-utan-sol crème. Han är ömkansvärd och fylld av kärlek. En lätt ton av amatörism understryker sårbarheten.

Föreställningen på Black Box Teater är en mosaik, eller kanske man kan säga en episodisk stand-up. Allvaret tar över komiken.

Kitschen är närvarande. När han drar kvällens första låt på gitarren, visas två röda boxarhandskar på filmduken i fonden. De bildar ett hjärta. Senare kommer han in klädd i en åtsittande, gul Bruce Lee-dräkt och drar en låt till. Den kraftiga kroppen bär upp dräkten dåligt och han liknar en övervintrad superhjälte från ett *Marvel Comics*-magasin.

Det är i popkulturen Oberzan hämtar sina uttryck. Draget av stand-up stärker vrångebilden av underhållning in spe. Black Box Teater satsade i november på att presentera Oberzan stort, i en festivalform under fyra dagar, där också hans äldre föreställningar visades som spelfilm. Det var Black Box Teaters höjdpunkt under hösten 2013. Första kvällen med ett publiksamtal lett av teaterchef Jon Refsdal Moe, sista kvällen med solokonsert. Zachary Oberzan har gjort sig själv och sitt eget liv till sitt projekt.

De billigt producerade spelfilmer som han gjort av sina äldre produktioner (den sista med en budget på 95 dollar) gör att han numera både är skådespelare i teatergrupper, driver egna projekt på scenen, och sedan gör spelfilmer av dem. Han är inbjuden till flera filmfestivaler. Ibland spelar han alla roller, som i iscensättningen av David Morrels bästsäljare *First Blood*. Den hade först namnet *Rambo Solo*, och sedan, som film, fick den namnet *Flooding With Love for The Kid*. En förvånansvärt fascinerande och engagerande filmupplevelse.

Narcissus CV

När flera andra turnerande grupper gett efter för underhållningsparadigmet och den konceptualiserade förförelsen av publiken finns det ett drag av kreativt utförd analys av fenomenet underhållning hos Oberzan. Jag skulle vilja kalla honom en slags kulturkritiker som på samma gång är samtids clown. Han går till botten med självbilder, missuppfattningar, abnormt förstörade hjälteroller och fetischer, manliga, samt primitiva förebilder i sitt eget personliga bagage. Allt mot bakgrund av underhållningsindustrins urvattnade rollspel och fiantiga dramaturgi. I *Tell Me Love Is Real* uppträder Oberzan som en tragisk och misslyckad artist, som både går för långt och utmanar publiken till att tänja på gränsen till vad som är kommunikativt möjligt. Han ligger nära gränsen där man ger upp och inte längre finner det intressant.

Och *det* är verkligen intressant. Det är anekdotens tomhet, frånvaron av känslan att vara *i goda händer*. Oberzan är inte en underhållare. Han är iscensättare av tragiska misstag.

Vid en tidpunkt undrar jag om det faktiskt svajar till för honom. Ska han ska mista greppet om den nästan planlösa föreställningen? Han talar om filmen *The Deer Hunter* där det finns en scen med rysk roulette. Oberzan erkänner att han är villig att pröva, om någon i publiken skulle ha en revolver till hands. Men ingen går väl beväpnad på teater i Norge? Risken finns ändå där och jag tror honom. Han skulle fanimej göra det, han har redan satt sig själv på spel. Det skulle bli den ultimata, personliga föreställningen. Utgångspunkten är ju hans självmordsförsök med alkohol och tabletter.

En film spelas upp som anekdotiska episoder. Oberzan sitter i prydlig kostym på ett kontor, där han färdigställer sitt CV. Detta är fäst vid ett snöre och försvinner ner i en lucka i golvet. Han beger sig ner där likt en Alice, i det drömska undermedvetna, för att leta rätt på sin identitet, meriter på en A4. I en solbelyst skog letar han sig fram till en *Diner*, där han serveras av en lömsk och sexig servitris. Han kämpar mot en löjlig kopia av döden i Bergmanfilmen *Det sjunde inseglet*. Han strider som riddare i prydlig kostym.

I en annan scen kontakter han sin idol Jean Claude van Damme. De stämmer träff i Amsterdam där staden ska avtäckas en staty av van Damme som en stadens son. Oberzan berättar att han har gjort en teaterföreställning där idolen spelar en viktig roll. B-filmstjärnan vill träffas. Fiktionen glider över i verklighet och tillbaka igen.

Brorsan och Rambo

En av de spelfilmer som visas på Black Box är *Your brother, remember*. Den visar Oberzan som med sin bror Gators och deras systers hjälp återskapar scener ur olika kickboxarfilmer. Under publiksamtalet berättar han att han året innan gjorde Sylvester Stallones roll från *First Blood* i Nature Theatre of Oklahomas produktion *Rambo Solo*. På så sätt hade han egentligen gjort sig själv till en hollywoodstjärna. Hur hanterar man då berömmelse? var den fiktiva tanken. Jo, genom att, liksom Hollywood, göra en ny version av en 20 år gammal film. Han och hans syskon återskapade därför 2008 det som de som

tonåringar gjorde på samma amatöristiska manér hemma i föräldrahemmet 1988. Vilket resulterade i en film om filmen de gjorde, som nu alltså visas som spelfilm på Black Box Teater. Det är starkt rörande att se Gator som vuxen, med missbruksproblem och fängelsevistelser. Han får en ångestfylld abstinenssattack mitt under inspelningen. En inblick i Oberzans egen familj och det lyfter deras oskyldiga återskapande av B-filmer till en helt annan nivå.

Rambo Solo, eller *Flooding With Love For The Kid*, som filmen heter, är inspelad på 20 kvadratmeter i en lägenhet på Manhattan. Oberzan spelar alla roller. Romanen av David Morrel handlar om en vietnamveteran som blir utslängd från en småstad i Kentucky och vägrar att anpassa sig till de privata regler som sheriffen har satt upp, en 20 år äldre koreaveteran. I filmen från 1982 är Sylvester Stallone en korsning av vilde, indian och cowboy, psykiskt hjälplös och programmerad att döda. Men i filmen dödar Stallone ingen. I den mer mångtydiga romanen dödar Rambo, *The Kid*, poliser på löpande band. Romanen är en varning för de krafter som man släpper lös i ett samhälle där man inte tar hand om sina traumatiserade, hemvändande soldater. Zachary Oberzan följer boken.

Intrigen är enkel och pojkboksaktig, men inte mindre fantasiegående för det. Ensam stark man går mot en annan ensam stark man som (efter skilsmässa från fru), praktiserar «det här är min stad» i sitt yrke men som är kvar i sitt trauma. Båda är utbildade för att döda. Att vända samhället uppochner blir helt konkret till en hemlig fantasi i Oberzans egen lägenhet på Manhattan. Katastroferna sker inom rummets trånga väggar. De billiga lösningarna med trädgrenar nedstuckna i golvet och billiga animationer är lekfulla tecken för att lyfta fram berättelsen.

Tillfällighetens estetik

I första kvällens publiksamtal säger Oberzan att han är främmande för budskap, därtill är hans metod för ryckig och associativ för att kunna vara entydig. Han ställer sig vid sidan av, är intresserad av reaktionerna från publiken. För mig är det ett upprättande av idén om särlingen och narren. Kanske Europa älskar Oberzan för att han visar oss

själva? Amerikanerna verkar helst inte vilja tänka på sin självbild som något annat än det som uttrycks i deras livsstil, inte som en introvert reflektion över det egna jaget. Hans beskrivning av New Yorks konstnärskretsar är mörk, alla löper i samma riktning och ingen ifrågasätter någonting. Konsten bekräftar både konstnärer och publik och ingen vill utmanas. Metropolen New York präglas av ointresse för de andra.

Det är som att fikionaliseringen av verkligheten har gått varvet runt och börjat om från början, men med en annan typ av *föreställd* verklighet på scenen. Zachary Oberzan berättar om den verklighet han upplever, och som han sedan lever och återupplever som fiktion. Skapandet av en identitet som kringresande skådespelare med märkliga narcissistiska föreställningar faller inte bara tillbaka på honom själv, det identifierar också de svartaste fären och de märkligaste personligheterna i din egen familj.

Tillfälligheter styr föreställningen och associationerna leder till ständigt nya lösningar. Publiken sjunger till och med karaoke-allång. Vi stämmer glatt in i Serge

Jag skulle vilja kalla Oberzan en slags kulturkritiker som på samma gång är samtidens clown.

Gainsbourgs *Je t'aime moi non plus*. Det greppet ökar sympatin för mannen på scenen. Nästan med en sorts blyghet är det han tilltalar publiken, han liksom utstrålar en slags nervositet. Som att publiken först måste vara med honom för att han ska kunna fortsätta. Han visar något som han inte själv längre äger. Det har blivit fiktion och han *spelar* det.

Zachary Oberzan förvandlar sina berättelser om speglingar. Det blir till slut ett uttryck för det hopplösa i att imitera. En komikers tragik uppstår väl idag av att misslyckas i att få folk att skratta åt en dålig imitation, det leder till rena pinsamheter. Här blir misslyckandet grundförutsättningen, det han visar upp är en mardröm. Särskilt i de filmsekvenser som, fulla av referenser, visar på samtidskulturens sophögar. Kvar på scenen finns en gitarrman med en bön om Kärlek.



Pop og Pol Pot

(Bergen): Michael Laubs *The Cambodian Space Project*: Mellom gråt og optimisme, klassisk dans og ekstravaganza

AV KNUT OVE ARNTZEN

MICHAEL LAUB THE CAMBODIAN SPACE PROJECT. Portrait series Battanbang/Galaxy Khmer. Konsept og regi: Michael Laub. Musikk ved The Cambodian Space Project med bl.a. Srey Channy og Julien Poulson. Dansere fra Den kongelige balletten i Phnom Penh. Filmanimasjon ved Marc Eberle. Co-produksjon BIT Teatergarasjen, Hebbel am Ufer Berlin og Phare Ponleu Selpak Association. Studio Bergen, BIT Teatergarasjen, 23. - 24. januar

Michael Laub (egentlig Michel) begynte å lage videokunst sammen med Edomondo Za i 1975, og fra 1981 drev han det skandinaviske prosjektteatret Remote Control Productions i Stockholm, hvor den belgiske scenekunstneren hadde fått støtte fra Moderna Museet. Interessen for forestillingene hans i Sverige var laber, noe som skyldtes at det å arbeide med modeller og vise *euro trash*, sterke scener basert på krim og dagboknotater, stemte ikke med hva som var politisk korrekt. I Norge fikk han kon-

takt med Bergen Internasjonale Teater, som i 1989 på Bergen Internasjonale Teaterfestival viste *Rewind Song* i den gamle trikkehallen på Møhlenpris. Det slo godt an blant festivalpublikummet, og flere Remote Control Productions forestillinger fulgte utover på 90-tallet. Programmerere fra Nederland og Belgia kom til Bergen og Laubs kompani ble invitert nedover, noe som førte til at han på en måte kom hjem, til tross for at han ikke følte seg så vel til pass der heller. Belgia er hans hjemland, men for ham var det lettere å føle seg fremmed i Sverige hvor motstanden mot hans sterke trash-estetikk og kabaretdramaturgi opplevdes som konstruktiv. En av de modellene han arbeidet med i Sverige, Lotta Engelkes, begynte etter hvert å lage soloforestillinger sammen med Michael, og langsomt flyttet han produksjonene sine til Nederland og Tyskland, og nå igjen også med BIT Teatergarasjen som co-produsent.

Noe av det siste han viste i Sverige på slutten av 1990-tallet var *Planet Lulu* basert på Frank Wedekinds *Lulu*-stykker fra 1997, i et samarbeid med den berømte performansekunstneren Marina Abramovic som gjorde scenografien. Deretter kom soloene og etter hvert hans *Portrait series*, i Hamburg, Istanbul og Wien. Det startet for nærmere ti år siden, og tok utgangspunkt i å portrettere og stille på scenen helt vanlige folk, og slik som i Wien i 2011 på Burgtheater: Billettselgere, scenearbeidere og teknikere. Det var ingen enkel prosess men han fullførte tross mange konflikter.

Portrait series Battanbang/Galaxy Khmer

Michael Laub hadde tidligere vist interesse for Sør- og Sør-Øst Asia, med videoarbeider fra Bangkok og forestillinger som *Total Marsala Slammer* i 2001 basert på indisk materiale. Over ti år senere reiser han til Kambodsja hvor han uforvarende kommer over noen mennesker og et materiale som gjør at han går i gang med en ny forestilling i *Portrait-serien: MICHAEL LAUB THE CAMBODIAN SPACE PROJECT. Portrait series Battanbang/Galaxy Khmer*. Dette er en filmvisning og en forestilling som er utviklet i samarbeid med rockegruppen The Cambodian Space Project og i samarbeid med den tyske animasjonskunstneren og filmregissøren Marc Eberle, som bor i Kambodsja. Stedet for produksjonen er en ikke offentlig styrt kulturpark i Battambang-provinsen som heter Phare Panleu Selpak Association, hvor det utvikles lokal kultur og identitet gjennom workshops og sirkusskole. Laub arrangerte en workshop med forskjellige mennesker i Battambang, og alle har en personlig historie å fortelle – enten knyttet til krigen og folkemordet i Kambodsja under Pol Pot og Røde Khmer, eller de mer optimistiske historiene til unge amatørkunstnere og *wanna be*'ere. Alle fremfører sine solopresentasjoner som storytelling eller en slags danse- og dramaoppvisning. Disse blir så filmet og danner basis for forestillingens første del som varer 70 minutter. Det er rørende fortellinger som inneholder mye gråt men også latter, alt etter hvilken generasjon de tilhører og hvor nær de var på «The Killing Fields», markene hvor én og en halv million mennesker ble torturert og drept av Røde Khmer, etter at de tok makten i 1975. Den unge generasjonen har en annen optimisme og et annet perspektiv på livet, forskjeller som sterkt preget de portrettene som ble vist i disse filmatiske og fotografiske portrettene filmet av Ebru Karaca. Det som særlig er fascinerende ved disse portrettene er den teatrale bevisstheten mange av de portrettede viser gjennom sine tablå-aktige og attityde-pregede oppvisningene.

Kontrastene mellom de to generasjonene er imidlertid stor, og det er nok et materiale som berører publikum på forskjellige måte, både emosjonelt og intellektuelt. Det

at disse personlige portrettene ble vist som film gjorde det nok lettere og mer distansert enn om det skulle vært live-opptredener.

Klassisk, popkultur og ekstravaganza-show

Den rockemusikken Cambodian Space Project Galaxy Khmer produserer, og som ble fremført i andre del av forestillingen, var en del av et times langt, sprudlende ekstravaganza-show med sangeren Srey Channty i fokus.

Extravaganza-show er et asiatisk fenomen, som også kjennes fra Thailand. Det er en sammenstilling av forskjellige elementer som pop-musikk, folkemusikk og klassisk dans. Det er egentlig også en type show hvor man spiser underveis, noe som dessverre ikke var en del av denne forestillings-versjonen.

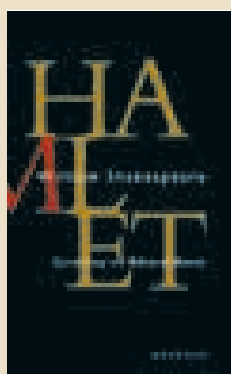
Det hører med til den historiske bakgrunnen at på 1960-tallet sto den kambodsjanske kongen, Prins Shianouk, som musiker og tekstforfatter i spissen for et blomstrenede underholdnings og musikkliv med elementer av amerikansk Ray Charlton-dans, noe som er dokumentert i det arkivmaterialet Marc Eberle har arbeidet med for å skape

sin animasjonsfilm – hvor han også arbeider med lotusmotiver og har innslag fra romantiske filmer fra den gang. Dette er så bakketpet for showet og rockekonserten, som også inkluderer dansere fra den kongelige balletten i Phnom Penh. Den ble nesten utryddet under Røde Khmer, og bare få, om ikke kun én av danserne overlevde. Denne danseren har siden bidratt til å gjenopplive denne dansetradisjonen som har en mer enn tusen år gammel historie. Den ligner litt på den thailandske tempeldansen, som også arbeider med ynde og kroppsbeherskelse i figurativ retning, og med særlig fokus på hånd og fingerarbeide. Disse danserne opptrer i sorte, elegante kjoler og det skjer en transformasjon og overføring mellom klassiske teknikker og rocke-musikk og pop. Vi får også se en opptreden med dansen i sine tradisjonelle kostymer og hodepryd.

I Asia har man aldri vært redd for å blande høy- og lav-kultur, noe som kan forklares med at man ikke har hatt det europeiske romantiske fokus på formenes autentisitet. De asiatiske dansetradisjonene var i sin tid en sterk inspirasjonskilde for

bl.a. Eugenio Barba i Odin Teatret, og figurativiteten og kroppsarbeidet fulgte med fra Teaterlaboratoriegruppene på 1960-tallet til det mer postmoderne og dekonstruerte formuttrykket til postmoderne eller postdramatiske teatergrupper som Baktruppen eller, nettopp, Michael Laubs Remote Control Productions. Her var også dansen en viktig del, og på mange måter er det en sirkel som sluttes i *MICHAEL LAUB THE CAMBODIAN SPACE PROJECT. Portrait series Battanbang/Galaxy Khmer*. Vi står overfor og får oppleve et globalisert teater, en globalisert kunst og samtidig slår det inn en klar politisk nerve i dette arbeidet. Den nerven kan omtales som *post-folkemord* eller det *post-genoicide*, og berører vårt forhold til et oppgjør med og minne om grusomheter som ble utløst av europeiske idéer i samspill med den amerikanske krigføringen i Sør-Øst Asia og teppebombingen av Kambodsja som hjalp Røde Khmer til makten. Men i denne foreningen av vestlig popkultur og kambodsjansk klassisk dans ligger en forsoning. Og Michael Laub var ikke så politisk ukorrekt, i hvert fall ikke i denne produksjonen.

oktober
www.oktober.no

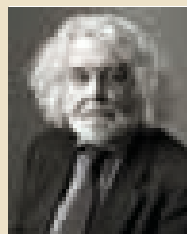


Hamlet

WILLIAM SHAKESPEARE

Gjendikta av EDVARD HOEM

Edvard Hoem er nå ute med sin
13. gjendiktning av William Shakespeare



TIDLIGERE UTGITT: HENRIK IV | KJØPMANNEN I VENEZIA | KONG LEAR | MACBETH | NÅR TROLLET SKAL TEMMES
| OTHELLO | RICHARD II | RICHARD III | ROMEO OG JULIE | SOM DU VIL | TROILUS OG KRESSIDA



Alvor og lun underholdning

Humoristisk og leken forestilling om å finne mening i hverdagslivet.

AV ELIN LINDBERG

LEVE POSTHORNET Basert på Vigdis Hjorths roman. Dramatisert av Toril Solvang. Regi: Marit Moum Aune. Scenografi: Even Børsum. Kostymer: Ingrid Nylander. Koreografisk assistent: Kristian Støvind. Riksteatret, Urpremiere Nydalen, 30. januar

Det er risiko forbundet med å omforme populær litteratur til teater. *Leve Posthornet* av Vigdis Hjorth ble rost av kritikerne da den kom ut, dette er ei bok mange har et forhold til. Riksteatret legger forestillinga tett opp til boka, men den står likevel fint på egne bein, selv om forestillinga blir mattere og mer forutsigbar.

Det handler om å leve

Ellinor (Anne Ryg) er kommunikasjonsrådgiver i firmaet Klar Tale sammen med Rolf (Eindrude Eidsvold) og Dag. En dag har Dag fått nok, han legger igjen et brev på kontoret sitt og drar. Han gidder ikke mer, skriver han

og fortsetter med at han synes at det lukter fitte av alt Ellinor produserer. Det neste livstegnet Ellinor får fra ham kommer i posten fra Tyskland, det er noen ord skrevet på en ølbrikke der han skriver at han angrer på det han skrev i avskjedsbrevet.

Skuespillerne er kledde i grå kontorklær, de danser Dags oppbrudd med kontorfellesskapet. Koreografien er leken og frisk. Scenografien består av en skyvedøraktig husfasade, det hoppes sprettent ut og inn av vinduer. Av og til blir det fysiske spillet for masete, men det vil kanskje roe seg litt ned i spilleperioden.

Ellinor sliter med at det ikke er nok alvor og inderlighet i livet hennes. Hun har god økonomi og en trygg kjæreste, men det er liksom noe viktig som mangler. Hos Vigdis Hjorth beskrives denne manglende kontakten med seg selv på en svært god måte, det er nærmest smertefullt å lese. I forestillinga er ikke dette like tydelig. I boka ligger spennin-gen i om Ellinor klarer å finne fram til alvoret i seg og lykkes i å godta livet sitt og være i det. At det går bra til slutt oppleves som en enorm seier. Det er som om alle de norske idrettsutøverne vi har heiet på kommer først over mål, som om din favorittforfatter får Nobelprisen i litteratur og din yndlings-skuespiller får en Oscar. Hverdagsseieren til Ellinor oppleves like glamorøst i sin gråhet. Det skal mye til å gjenscape dette spennet på scenen – og ved å velge å jobbe med *Leve*

Posthornet! er det det Riksteatret setter seg fore.

Posten og distriktene

Skuespillerne gjør en utmerket jobb. I tillegg til Ryg og Eidsvold er Ulla Marie Broch, John S. Kristensen og danseren Kristian Støvind på scenen. De utgjør et sammensveiset team, spillet er tett og godt.

På kontoret får Rolf og Ellinor beskjed om at Dag er død. Han har tatt livet av seg. Men Ellinor lever. Hun tar tak i oppgaven Dag forlot og anså som umulig: å arbeide for at EUs tredje postdirektiv ikke blir iverksatt i Norge. Dette tredje direktivet vil medføre at det som i dag er Postens tjenester vil bli fullt konkurranseutsatt. Dette mener de vil føre til dyrere og mer uforutsigbare tjenester, spesielt i distriktene, der det også er sannsynlig at de postansatte vil miste jobbene sine. Ved å lære de postansatte om media, makt og politikk skal Ellinor bistå dem i kampen mot innføringen av EUs tredje postdirektiv. Arbeidet skal avsluttes under Arbeiderpartiets landsmøte i 2011. Gjennom dette arbeidet sniker livsalvoret seg inn på Ellinor.

I forbindelse med jobben arrangerer Ellinor og Rolf et møte med de postansatte, de får høre om enkeltskjebner og hvilken betydning innføringen av postdirektivet vil ha for distriktene. Her er det lagt inn en lang monolog om en slik enkeltskjebne. Postmannen Rudolf Karena Hansen (John S. Kristensen) forteller den utrolig lange historien om brevet til Helga Brun – en ung lærer som fikk så stor innvirkning på enkeltelevs liv at de skrev brev til henne nesten 50 år etter skoleslutt. Dette framføres i en slags nordnorsk fortellertradisjon. Jeg blir sittende å fundere på om dette er folkelig eller om det spilles som om det er folkelig. Spillestilen er like sjablongaktig og forutsigbar som karakterene. I Hjorths litteratur er karakterene ofte sjablonger. Hun blir av Toril Moi i programmet til forestillinga kalt komedieforfatter, i komedien opptre ofte typer eller sjablongaktige karakterer. Kanskje det er derfor disse karakterene i Hjorths litteratur oppleves slik? Navnene deres er nærmest harselerende og uegentlige. De viser ikke til mennesker, men til nettopp typer. Slike typer blir også karakterene i forestillinga.

Forholdet mellom Ellinor og Stein (Kristian Støvind) er like grått som kontorklærne

de har på seg. I forestillinga blir det litt utydelig hvorfor dette lidenskapsløse forholdet er noe å satse på.

Det er alvor

I scenen med Arbeiderpartiets landsmøte kommer det et voldsomt brudd i forestillinga. Den har til nå vært underholdende, frisk og morsom. På landsmøtet som vi skimter gjennom de åpne vinduene i den scenografiske husfasaden, kommer først et utdrag fra Stoltenbergs åpningstale i opptak, det er greit nok. Men så kommer et nytt opptak: en appell om å gå mot postdirektivet som setter latteren fast i halsen. Dette er det dypeste alvor og det bryter med alt vi har sett til nå. Talen er framført av Tore Eikeland som var leder av AUF i Hordaland. Tore Eikeland ble drept på Utøya. Talen hans viser at han var en lovende retoriker, det er på så mange måter tragisk at han er død. Denne talen setter livsalvoret i et helt spesielt perspektiv. Forestillinga kommer til å fungere som et opprop. Det er oppriktighet i oppfordringa om å stå opp som enkeltmenneske mot overmakt, om å kjempe for det man tror på. Det gjelder, som Ellinor i forestillinga sier, å velge modig i det store og i det små!

Avslutninga blir noe tam i forhold til forelegget. Det som gjør forestillinga severdig er først og fremst skuespillerne. Anne Ryg har en tyngde som gjør at forestillinga ikke faller helt i Bridget Jones-fella, selv om den nok også kan karakteriseres som feelgood-teater.

Ny aktualitet, dessverre

Om hvordan gikk det nå egentlig med EUs tredje postdirektiv? Det viser seg at kampen mot å innføre det omstridte direktivet ennå ikke er slutt. Den 19. november i 2013 var statsråd Vidar Helgesen i Brussel og varslet at regjeringen vil annullere reservasjonen mot EUs 3. postdirektiv som ble vedtatt av den forrige regjeringa. Dette på tross av at en ny evalueringsrapport fra EU viser at liberalisering av postmarkedet har fått tydelig negative konsekvenser. Dette gir absolutt forestillinga ny aktualitet! Leve Posthornet!



Thomas Bye på plakاتفotoet til $0 + 0 = 4$. Regi: Aslak Moe, produsent: Sogn og fjordane teater.

Et intenst sannhetssøk

Thomas Byes personlige monolog om justismord er gripende godt fortellerteater.

AV ILENE MYRANN SØRBØE

$0 + 0 = 4$. Av Thomas Bye og Aslak Moe. Regi: Aslak Moe. Produsent: Sogn og Fjordane Teater. Gjestespill Det Norske Teatret, Scene 3, 5. desember 2013

I 2004 kommer Thomas Bye over Jens Bjørneboes skuespill *Tilfellet Torgersen*. Dette møtet fører til en brennende interesse for norske justismord. I monologen $0+0=4$ forteller han om sine dypdykk i Torgersensaken, Liland-saken og Fritz Moen-saken. Resultatet er en virkelighetsbasert forestilling om det norske rettssystemets mørkesider. Engasjementet til Thomas Bye er smittende, og publikum blir revet med.

Torgersens-saken

I 1958 blir 23 år gamle Fredrik Ludvig Fasting Torgersen dømt for drapet på den 16 årige Rigmor Johnsen, drept 7. desember 1957 i Skippergata 6B i Oslo. I forestillingen blir publikum først introdusert for politiets drapssteori. Hovedbevisene er et bitemerke drapsmannen etterlot seg i brystet til offeret og som ifølge de sakkyndige stemmer med Torgersens tannbitt. Det ble funnet barnåler

i dressen til Torgersen, som de sakkyndige mener kommer fra et juletre på åstedet, og det ble funnet avføring under Torgersens sko som skal stamme fra offeret. I tillegg var Torgersen ute på prøve for en voldtektsdom, og derfor en gammel kjenning av politiet.

Deretter tar Thomas Bye for seg kritikken mot bevisene som de sakkyndige gikk god for. I dag mener utenlandske eksperter at bitemerket i brystet umulig kan være Torgersens, siden hans tenner ikke samsvarer med bittet. Det er ikke sikkert at de fem barnålene som ble funnet i dressen kommer fra juletreet. Torgersen hadde kjøpt dressen av en medfange som hadde vært på rømmen i skogen. I tillegg ble en av barnålene funnet i innerlommen på dressjakken. Bye forteller at han i et forsøk på å etterprøve bevismaterialet, ristet et juletre sønder og sammen, mens han var iført dress, og at det var umulig å få en barnål til å havne i innerlommen. Videre hadde avføringen under tiltales sko hår i seg, og kom derfor sannsynligvis fra et dyr. Bevismaterialets kredibilitet smuldrer opp.

Hva som skjedde i Skippergata 6B den 7. desember 1957, er fortsatt et mysterium. I juni i år gikk Bjørg Njaa, datter av en av dommerne, ut offentlig i et intervju med Dagsavisen. «Far var overbevist om at Torgersen var den skyldige, og dette snakket han helt fritt og uhemmet om ved middagsbordet. Allerede før rettssaken snakket han mye om 'denne forferdelige Torgersen'. 'Dette monsteret' som ikke måtte slippes løs på samfunnet igjen.» Njaa minnes også at faren beundret sakens aktor, statsadvokat Lauritz Dorenfeldt. «Det far også snakket om, var at

Dorenfeldt veldig gjerne ville ha ham som dommer.» Det var nettopp Dorenfeldt som hadde tatt initiativ til Torgersens prøveløslatelse. Allikevel ble han ikke ansett for å være inhabil som sakens aktor, og Bjørg Njaas uttalelser tyder på at han også fikk utpeke dommerne.

En reise

Forestillingen er innholdsrik. Fordelt på to akter, som hver er i underkant av en time, sitter man ytterst på setet og lytter intenst. Kan dette stemme? Detaljene i sakene er mange. Bevismaterialet, vitneforklaringer og drapsteorier blir på finurlig vis flettet inn i en ung kunstners reise fra å være en ivrig skuespillerspire til sannhetsforkjemper.

Forestillingen har en original oppbygging. Gjennomgangen av Per Liland-saken starter i en helt annen ende, med fortellingen om bandet The Pussycats. Sten Ekroth, en svensk gullarmbånd-millionær, oppdaget gruppen og gjorde sitt for å få dem opp og frem. Hans markedsføringsstrategier som manager for gruppen var på kanten av loven, men velfungerende. Forsvarsadvokaten i Liland-saken, Alf Nordhus, hadde tidligere forsvart Sten da han gav ut en bok om managerjobben (*Strengелеk* 1967). Han inviterer Sten og hans kone Vibeke til å sitte på pressebenken under rettssaken i Sarpsborg i 1970. De er nyforelsket og ønsker å dokumentere all sin tid sammen på lydbånd (!). Båndopptakeren står derfor på under hele rettssaken.

Per Liland blir dømt for dobbelt økse-drap, og Sten og Vibeke vier livet sitt til å kjempe for gjenopptakelse. Lydbåndene fra rettssaken og annet bevismateriale resulterte i utgivelsen av *Pusselspel*, en bok på 1730 sider, i 1971. Kampen varer i 24 år og koster dem hele formuen deres. Det er først når privatetterforskeren Tore Sandberg tar opp kampen for Liland i 1990, at saken blir gjenopptatt. Per Liland ble frikjent i 1994. Thomas Bye påpeker en sosial fordomsfullhet. «Gullklovnen» Sten ble ikke hørt. Det måtte en hedersmann som Tore Sandberg til, for å få gjennomslag.

Innlevelse

En skuespillers viktigste egenskap er evnen til innlevelse, sa Stanislavskij. Thomas

Bye har definitivt den egenskapen. Han lever seg inn i personer, handlingsforløp, motiv og situasjoner. Ved å gå inn og ut av spillet, kommenterer og informerer han publikum. Den ironiske distansen han har til sin egen justismord-mani, er befriende. Den tillater oss å le både av ham og med ham. Det er noe naivt og vakkert ved besettelsen hans. På tross av temaet, er $0 + 0 = 4$ en kriminelt komisk forestilling.

Fritz Moen-saken spares til slutt. Tempoet økes og detaljene poengteres ikke i like stor grad som tidligere, sannsynligvis fordi det er denne saken folk kjenner best. Bye er tydelig rørt når han beskriver hvordan Fritz Moen ble uskyldig dømt for to drap. I forestillingen *Jeg var Fritz Moen* på Riksteatret i 2011, skildret skuespillerne verden fra hovedpersonens perspektiv, og det var både døde og hørende aktører på scenen. Den døvstumme Fritz Moen stod ovenfor et uoverstigelig kommunikasjonsproblem med det norske rettssystemet. Han tilstod drapene samtidig som han fastholdt at han var uskyldig.

Tilblivelsen

$0+0=4$ utforsker rommet mellom fortellerkunst og teater. Tilblivelsen har vært en prosess der Bye i samarbeid med Moe muntlig har jobbet frem teksten. I prøveperioden hadde de visninger på opptil fem timer hjemme i stuen til folk. Deretter ba de om tilbakemeldinger fra publikum og innspill fra fagfolk, før forestillingen ble kuttet ned. Resultatet er gripende godt fortellerteater.

Å innrømme at man har tatt feil sitter langt inne, også i rettssystemet. Bye sier at han har tillit til rettssystemet, politiet og påtalemyndighetene, men poengterer at det er vanskelig å få en sak gjenopptatt. Samfunnet krever at gjerningsmannen blir tatt. Men dersom man er feil mann på feil sted til feil tid, så er ifølge forestillingen påtalemyndighetene villige til å tolke bevismaterialet i retning av skyld. Thomas Bye argumenterer for at summen av en rekke indisium også kan peke i retning av uskyld. Monologen er suggererende og innholdsrik. Den gav meg en følelse av maktesløshet og urettferdighet. Jeg forlot salen berørt.

Langsomt selvmord

Nyansert forestilling som stiller originale spørsmål om hvordan leve livet sitt. Må et rikt liv være synonymt med et samfunnsnyttig liv? Kan ikke ensomheten romme mange gleder? Men først og fremst handler det om kampen det er å bære sitt eget liv alene.

AV MAJA LØVLAND

JO FORTERE JEG GÅR, JO MINDRE ER
JEG Dramatisering: Anne-Marit Jacobsen og Skomsvold. Regi: Margreth Olin. Komponist: Rebekka Karijord. Scenografi og kostyme: Dagny Drage Kleiva. Lysdesign: Ida Klevstul Burdal og Hanne Marte Griffiths. Videodesign: Torbjørn Ljunggren. Med: Anne-Marit Jacobsen og Nils Goldberg Mulvik. Nationaltheatret, Amfiscenen 4. februar

Kjersti Annesdatter Skomsvolds lille blinkskudd av en bok er tematisk fintenkt og språklig spenstig. Og den er vel ivaretatt på teaterscenen. Boken har et stumt eksistensialistisk brøl i seg, så usynlig og taust som en hundeflytte som akkurat unngår velferdssamfunnets radar, som et urpip undenifra. Spenningen knyttet seg til hvordan scenekunstnerne ville klare å ta vare på bokas glimrende fortellertone. Det er det fine her, de har beholdt den jeg-fortellende nåtidsfortelleren og holdt seg tekstnært til boka, veldig enkelt og følsomt gjort, visualisert av Anne-Marit Jacobsens fine livskraftige ansikt. Det tar litt tid før jeg flytter inn i hennes univers, det tar litt tid å etablere forestillingen, men litt ut i første akt er jeg også Mathea.

Budskap

Mathea Martinsen er en gammel dame som lever alene i et borettslag på Bogerud i Oslo etter mannens død. Det har alltid bare vært de to, men så dør han fra henne på sin første



dag som pensjonist. På akkurat den dagen Mathea har sett frem til at livet skal begynne, men som i stedet stanser der. Det ligger i underteksten at mannen har sviktet henne, hun får brevene hun har skrevet til ham på jobben, uåpnet tilbake. Hva gjør hun så? Hun har unngått sosiale fellesskap hele sitt voksenliv, hun har aldri jobbet, aldri kjent noen annen enn mannen og har ikke annen familie. Hun er helt alene. Til og med hunden er død. Det er nesten som en advarsel til alle oppofrende kvinner, – hold på ditt eget! Men samtidig synes jeg den også sier at livet har en verdi, uansett hva du gjør. Mathea lager en slags tidskapel som hun graver ned i hagen, med telefonnummeret sitt i, som en løsning på sine problemer. Det er et godt bilde på hennes paradoks, hun lever i en egen verden hvor telefonen aldri ringer, og når hun skal gi ettertiden et bilde av seg selv, så blir hun kvitt telefonnummeret samtidig. Brudekjolen, bryllupsbildet, posen med tenene, ting som sier noe om hvem hun er, nei, det gir hun ikke fra seg, less is more. Ikke et signal fra henne selv.

Kontraster

Sceneteksten består av en uttalt indre monolog fra Matheas helt spesielle synsvinkel, etter hvert avbrutt av dialogscener med mannen Epsilon (rent spilt av Nils Goldberg Mulvik) som ung mann, hvor fortid og nåtid

blandes sammen, ungdom og alderdom, som om livet passerer i revy, mens hun gjør sine forberedelser til den siste hvile. Tunge temaer som døden, ensomheten, isolasjon og redsel er rammen rundt en humoristisk, nådeløs og ærlig forestilling. Det blir veldig morsomt og – vondt. For djevlen ligger i kontrastene her. Skomsvold setter forstørrelsesglass på våre fordommer om ensomhet og gamle damer, og viser frem også ensomhetens gleder og deilige beskyttelse. Mathea har skapt en sammenheng i sitt liv på helt andre premisser enn mennesker som inngår i større sammenhenger. Hun løser sine problemer, for eksempel, ved å slå over på tysk når hun er følelsesmessig opprørt, hun har en egen logikk, en egen verdighet, hun baker pikekyss til hunden og strikker ørevarmere til mannen, i ett sett. Men hun representerer en grunnleggende frykt vi alle har. Redselen for å dø uten at noen noen gang har lagt merke til oss, en redsel for å ikke ha brukt livets muligheter, en redsel for å støte på naboen i trappen.

Humorens kraft

Anne-Marit Jacobsen spiller Mathea med kraft og trøkk. Hun får frem en styrke i den ensomme kvinnen. Først og fremst gjennom humoren. Hun ler og spøker med det vonde og det såre. Hun har store uttrykksfulle øyne som ser rett på deg og hun har en sterk

ansiktsfarge (ja, men det gir noe til forestillingen). Hennes presise komiske timing og plutselige latter skaper også et inntrykk av livskraft, som står i stor kontrast til hennes ensomhet og levemåte. Jacobsen spiller henne åpent, og det blir veldig sårbart, nakent. Mathea lever så isolert at det bitte lille bildet blir så altfor stort, og hun har utviklet en overfølsomhet for helt hverdagslige ting. Da blir det en litt vond latter, noe sykt over det. Samtidig synes hun synd på verden som går glipp av henne, for hun er den morsomste hun vet. Men etter hvert blir det vanskeligere og vanskeligere å le av de skarpe punchlinene. Jeg registrerer at replikkene er gode, men jeg ler ikke av dem lenger, registrerer bare at det ligger utrolig mye viktig i humoren som blir svartere og svartere. Humoren representerer hennes verdighet.

Døds lengsel

Temaene – eksistensiell ensomhet og død – er tydeligere på scenen enn i boken. Scenestillingen har mange små tegn i seg som bygger opp mot hovedtema, den sorte begravelseskjolen hun går i, kisten hennes, snakket om å dø i sengen, filmene fra Lutvann, og posen med tenner. Mye peker mot den veien det går og sier noe om hennes fokus. Om hennes lengsel etter å slippe ansvaret for livet sitt, outsidersens døds lengsel. Lutvann er iscenesatt her, som et befriende mystisk rom. Jeg har sjelden sett så sterke nærbilder på teater noen gang. Alle Matheas verdner går i ett på slutten. Hun går ut av virkeligheten og inn i sine egne fantasiverdner som vrenses utover på scenen. Filmprosjeksjonene underbygger følelsen av oppløsning.

Margreth Olin debutterer her som teaterinstruktør, og hvis jeg skal gjøre en kvalifisert gjetning, tenker jeg hun har vært en likestilt, demokratisk og lyttende samarbeidspartner. Regien er enkel, ren og lavmælt. Det meste skjer hos Anne-Marit Jacobsen, i spillet, i monologen, og i scenene mellom den unge mannen og den gamle damen. Det er en klok studie om en psykologisk nedbrytningsprosess. Etter hvert går alle rom i ett og kontrasten til de kraftfulle filmatiske nærbildene treffer som en kule. Mathea går i ett med omgivelsene bokstavelig talt, og man sitter igjen med en innsikt om at man må gå sakte gjennom livet.



Bjefter mer enn den biter

(Bergen): Noen ganger er virkeligheten mer spennende enn fiksjonen. Slik er det med fortellingen om Reksten.

AV CHARLOTTE MYRBRÅTEN

REKSTEN – FIRMAETS MANN Tekst: Yngve Sundvor. Regi: Yngve Sundvor. Scenografi og kostyme: Leiko Fuseya. Lysdesign: Geir Hovland. Den Nationale Scene, hovedscenen.

Informasjonsjef på Den Nationale Scene Finn Bjørn Tønder dekket saken om Reksten i blant annet Bergens Tidende, Erling Borgen, teatersjef Agnethe Haalands mann, har skrevet bok om saken og dekket den for NRK-Dagsrevyen. Tidligere styreleder ved Den Nationale Scene, Arnljot Strømme Svendsen, redigerte boken *Stridbar, raus og elsket* om Reksten. Det er med andre ord mange som er nært knyttet til saken som også har sterke tilknytninger til DNS. Kanskje det også var derfor forestillingen skapte sjeldent mye debatt allerede før den var ferdig.

Ville forestillingen svarte Rekstens min-

ne? For meg, som (nokså ung) innflytter til Bergen, var ikke saken en del av min bevissthet før stykket kom opp, men for mange bergensere er det en fortsatt betent sak, selv om Reksten døde i 1980. Når en venn av meg skulle på forestillingen var farmorens reaksjon at hun var misfornøyd med teatersjef Agnete Haaland som styrte på med «det der», og at det antageligvis var Borgen sitt verk. Fortsatt vekker saken altså følelser.

Hilmar Reksten var en rik skipsreder i Bergen. Men likevel ingen typisk klassisk rik reder fra borgerskapet i Bergen med arvede penger. Reksten var arbeiderklassegutten som slo seg opp som den største shippingaktøren i Norge, på et tidspunkt var han en av landets aller rikeste menn. Han behandlet sine ansatte godt og var en stor helt i Bergen. Han gav byen rikdom, men mye indikerte også at det var skattesnusk involvert og saken skapte engasjement i Bergen.

Forestilling uten Reksten

Forestillingen handler om Reksten uten at hovedpersonen er med på scenen. Vi følger familien Michelsen hvor faren og etter hvert sønnen arbeider hos Reksten. Familien har tydeligvis godt med penger, men det er ikke arvede penger. De kan takke Reksten for at de har rikdom. Lojaliteten er slående, selv om saken skaper en viss tvil hos familien.

Vi får et innblikk i familiens liv i to ulike tidsperioder. Den første perioden viser oppturen før rettsaken og anklagene om skatteunndragelsen. Far arbeider hos Reksten som ingeniør og sønnen er nyutdannet fra NHH og har akkurat fått jobb på «Fjøsanger» hvor hovedkontoret til Reksten lå.

Det meste av stykket utspiller seg like før rettsaken og vi ser på de interne mekanismene i familien og hvilke følger saken har. Bør datteren, den unge journalisten i Bergens Tidende, avsløre hva hun vet (Reny Gaassand Folgerø), bør hun holde på forloveden (Frode Winther), som er skeptisk til Reksten? Er moren (Marianne Nielsen) i familien villig til å ofre luksusen de har, og bør sønn (Pål Rønning) og far (Even Stormoen) være lojale overfor sannheten eller arbeidsgiveren? Som en joker binder en dresskledd Sverre Røssummoen det hele sammen. I en filmatisk allvitende gangsterrolle (tenk John Travolta og Samuel L. Jackson i *Pulp Fiction*) som både leiemorder og rengjør i etterkant, binder han fortellingen sammen og tillegger historien nærmest *Gudfaren*-aktige touch der likovner og mord er krydder i fortellingen.

I tillegg til å belyse selve saken, prøver også stykket å vise fram det såkalte «bergenske lynnet» og hvordan bergensernes «egentlige» natur er. Myten om den grenseløse patriotisme dyrkes. Dette underbygges også av et svært lesbart og spennende program til forestillingen, der blant andre Erling Borgen skriver om hvordan det var å dekke saken når han fikk hyttede never og tilrop etter seg på Torgallmenningen; «Ditt svin, pell deg tilbake til Oslo.» Tre ganger ble Borgen kastet ut av taxi på vei fra Flesland.

Det liksom «erkebergenske» som skal være representert hos far og sønn fremstår tidvis som ekstremversjoner av Davy Wathne og Hans Wilhelm Steinfeld i lynne og replikk. Tempoet er med andre ord noe hektisk. Scenografien er enkel og virkningsfull. Alt foregår i familiens vakre stue til ulike tider av døgnet, der en lang trapp skaper markante innganger og avskjeder, og med et rikholdig barskap som fører til at flere av medlem-

Er moren i familien villig til å ofre luksusen?

mene ikke alltid er helt klar over hva de gjør. Blant annet oppstår det slåssing og pistoler dukker opp i stuen.

Ingen grunn til panikk

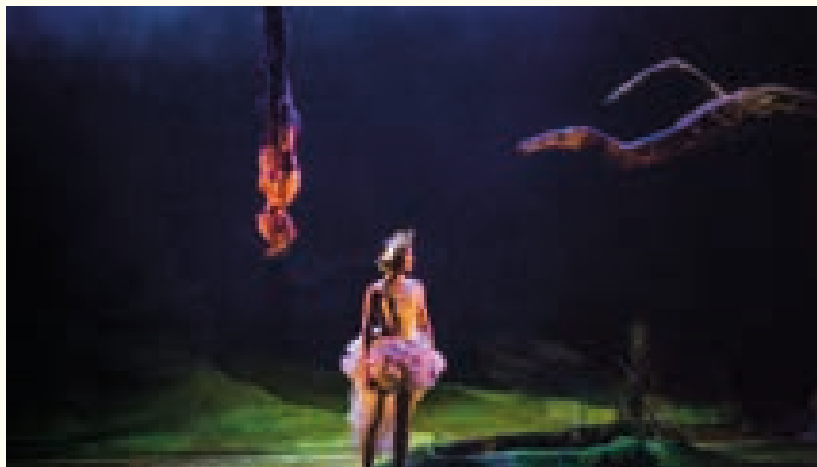
Men var det egentlig grunn til bekymring? Var det historieforskning DNS skulle bedrive, slik noen av Rekstens venner bekymret seg for? I grunnen ikke. Historien om Reksten brukes først og fremst som bakteppe, og det er aldri noe tvil om at det er smurt tjukt på for å lage en mafiaaktig historie, da spesielt med Røssumoen's rolle. Spillestilen og karakterene er typete og det fremstår aldri som noen intensjon å gjøre dem «troverdige» eller at de skal forestille noen bestemte folk. Fiksjonen er åpenbar, samtidig kommer det tydelig frem at Reksten aldri ble dømt, selv om man nå i stor grad er enige om at Reksten bedrev økonomisk kriminalitet. Reksten er sjangermessig en blanding av spenningsdrama og komedie hvor det er langt fra en realistisk spillestil.

Familien spiller ut ulike holdninger til Reksten, der både humor og overdrivelse er sentralt. De kunstneriske frihetene og overdrivelsene er tydelige, og Rekstens minne svertes ikke. Det er smart gjort hvordan rettssaken er bakteppe i en større og mer blodig fortelling der mord og nevekamp står sentralt. Skuespillerne makter fint å få frem konflikten og nerven i familien, der denne familien blir et lite bilde på hvordan byen Bergen støttet oppunder sin skipsreder, mens det trolig så annerledes ut for resten av landet. Etter de heftige debattene om det var ok å lage teater av en slik sak, fremstår forestillingen som underholdende, velspilt, men likevel harmløs. Noen ganger er virkeligheten mer spennende enn selv den mest dramatiske teaterfortellingen.

I januar tvitret teatersjefen at

«*Reksten – Firmaets mann* har virkelig satt dagsorden i Bergen. Leter nå etter annet relevant stoff som egner seg som dramatikk. Forslag?».

Debattene i Bergen har tydeligvis gitt teatersjefen blod på tann. Nå spør det om det finnes flere skjeletter i kottet som DNS kan hente frem i lyset.



Kristoffer Sagmo Aalberg (Robin Hood) og Ingvild Holthe Bygdenes (Lady Marian) i *Robin Hood*. Konsept og regi: Gísli Örn Gardarsson og Selma Björnsdóttir. DNS 2013. Foto: Magnus Skrede

Stiller høye krav

(Bergen): Scenografien imponerer aller mest i en forestilling som ikke undervurderer barna.

AV CHARLOTTE MYRBRÅTEN

ROBIN HOODS HJERTE Av David Farr.
Overs.: Øyvind Berg. Regi: Gísli Örn Gardarsson og Selma Björnsdóttir. Scenografi: Bórkur Jonsson. Kostyme: Emma Ryott. Lysdesign: Björn Helgason. Lyddesign: Gregory Clark. Musikk: Högni Egilsson. Den Nationale Scene, hovedscenen, 17. oktober 2013

Fortellingen om redelige Robin Hood som stjeler fra de rike og gir til de fattige er velkjent. *Robin Hoods hjerte* har noen store vrier. For det første er ikke Robin Hood særlig grei, han stjeler fra dem det måtte passe og er ikke særlig interessert i rettferdighet. Men det endrer seg i møte med en svært aktiv Lady Marian som kler seg ut som en mann for å bli en del av Robin Hood sin bande. Det blir dermed opptil henne å få ideologi inn i røverbanden, som et stykke inn i forestillingen viser at også de har hjertet på rette stedet. Historien blir rått og brutalt fortalt, og ungene får blant annet se et avkuttet hode og et lik som brukes som marionette. Likevel har forestillingen en veldig teatral spillestil, så det er vanskelig å tro at selv de minste glemmer at det er teater. Det er to barneliv som står på spill, og disse ungene har en mer lavmælt spillestil og et alvor de fleste andre på scenen ikke har. Et grep

som gjør at barna i salen gjennom store deler av forestillingen er på tå hev. I slåsskamp- og drapsscenene er derimot bevegelsene store, sakte og veldig koreograferte. Det gjør dem stilige, men nokså harmløse. Det er de jevnaldrende barna i livsfare som er den aller mest skumle og dramatiske effekten. I kampscenene ruller de og stuper kråke, og man har heller satset på estetisk overdrivelse enn realisme, og det er en trupp med stort akrobatisk talent som er satt sammen. Den anerkjente islendingens Gísli Örn Gardarsson regi er smidig og beveger seg nesten over i dans i flere av kampscenene. Han har tidligere blitt hyllet av BBC News for sine visjoner for å trekke nettopp et ungt publikum til teatret. *The Heart of Robin Hood* hadde premiere på the Royal Shakespeare Company i desember 2011, så dette er en remake av forestillingen der DNS samarbeider med Uppsala teater om den voldsomme og forseggjorte scenografien. Gardarsson har blitt kalt *The Action Man of the Theatre* og The Telegraph kalte ham «*det fysiske teaters redningsmann*». Det er vanskelig å være uenig etter dette møtet med Robin Hood. I Norge fikk Gísli Örn Gardarsson også mye oppmerksomhet da han satte opp Kafkas novelle *Forvandlingen* på Nationaltheatret, med musikk av sin venn Nick Cave og med ungdom som målgruppe.

Mellomtittel

Robin Hoods hjerte har en frodig og åpen scenografi. Hele gulvet er dekket av graslignende materiale og i en slags skaterampebue fortsetter det høyt opp etter veggen. Dette utgangspunktet gjør at skuespillerne

både kan klatre på veggen og bruke den som sklie. Det finnes luker i den som går opp og som viser oss liv på slottet og bortenfor Sherwoodskogen. Ikke bare ser scenografien helt strålende ut, den er også svært funksjonell, og dette utnyttes til det fulle, slik at det skapes mye dynamikk på scenen. Hvordan skuespillerene utfolder seg på veggene og opp mot taket er tidvis så imponerende at man blir sittende og undre på hvordan de får det til i det hele tatt. Vannkulper og gjemsteder åpenbarer seg stadig og får godt frem skogens dybde. Marian spilt av Ingvild Holthe Bygdnes er en mer sentral figur enn selve Robin, og fortellingen om jenta som ville være en del av gutta vies mye plass. Hun og Robin Hood, spilt av Kristoffer Sagmo Aalberg, har et dynamisk elske og hat-forhold, der publikum alltid vet litt mer enn hva Marion og Robin vet selv. Erik del Barco Soleglad er forestillingens skurk og veksler mellom å være iskald til litt rørete i et britisk Monthly Pyton segment. Det er mange vanskelig navn å holde styr på så det gjelder å konsentrere seg. Forestillingen har fått kritikk for å ha for lav aldersgrense (seks år) og for å være for lite «familievennlig».

Som vi husker var de beste filmene (eller bøkene) i barndommen de med for høy aldersgrense og de man egentlig ikke fikk lov til å se. De du ville se, men likevel lot deg skremme litt av. Sånn kjennes det også med denne forestillingen. Det er noe befriende med en forestilling som viser rå og brutale sekvenser uten å glatte over, og uten stort pedagogisk tilsnitt. Det tåler ungene, ikke bare tåler de det, det kan være det mest spennende av alt.

Ved Agnete Haalands valg viser hun at hun ikke undervurderer barna, denne gangen med brutale scener på hovedscenen, men også for i eksempel i en intens og ærlig *Anne Franks dagbok* for ungdom i Teaterkjelleren der det ikke ble lagt noe i mellom. I *Meet Me* og *Etnoporno* har unge innvandrere i vanskelige situasjoner vært tema, så det er tydelig at teatersjefen jakter på produksjoner som skal treffe de unge både i hjertet og hjernen. Neste år står Grunnlovsjubileet sentralt på DNS og de minste skal bryne seg på lovløse tilstander i *Ronja Røverdatter* av Astrid Lindgren og Maria Parrs *Vaffelhjerte*. I utgangspunktet er dette veldig trygge valg, men det kunne det også virke som med *Robin Hoods hjerte*.

Visuelt spennende, men sprikende

Når Trøndelag Teater setter opp *Besøk av gammel dame*, er det enda en av Sveits' mest sentrale dramatikere som får plass på landets hovedscener denne våren.

AV EIVIND HAUGLAND

BESØK AV GAMMEL DAME av Friedrich Dürrenmatt. Oversatt av Øyvind Berg. Regi: Tyra Tønnessen. Dramaturg: Matilde Holdhus. Scenografi og kostyme: Bård Lie Thorbjørnsen. Lys: Øyvind Wangensteen. Musikk: Åsmund Flaten. Trøndelag Teater, Hovedscenen 14. februar

Friedrich Dürrenmatt, som døde i 1990, var en av de mest sentrale og betydningsfulle tyskspråklige forfattere og dramatikere i etterkrigstidens Europa. Han videreførte arven etter Brecht med sine ideologikritiske stykker, men uten den samme troen på teatret som et utløsende sted for politisk handling og forandring. Med sitt pessimistiske syn på verden, mente Dürrenmatt isteden at mennesket allerede satt så dypt i det at kunsten uansett ikke var i stand til å utgjøre noen samfunnsmessig forskjell, og insisterte derfor på at komedien var den eneste mulige formen for moderne drama.

Humanistiske idealer på prøve

Besøk av gammel dame er ett av Dürrenmatts mest kjente og spilte stykker. Det er en temmelig bekmørk komedie, der ingen kommer spesielt godt ut av det. Stykket handler om verdens rikeste dame, Claire Zachaniassen, som på sine eldre dager returnerer til sin barndoms by, Güllen. Siden hun som ung dame forlot byen, har det blitt et fattig og nedstøvet sted der ekspressstogene farer forbi og lokaltogene

sjelden stopper. Når hun nå returnerer til Güllen ønsker hun å skjenke den og stedets innbyggere en sum på en milliard kroner, på betingelse av at de dreper hennes ungdomskjæreste Alfred III, som sviktet henne på det groveste da de var unge. Ifølge innbyggerne er Güllen en by med stolte humanistiske tradisjoner, og med moralsk indignasjon tar de derfor til å begynne med sterk avstand fra Zachaniassens tilbud. Etter hvert som det likevel begynner å bli klart hva pengene kan gjøre for byen og livene deres, settes de humanistiske og etiske idealene deres på prøve, og det blir ikke bare enkelt å være Alfred III.

Det er lett å få assosiasjoner til Bertolt Brechts *Det gode mennesket fra Sezuan* når man ser *Besøk av gammel dame*. Begge setter våre samfunnsstrukturer under lupen; Güllen og Sezuan er på hver sin måte vår verden i miniatyr, der vi blir vitne til moralske og etiske diskusjoner av det gode og det onde i mennesket. Men der Brecht lar det være opp til publikum å trekke konklusjonene, viser Dürrenmatt sitt pessimistiske ansikt og gir oss et vitnesbyrd om menneskets komplette moralske forfall. Samtidig er det også interessant å sammenligne Trøndelag Teaters versjon av *Besøk av gammel dame* med Det Norske Teatrets oppsetning av *Det gode mennesket fra Sezuan* fra 2012. Begge oppsetningene kjennetegnes av en karikert og nærmest tegneserieaktig estetikk, som bidrar til å løfte fram Güllen og Sezuan som miniatyrbilder på vår egen verden, med byenes innbyggere som representanter for verdens innbyggere. Formmessig lykkes likevel ikke Trøndelag Teater og regissør Tyra Tønnessen like godt som man gjorde på Det Norske Teatret.

Sprikende form

Forestillingens største problem er nemlig at den ikke rendyrker sin egen form og stoler nok på seg selv. Mens Herbert Nordrum, Renate Reinsve og Kjersti Tveterås underbygger den skarpe satiren ved å gi oss dyktig, karikert komediespill henimot farsen, uten at det blir platt og banalt, svekkes brodden kraftig i enkelte av scenene med Claire Zachanassian og hennes hoff. Det er synd at man ikke stoler mer på publikum enn at man er nødt til å

forflate komedien ved å ty til tangaer og pulseveis for å få oss til å le. Sammen med dette medfører en ulik spillestil hos ensemblet og andre kolliderende regigrep at det til tider oppleves som at man ikke helt har bestemt seg for hvordan man ønsker å fortelle historien. Enkelte scener og situasjoner lider også under et tydelig ønske om å gjøre historiefortellingen så effektiv og underholdende som mulig, som snarere bidrar til å svekke karakterenes motivasjoner og vår forståelse av disse. Manuset, i Øyvind Bergs oversettelse, er bearbeidet av Tyra Tønnessen, som også har lagt til flere sanger. Delvis er sangtekstene omarbeidet fra originalteksten, delvis har hun selv diktet inn helt nye tekster. Åsmund Flaten, som spiller legen i stykket, har skrevet musikken, i tillegg til at man også benytter seg av både amerikanske svisker og tysk salmesang. På sitt beste fungerer musikken både stemningsskapende og drivende for forestillingen, mens den andre ganger ikke oppleves like godt integrert og begrunnet i regien. Dette skyldes dessverre også et noe svakt ensemble rent sangteknisk, som dermed ikke bidrar til å løfte de sangene som allerede virker umotiverte. Slik blir det at slutten heller ikke setter det punktum den kanskje var ment å gjøre, isteden bidrar den bare til å forsterke inntrykket av en forestilling som sliter med å finne sin egen form.

Visuelt spennende

Bård Lie Thorbjørnsens scenografi og kostymer utfyller hverandre særlig godt i begynnelsen av stykket, der alt bare er grått og enda mer grått. Det er også i starten den tegneserieaktige formen best kommer til sin rett, og selv om kostymene etter hvert mister noe av sitt enhetlige karikerte uttrykk, er det likevel interessant å se hvordan fargene inntar både kostyme og scenografi i takt med innbyggernes velstandsøkning. Dette skjer bl. a. gjennom en stilmessig utvikling fra det nedtrykte arbeiderstøvet, via det frigjørende 70-tallet, til mer nyrik jappetid, men fordi ikke alle kostymene virker like gjennomtenkte og gjennomarbeidete, kunne man nok derfor også her med fordel vært litt mer formmessig konsekvent.

Besøk av gammel dame på Trøndelag Teater er likevel først og fremst Arne O. Reitans forestilling. I det karikerte universet vi stort sett er vitne til, trenger vi et helt men-

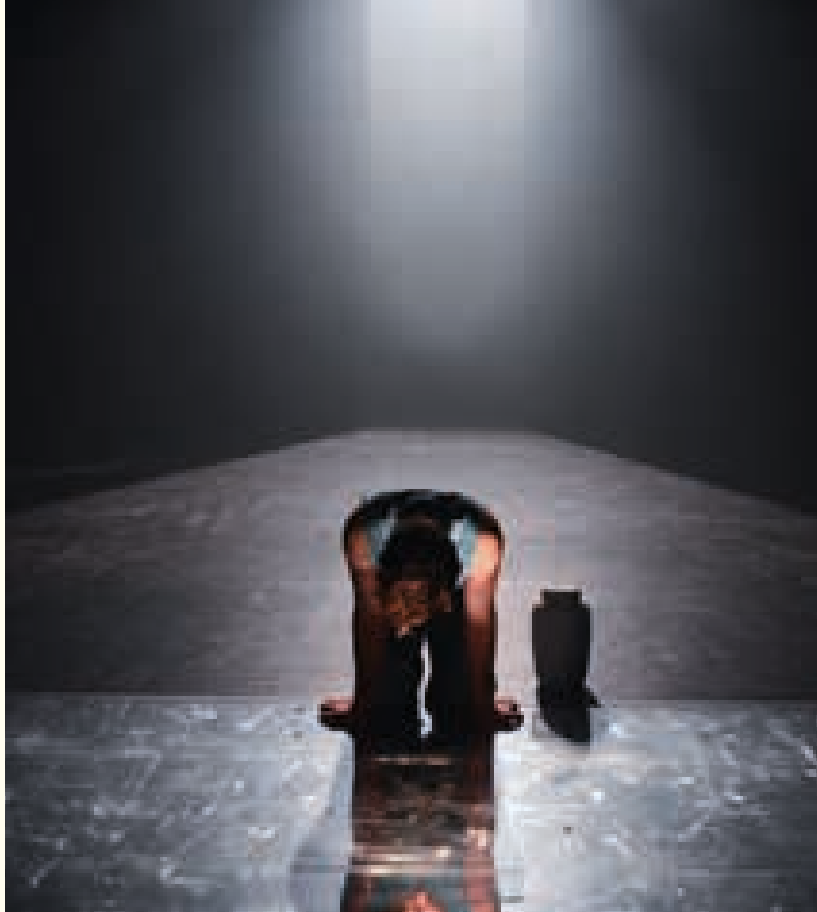


Kingsford Seydort (Tooy), Marianne Meløy (Claire Zacharassian) og Jon Lockert Nohde (Robby). Bak: Brienna (Bulleren) og Arne O. Reitan (Alfred III). *Besøk av en gammel dame*, Trøndelag teater 2014. Foto: GT Nergaard

neske å forholde oss til, og gjennom Reitans stødige rolletolkning får vi virkelig kjenne på den tiltagende fortvilelsen og angsten Alfred III kjenner på. Den sårbarheten han utviser bidrar samtidig også til at de etiske problemstillingene stykket legger fram ikke bare trefrer oss intellektuelt, men også følelsesmessig. Marianne Meløy gir oss også noen fine øyeblikk i rollen som Claire Zacharassian, men aller best er hun kanskje i de erkjennende og nære scenene mellom henne og Alfred, der vi skimter et dypt uluckyelig og ensomt menneske. Det kan likevel diskuteres om det heller burde vært en litt eldre skuespiller som spilte den gamle damen, ifølge teksten er hun og Alfred tilnærmet jevn-

gamle, men på Trøndelag Teater er aldersforskjellen mellom Meløy og Reitan isteden forholdsvis merkbar. Det gjør dessverre noe med troverdigheten til Meløys rollefigur, og selv om det ikke er noe hun selv kan lastes for, bidrar også dette til forestillingens til dels fragmentariske uttrykk.

«Penger alene gjør ingen lykkelig» sier kona til Alfred III i stykket, og sett i sammenheng med dagens Norge, er det derfor et interessant stykke Trøndelag Teater har valgt å innlede vårsesongen med. Selv om Dürrenmatt selv veksler mellom ulike sjangre i originalteksten, blir likevel denne oppsetningens helhet for sprikende til at forestillingen virkelig fenger og engasjerer.



Skuespiller Sigurd Myhre i *Dei ugudelege*, Asklepios Hane. Det Norske Teatret 2014. Foto: Knut Bry.

Om sorg og livsvilje

I sin andre produksjon har Asklepios Hane flyttet inn på en større institusjonell scene hvor de tar for seg sorgen – og viktigheten av å leve nå, nå, nå.

AV ANETTE THERESE PETTERSEN

Asklepios Hane DEI UGUDELEGE Av og med: Asklepios Hane. Regi: Caroline McSweeney og Asklepios Hane. Scenografi/kostymer: Even Børsum. Koreograf: Stian Danielsen. Lysdesigner: Kaja Glenne Lund. Det Norske Teatret, Scene 2, 11. februar 2014

Fiskeren Jon (Sigurd Myhre) mister sin fire år gamle sønn, og naturlig nok raser verden sammen for ham. Men samfunnet rundt ham fortsetter å gå sin gang, og forventer og forlanger at Jon skal melde seg på igjen. Urnen med sønnens aske skal senkes i jorda, og Jon må bare «gi det litt tid» for å «komme seg videre i livet». Men hva hvis man ikke vil gå videre?

Asklepios Hane består av seks skuespillere, og *Dei ugudelege* er deres andre produksjon. Deres første, *Du er Knut* (2011), ble spilt på Black Box Teater – mens *Dei ugudelege* er en samproduksjon med Det Norske Teatret. Oppe til høyre i scenerommet på Scene 2, på en balkong, er det bygget en liten bar: The Blue Oyster Club. Min medtilskuer (og bror) gjør meg oppmerksom på at det i 1980-tallets filmserie *Politiskolen* fantes en Blue Oyster Bar – en homobar som viser seg å ha mange likhetstrekk med Asklepios Hanes Blue Oyster Club. Linken er mest sannsynligvis en kuriositet eller tilfeldighet, men kan selvsagt også ha andre konnotasjoner som jeg ikke plukker opp. I *Politiskolen* var det alltid en slags straff å bli sendt på denne baren, da det medførte lange kvelder med tvungen dansing (menn med menn). Den ene parten opplever det som straff, mens den andre parten opplever det som en slags ømhets- eller kjærlighetserklæring. Det er fristende å tenke seg at det i denne konteksten er gudene som straffer de intetanende menneskene – men det er ikke helt entydig med forestillingen som enhet.

I denne baren, eller klubben, befinner det seg fem blåkleddede personer (Marie Blokhus, Ingeborg S. Raustøl, Marius Næss, Herman Bernhoft og Janne Heltberg) – fem guder som mest av alt minner om en gruppe mus-

keterer. De synger og spiller, og kikker ned i en gullfiskbolle – som vi må anta skal representere jordkloden. De betrakter Jon som står ensom der nede, og snakker seg imellom om hvorvidt de gjør rett eller ei. Det er litt vanskelig å se fra benkeradene, men en av dem slipper en gul lekebåt ned i gullfiskbollen mens han ber om unnskyldning. Vi må anta at dette er den gule lekebåten til sønnen til Jon. En dag de to er ute med båten, mister sønnen lekebåten – og mens faren holder på å kaste ut garnet, vikler sønnen seg inn i det og forsvinner ut med garnet og drukner.

Sorgbearbeidelse

Scenerommet er holdt åpent og sort, og med flyttbare moduler som har en rekke bruksområder. Et stort fiskegarn henger innledningsvis ned fra taket foran i scenerommet, men faller ned rundt Jon ved åpningen. Fra oven faller det senere også jord, og tidvis små flak med aske. Jon legger ut på en reise som fører ham til merkelige steder, som er delvis realistiske, hvor han møter mennesker som deler av sin livsvisdom med ham. Ute på sin ferd møter Jon blant annet en mann (Herman Bernhoft) som graver etter sin kone, i håp om at fremtidig teknologi skal kunne vekke henne til live igjen – i denne sammenhengen er det Jon som forsøker å overbevise den andre om at hun aldri vil komme tilbake. Uten at det nytter. Men det er også denne mannen som opplyser Jon om «latter gjør at vi er villige til å ofre meir for fellesskapet». Senere møter han en bygningsarbeider (Marius Næss), samt to ingeniører (Ingeborg S. Raustøl og Janne Heltberg) som bygger en stige opp til månen. På den kinesiske mur møter han ei jente som forteller han at livet er enkelt – man skal bare puste inn og ut, og gjenta 6 millioner ganger. Her kaster Jon seg inn i vill dans på en klubb, hvor en dj repeterer mantraet om at livet er lett. Men han blir også innhentet av fortida (Marie Blokhus) som påminner han om kjærligheten til sønnen, og hvordan sønnen fortsatt befinner seg i 'Jons øyne, selv om Jon ikke lenger befinner seg i sønnens'.

Innimellom scenene får vi høre låter fra The Blue Oyster Club, som ikke bare er en bar men også en slags radiokanal med en musikkprofil som kan minne litt om Nattøsket.

De synger blant annet 'There's a storm in a glass full of water' og 'Don't pay the ferryman'.

Du er Knut

Høsten 2011 debuterte Asklepios Hane med forestillingen *Du er Knut* på Black Box Teater. Forestillingen omhandler rettssaken mot Knut Røed, politiinspektøren som stod tiltalt for landsforræderi for sin medvirkning i deportasjonen av jøder i Oslo og Akershus i 1942. *Du er Knut* søkte å overføre dilemmaer på publikum, gjennom å si at dette handlet også om oss: Du er Knut. Engasjementet var brennende, og deler av materialet syntes også å være basert på noe personlig. Den gangen var de bare fem på scenen, men forfatter og regissør Øystein Stene var ansvarlig for teksten. Etter om lag to og et halvt år er besetningen økt med én person, og kompaniet har også overtatt tekstansvaret – men inngår i en samproduksjon med Det Norske Teatret.

Sammen med regissør Caroline McSweeney har de valgt en leken form, og ved hjelp av effektiv utnyttelse av scenografi og kostymer kan de benytte seg av et stort personregister og forflytte seg i tid og sted. Likevel, flere av skuespillerne ville nok hatt godt av større utfordringer og motstand – fremstillingene blir tidvis litt statiske og klisjémessige. Ved et par tilfeller har de også hatt koreografisk assistanse, men dette bryter tydelig med resten av forestillingen og virker litt påtatt. Forestillingen tar for seg sorgprosessen til en mann som mister sitt eneste barn, og teksten balanserer humoren med alvor. Den er tidvis både poetisk og rå, men selve forestillingen klarer dessverre ikke å balansere dette like godt.

Dei ugudelege er en liten fortelling om sorg, og om leting etter meningen med livet – og ikke minst; hvorvidt det finnes en større mening bak det hele. Jon er besatt av tanken på at havet vil straffe ham etter sønnens død, som en bekreftelse på at sønnen har betydd noe. Teksten har flere poetiske passasjer, men det er et slags misforhold mellom teksten og det sceniske uttrykket. Det er som om de to elementene ikke har kommunisert helt sammen i forestillingsprosessen. Selv om *Dei ugudelege* er et ambisiøst prosjekt, blir forestillingen dessverre mer lettbeint underholdning enn den kunne hatt potensial for å bli.



Ingunn Beate Øyen i *Fem årstider* Regi: Maren Bjørseth. Det Norske Teatret/ Dramatikkens Hus 2013. Foto: Dag Jørgensen

Ett prosjekt, ett år, fem årstider

Nyhetsbildet 2013 blir introdusert gjennom ulike tekster om personlig ansvar.

AV ILENE MYRANN SØRBØE

FEM ÅRSTIDER Av: Maria Tryti Vennerød. Regi: Maren E. Bjørseth. Produsert av Det Norske Teatret og Dramatikkens Hus. Det Norske Teatret, Scene 3, 21. des. 2013.

Ett prosjekt bestående av fire teaterinstallasjoner; publisering av tekstene med illustrasjoner av Knut Løvås i Klassekampen og en forestilling på Det Norske Teatret. Dramatikerne Maria Tryti Vennerød har kontinuerlig lagt ut tekstene på femårstider.no.

Nyhetsbildet fra året 2013 blir introdusert gjennom ulike tekster om personlig ansvar. Det starter med nyttårsfest og ender med julefest. Vi blir tatt med på Etikkbutikken for å shoppe et holdepunkt. Vi prøver å forsones Norge og Kina, personifisert av Jon Bleiklie Devik og Ingunn Beate Øyen. Den arabiske våren blir nevnt, samt

Syria og Putin. Heidi Gjermundsen Broch bestemmer seg for å bruke hjertet som kompass. Det blir hevdet at menneskesmuglere også fortjener en ferie iblant. Og hva skal vi med bier, når vi har olje?

Publikum som høytalere

Diverse hvit- og svartmalte rammer i ulike størrelser og tre gammeldagse projektorer er hjelpemidlene til de dresskleddes skuespillerne. Rammene brukes som stoler, butikk-disk og dører. Projektorene informerer oss om hvilken årstid vi er i, men også flagg og scenenavn blir vist på det store lerretet. Det er skuespillerne som flittig bytter ark. Regissør Maren Bjørseths valg indikerer at her er ordene det viktigste, ikke teknologi og annen estetisk pynt.

Publikum brukes som motspillere og høytalere. Et artig grep. Når musikk spilles, står aktørene frontalt, lytter og uttrykker hva musikken gjør med dem. Musikken er tidvis informativ, eksempelvis «Happy New Year» av ABBA, eller stemningsgivende i form av Vivaldis årstidsmusikk.

«Bruk og kast» dramatik

Maria Tryti Vennerød har fått muligheten til å skape «bruk og kast» dramatik. Tekstene er interessante og snertne, men *Fem årstider* er ikke like aktuelle om et år. Det er også prosjektets essens; å produ-

sere tekster gjennom et helt år som sier noe om nyhetsbildet og hennes egne tanker om samtiden.

Akkurat som rollen som savner et holdpunkt, savner jeg et tydeligere gjennomgangstema. Vi er innoen nyhet, før neste kommer og tar oss. Slik er også verden vi lever i. På scenen oppleves det usammenhengende. Kanskje vi tåler det bedre i virkeligheten?

Prosjektet minner meg om Christopher Nielsens svarte komedie *Stafylokokktriologien* på Nationaltheatret. Nielsen ville sette søkelys på alt som var råttent i kongeriket Norge. Sjangermessig er prosjektene svært ulike, men Nielsen lyktes i å gripe fatt i noe samfunnsaktuelt og belyse det med sitt perspektiv. Der syns jeg Vennerøds tekster kommer til kort. Et dikt avløser en realistisk dialog som går over i en monolog. Vi blir matet med tekstene, men sammenheng er ikke gitt. Kanskje det hadde vært mer givende å diskutere et hovedtema per årstid?

Springende

Det er ingen tvil om at Vennerød skriver godt. Tekstene er tankevekkende. Ingunns monolog, som også er drevende godt fremført, byr på velformulerte tanker omkring tro og tvil. Og situasjonen er tatt på kornet under Jons rop: «Eg kjenner meg så sårbar i møte med nød», mens Ingunn og Heidi kneler med tiggende hånd.

Gjennomgangshistorien, mann og kone holder nyttårsfest og skiller seg i løpet av året, beveger seg på overflaten. Maria Tryti Vennerøds språk treffer meg hardest når det ikke er situasjons- og relasjonsbasert. Demokrati-teksten var rå: «Det er lov å vera middels. Det er faktisk smart! Her i dette spelet er kvar vesle brikke like viktig, eller uviktig. Velkommen, du lever i eit demokrati.» Så deilig, et kritisk blick på vår styreform som setter i gang en tankeprosess.

Fem årstider byr på fine øyeblikk, men helheten treffer meg ikke. Maren Bjørseths regivalg hedrer tekstene, forståelig nok. Det virker ikke som om forestillingen lengter etter en naturlig årsakssammenheng. Det gjør jeg som tilskuer. Det gjennomgående teamet personlig ansvar er ikke sammenheng nok for en scenisk kontinuitet. Tekstene er hver for seg interessante, men totalt sett oppleves forestillingen springende.



Spirit, av og med Florentina Holzinger & Vincent Riebeek. Black Box Teater 2014. Foto: Philé Depréz

Uvøren estetikk

Florentina Holzinger & Vincent Riebeek gjør det uvørne til et gjennomgangstema i sin forestilling *Spirit* – og med *Kein applaus für scheisse* i mente fremstår risikoen som noe ekte og ikke påklistret.

AV ANETTE THERESE PETERSEN

SPIRIT Av og med: Florentina Holzinger og Vincent Riebeek. Outside eye: Rodrigo Sobarzo De Larraechea & Renée Copraij Teknikk, Lysdesign: Philippe Digneffe og Bennert Vancottem. Kostymer: Claudine Grinwis. Produsent: CAMPO. Black Box Teater, store scene, 17. januar

Two halvnakne, unge og vakre utøvere henger fra en trapésring mens Rihannas *Diamonds* runger over høyttaleranlegget på Black Box Teaters store scene, og publikum gir seg over i teaterekstasen. Så enkle er vi altså: det skal bare litt dundrende kommersiell pop til, og to vakre mennesker som grasiøst sirkler i scenerommet.

Scenegulvet er dekket med hvite dansematter i *Spirit*, og bak i scenerommet (omtrent midt på) står en slags regnbue/halvsirkel av neofargede lysrør. Foran denne et rundt basseng, og på begge si-

dene av rommet to små wigwams. Det ene er omkranset av blomster i pottes, og alt i scenerommet ser ut til å være syntetisk fremstilt. Én av utøverne, Riebeek, ankommer scenerommet: naken, men med et overdimensjonert dukkehode som maske/på hodet.

Han poserer og agerer til musikken som strømmer over høyttaleranlegget, og jeg gjetter at musikken kan være japansk eller koreansk. Ut av den ene wigwamen kryper den andre utøveren, Holzinger, og også hun er naken og med et dukkehode på hodet.

De poserer, koketterer og danser til den asiatiske musikken. To voksne kroppene, som likevel fremstår barnaktige med dukkehodene og de outrerte bevegelsene. Hvit røyk flommer ut i scenerommet, og de to danner etter hvert formasjoner – inntil en av dem faller og falsk blod flommer utover. Deretter går forestillingen over i en ny fase, hvor maskene fjernes og de to inngår i dialog. De samtaler om forestillingen de spiller i der og da, og om scenarier utenfor – som at de nylig har vært på ferie.

Nysirkus og klubbestetikk

Riebeek og Holzinger henter inspirasjon fra mange steder, og det er som om forestillingen glir mellom nysirkuset, klubbestetikk, yoga og en lett lefling med teater- og kunstteori – som relasjonell estetikk og et litt ambivalent forhold til virkelighet. Bruk av popmusikk bidrar til en inderlighet, mens klubbestetikken skitner det litt til (på en god måte). Yoga-

referansen fremstår noe kvasi-spirituell, men det som om alle elementene finner sin plass i dette trash- nysirkuset. Akrobatikken deres er unektelig uhyre elegant, og sammen med popmusikken bringer dette inderligheten til nye høyder som altså får publikum i en slags ekstatisk stemning.

I presentasjonen på Black Box Teaters nettsider heter det at forestillingen befinner seg i spennet mellom «noe du absolutt ikke ønsker å se» og «noe som er fint å se på» – men førstnevnte er mindre tilstedeværende i denne forestillingen. Det opplyses også om at forestillingen inneholder elementer av yoga, tarotkort og «psykomagi». Sistnevnte er slags terapeutisk metode som kombinerer blant annet kunst og østlig filosofi med moderne psykoterapi, utviklet av chilenske Alejandro Jodorowsky (som for øvrig har bakgrunn innen teater og film). Psykomagien skal gjennom symbolske handlinger hele psykiske sår man har pådratt seg i løpet av livet, og på mange måter er *Spirit* en slags terapitime hvor publikum behandles som én kropp. Vi blir spådd i tarotkort, uten at det er spesielt enkelt å få med seg utfallet av dette. Så vidt jeg får med meg så representerer det første kortet tvil – men deretter leses spådommen av de resterende tre kortene innimellom forestillingens øvrige sekvenser. Popmusikken som anvendes i forestillingen speiler forestillingens dramaturgi hvor scener eller sekvenser sjelden trekker lengre ut i tid enn omtrent tre minutter. Denne dramaturgien bygger også opp under sirkusuttrykket – men med liten bruk av patos.

Ingen applaus for dritt

På et tidspunkt sier en av utøverne: «fear is useless (...) nothing can go wrong» – og jeg kjenner at jeg har lyst til å protestere høylydt. I juni i fjor gjestet de to kunstnerne Stamsund Teaterfestival med forestillingen med den besnærende tittelen *Kein applaus für scheisse*. I et nedlagt fiskebruk tok de publikum med storm med sin neonestetikk, frontale nakenhet og iscenesatte ærlighet. Fram til Holzinger falt under et trapésnummer. Flere meter rett ned, og en forestilling som umiddelbart stoppet opp. Et sjokkpreget publikum ble loset ut, og for deler av publikum var det forsatt uvisst hvorvidt det hele var et (uhyre godt iscenesatt) triks eller ekte. Fram til dette punktet hadde utøverne vrent og

vendt på sannheten, blandet virkelighet og fiksjon, benyttet seg av illusjon – og det var vanskelig å tro at dette ikke også var illusjon. Det er ikke første, og garantert heller ikke siste, gang publikum reagerer med vantro på sannhet i scenerommet.

Heldigvis fikk ikke ulykken en fatal slutt, men det setter den uvørne estetikken i et annet lys. Riebeek og Holzinger benytter seg ellers av illusjonstriks, men med et uttrykk som minner mer om performancekunst. Tidvis kan estetikken deres gi assosiasjoner til den amerikanske scenekunstneren Ann Liv Young, men i så fall som de litt snillere og samtidig mer edgy søsknene hennes. De er på mange måter sirkuskunstnere, men fraværet av patos og anvendelsen av nakenhet er mer typisk for den sorte boksen enn

Menneskets følelsesuttrykk

Å le så hardt at man gråter – eller var det omvendt? Skuespillernes voldsomme emosjonelle skift er underholdende.

AV ILENE MYRANN SØRBØE

THE EXPRESSIONS OF THE EMOTIONS Regi: Ivar Furre Aam. Av og med: Mattias Lech, Andrea Csaszni Rygh, Lisa Lie og Ivar Furre Aam. Lys: Magnus Mikalsen. Co-produsenter: Teaterhuset Avant Garden, Mdt Stockholm. Black Box Teater, 29. november 2013.

Det er vanskelig å vite hvilken følelse de fire aktørene gestalter. Vi hører pust, klynk og fnising, men grunnet det sterke baklyset klarer ikke publikum å se annet enn omrisset av kroppene deres. De kan derimot se oss. Jeg føler meg betraktet av skuespillerne og blir bevisst mitt eget ansiktsuttrykk. Dette er en del av kveldens hensikt; å utforske menneskers følelsesuttrykk ansikt til ansikt.

Lydene blir etter hvert tydeligere. Hiksing? Latter? Baklysene, fem neonfargede ballonger gjemt i hver sin lyskaster, sprekker

sirkusteltet. Flørtingen med publikum skjer derimot på tvers av, eller i overensstemmelse med, reglene og tradisjonen i begge scenerommene.

Akrobatikk inneholder alltid et element av risiko, men i tradisjonelt sirkus og nysirkus kamufleres som regel dette. Holzinger og Riebeek sklir derimot rundt i scenerommet, de må gjøre flere forsøk på et stunt før de lykkes med det – og dermed holdes både risikoen og sårbarheten fram for publikum. Effekten av forestillingens cocktail av nysirkus, spiritisme og sanselighet er en opplevelse av tilstedeværelse og en sult på livet. Jeg stiller meg tvilende til å kalle det en terapitime – psykomagi eller ei – men det var i aller høyeste grad en kjærkommen gave midt i januarmørket.

med et smell. Vi skvetter og ler. Mattias Lech, Ivar Furre Aam, Lisa Lie og Andrea Csaszni Rygh gråter. Smerte og sorg skapes i form av knekk i knærne, sammensunket bryst, lave skuldre og fortvilede ansiktsuttrykk. Til balladen *Goodbye my lover* av James Blunt tvinger subjektene seg inn en i tilstand preget av tristhet. Publikum fortsetter å le fordi vi gjenkjenner det de uttrykker; vi har alle vært der. Derfor tillater vi oss å le av deres lidelse.

Så sint at jeg flyr i flint

Dekken er noen enkle stoler, et rekvisittbord med kleenex og Twist og fire yogamatter. Yoga gir assosiasjoner til meditasjon og ro. I det sinnet tar overhånd er det paradoksalt nok yogamattene det går hardest utover. Aktørene slenger dem i gulvet og hopper på dem.

«Hvorfor er vi så redde for følelsene våre samtidig som vi jager dem?» spør programmet. I dagens samfunn er vi opptatt av korrekt oppførsel. For mye følelser i det offentlige rom, f. eks. Navarsetes sinneutbrudd mot Broch, taler man negativt om. Det tyder på mangel på kontroll. Samtidig oppsøker vi spill med følelser innenfor de riktige rammene; en skuffet *Idol*-deltager som blir sendt hjem. Skuespillernes handlinger har høy gjenkjennelesfaktor. Vi er ukontrollerbare når vi er følelsesladet. Aggresjonen må få utløp. Ideen om at fysisk utfoldelse i form av slag, spark og skrik vil hjelpe, er menneskelig.



Å knytte nevene, sparke i veggen, brøle, stampe med hælen, hoppe med samlede bein, stramme kjeven, rynke øyenbrynene; skuespillerne uttrykker sinne både banalt og originalt.

Dekoding

Jeg tenker på boken *The curious incident of the dog in the night time* av Mark Haddon. Romanen har blitt iscenesatt og går for tiden for fulle hus i London. Jeg-personen er en ung gutt med Aspergers syndrom. Leseren blir klar over hvor mye dekodning av ansiktsuttrykk, toneleie og kroppsspråk et menneske instinktivt gjør, og hvor vanskelig samfunnet kan være å forstå for en sosialt dysfunksjonell person. Hevede øyenbryn kan både bety at jeg flørter med deg og at jeg syns du er håpløs.

Forestillingen utforsker menneskers følelsesuttrykk. Jeg skulle ønske den hadde lekt mer med situasjoner der det fysiske uttrykket ikke er tilstrekkelig og misforståelser kan oppstå. Åpningen av forestillingen har dette aspektet ved seg; gråt eller latter? De diffuse gråsonene er mer utfordrende å spille og tolke, men til gjengjeld desto mer interessante.

The expressions of the emotions beviser

underholdningsverdien i å kunne betrakte og tolke en persons signaler. Dette er teatrets essens. Mediet Ivar Furre Aam har valgt for undersøkelsen er midt i blinken. Jeg oppfatter ikke at Furre Aam ønsker et oppgjør med det tekstbaserte teatret, men forestillingen er en åpenbaring i forhold til hvor mye som kan kommuniseres ordløst. De få replikkene som sies, føles overflødige. En vits som forårsaker latterkrampe. Den sterke Lisa som verbalt mobber den sårbare Ivar.

Jeg satt pris på de koreografiske sekvensene som fant sted med jevne mellomrom. Skuespillerne er ikke dansere, men det gjorde ingenting. Dansenumrene hadde andre kvaliteter enn den klassiske estetiske opplevelsen av en utdannet dansers presisjon og mestring.

En emosjonell reise

Vi har vært med på en reise fra sorg til sinne, glede, lengsel, frykt, nostalgi, lettelse og tilbake igjen. I siste del dempes lyset og en kveldsstemming brer seg over rommet. Dagen har vært en følelsesmessig berg- og dalbane. På'n igjen imorgen? Det er ikke lett å være menneske. «Don't worry, it's just a feeling,» spilles fra høyttalerne.

Besnærende sært teater

Genuint godt teater, men forestillinga blir litt for nærsynt i forhold til stykkets tematikk

AV ELIN LINDBERG

BROENE Manus: Liv Heløe. Regi: Fredrik Hannestad. Scenografi: Signe Becker. Maske: Maria Zahl. Dramaturgi: Kai Johnsen. Med: og Drammen Mannskor. Brageteatret, Drammens Teater, 17. november 2013

Denne forestillinga dyrker det teatrale. Her er det menneskene, rommet og samtidigheten som er det viktige, men forestillinga inneholder også en masse tekst, og en tematikk – *Broene* har noe å gjøre med jubileet for stemmerett for kvinner. I 2013 var det 100 år siden kvinner fikk stemmerett i Norge.

Woman in space

På scenen i det vakre Drammens Teater henger et hvitt silkesceneteppes. Foran teppet ligger det silkeputer. Solveig Laland Mohn kommer inn på scenen iført leopardmønstret kort kjole, høyhælte sølvsko og langt lyst hår. Hun forteller lett og ledig om forestillingas tilblivelse. Forestillinga måtte ha en tittel før de visste hva den skulle handle om, sier hun. Laland Mohn introduserer Betzy Kjelsberg som er usynlig til stede i forestillinga. Kanskje Betzy sitter på det tomme setet på den beste plassen i midt i teatersalen, sier Laland Mohn og peker på setet ved siden av meg der jeg har hengt jakka mi fordi det ikke sitter noen der. Betzy Kjelsberg er Drammens store helt. Hun var Norges første kvinnelige fabrikkinspektør og første kvinnelige medlem av partiet Venstre. Hun var også formor til Siv Jensen. Betzy Kjelsberg er introdusert. Forestillinga er basert på en rekke intervjuer, bearbeidelse av Jørgen Leths bok *Det perfekte menneske*, improvisasjon og tekster av Liv Heløe. Laland Mohn lister opp en rekke spørsmål for oss: *Hva er en kvinne? På hvilket tidspunkt i livet anså du deg selv som kvinne?*



Silje Breivik, Solveig Laland Mohn, Helen Vikstvedt og Håkon M. Vassvik i *Briene* av Liv Helge. Regi: Fredrik Hannestad. Brateatret 2013. Foto: Dag Jønsen

Tror du på noe? Hva er mandig? Her kommer skuespiller Håkon Vassvik inn på scenen. Han alternerer med Laland Mohn med å stille spørsmål. – *Ka e det vanskeligste med å være kvinne? Hva tenker du om porno? Kan du komme på en situasjon der du følte deg spesielt mye kvinne? Kem e kvinna? Ka kan ho? Ka vil ho? Koffør bevæge ho sæ som ho gjør? Korsen bevæge ho sæ?* Spør Vassvik. Nå kommer også Silje Breivik og Helen Vikstvedt inn. De fem skuespillerne sitter på silkeputer og presenterer biter og glimt av historier. De presenterer dem som rett fra personen teksten er hentet fra, med små stopp og ufullstendige setninger slik det ofte er i en muntlig intervjusituasjon. Fredrik Hannestad er en del av kompaniet Verk Produksjoner. I den kritikerroste forestillinga *Stalker*, som også var bygd opp av intervjuer, ble det brukt samme måte å formidle teksten på.

Denne sekvensen er ganske statisk. Skuespillerne formidler teksten sin. Vi får høre små snutter om kvinners sosiale roller. Bak ligger musikk som er så dempet at den blir muzak. Minner som på forskjellig vis handler om opplevelsen av det å være kvinne, dukker opp i tekstene. Det sitter to påkledde skjellletter på hver sin side av scenen. Skjellettene er ute av skapet.

Rommet åpnes

Den lange statiske scenen avløses av en surrealistisk scene. Rommet åpnes opp. Dyremasker, sære kostymer og absurde historier kommer fram. En av kvinnene for-

teller en barsk og absurd historie om at hun som barn drømte om å være den slemme samepiken som kilte et redd reinsdyr bak øret med samekniven sin. En annen kvinne med hestemaske mimer imens til *Ave Maria* av Franz Schubert. Det er herlig sært.

Etter den surrealistiske scenen går forestillinga tilbake til det lette livet foran det hvite silkesceneteppet. Aktørene alternerer på å fortelle fragmenter av historier og stille retoriske spørsmål. Stillheten foran forhenget kjennes annerledes ut nå etter det surrealistiske innslaget. Tekstfragmentene tar blant annet for seg seksualitet, selvfølelse, forhold mellom mor og datter, plastisk kirurgi og 8. mars. Etter en rolig sekvens går sceneteppet igjen til side og Drammen Mannskor kommer til syne. Dette er et kor som består av eldre herrer. Nå synger de en svensk kvinnekampsang fra 1970-tallet. De synger i moll og i et sakte tempo. I forkant av koret beveger skuespillerne seg. De har dyremasker. En av den sprer røyk med en røykmaskin. Bildet er komplekst. Flere tekstfragmenter kommer inn. En av kvinnene intervjuer en annen kvinne som har hestemaske på seg. Kontrasten mellom det surrealistiske scenebildet og den rolige, hverdagslige måten å formidle teksten på gir forestillinga rom og dybde.

Mannskor og kvinnesang

Mot slutten av forestillinga synger en av gutta fra Drammens mannskor *Song to the Siren* av Tim Buckley. Han akkompagneres

på gitar av kordirigenten. Denne sangen ble gitt ut på vinyl av The Cockteau Twins på 1980-tallet. Scenen er rørende og rar. Sangen er litt kryptisk, men den kan handle om et jeg som lengter tilbake til sirenen sang og til denne mytologiske kvinneskikkelsen. Det er på en måte en slags sjømannsviser. Denne sammensetninga av teatral elementer som er gjort her skaper et svært spesielt og særegent uttrykk, dette er genuint teater fordi dette er et uttrykk som ikke kunne vært skapt noe annet sted enn akkurat her – i teatret.

Innvendingen jeg har mot forestillinga er at den tematisk blir litt for lett. De historiene som løftes fram er greie, men de er litt nærsynte i forhold til det store temaet vi ble presentert for i begynnelsen og som vi er blitt minnet på i løpet av forestillinga: Hva er en kvinne? Jeg savner et enda større og bredere syn på nettopp dette. Hva slags kvinne er det forestillinga uttrykker? Det kaotiske scenebildet – viser det til kvinnen som uforutsigbar, kaotisk, dyrisk? Dette er i så fall skummelt nært en essensialistisk og låst forståelse for hva det vil si å være kvinne. Det kan virke som om Hannestad og kompaniet er mer interesserte i å skape et rikt visuelt og scenisk uttrykk enn å formidle en undersøkelse av kvinnetemaet. Det er det selvfølgelig helt fint, men det kjennes litt feil at temaet får så pass stor plass i presentasjonen av forestillinga. Denne innvendingen skygger imidlertid ikke for at dette var en sær, rik og flott teateropplevelse.

Bidragstere

Amundsen, Carl Morten. Sjøfdramaturg ved Det Norske Teatret, tidligere teatersjef ved Teatret Vårt (2000 – 2012). Også regissør og dramatiker. carl.morten.amundsen@detnorske-teatret.no

Arntzen, Knut Ove. Professor i teatervitenskap, UiB. publiserer internasjonalt, har deltatt på en rekke konferanser og workshoper i post-moderne teater og kunstutvikling. Siste utgivelse: Performance Art by Baktruppen: first part. knut.arntzen@ikk.uib.no

Bjørneboe, Therese. Cand. mag idéhistorie UiO. Journalist, kritiker, redaktør. Startet Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift i 1998. Tidl. kulturredaktør i Klassekampen. Har skrevet for flere aviser og tidsskrifter i Norge og internasjonalt. Pt. teaterkritiker i Aftenposten. Medlem av juryen for International Ibsen Award, tildelt Willy Brandt-prisen i 2011. redaksjon@shakespearetidsskrift.no tbjorneboe@gmail.com

Blaue, Julian. Performancekunstner og skribent. julianblaue@yahoo.de

Borchgrevink, Hild. Studert musikkvitenskap og teatervitenskap ved Universitetet i Oslo, og har eksamen fra Skrivekunstakademiet i Hordaland i 2011. Musikkritiker i Dagsavisen og redaktør for Scenekunst.no. I redaksjonen for Lydskrift, og skriver jevnlig i Nutida Musik og Norsk Shakespeare og teatertidsskrift. hild@scenekunst.no

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. t.ellefsenlysander@me.com

Exe Christoffersen, Erik. Lektor, underviser i Teaterproduksjon og forskjellige multimediale projekter. Har utgitt bl.a. Teaterhandlinger (2007) om moderne teaterformer og dramaturgier og Odin Teatret. Et dansk verdensteater (red, 2012). Redaktør av tidsskriftet Peripeti (2004-) og hjemmesiden www.peripeti.dk/, hvor man kan lese anmeldelser, etc.

Gripsrud, Jostein. Professor ved Institutt for informasjons og medievitenskap ved UiB. Han har publisert en lang rekke bøker og artikler om medie- og kulturhistorie, medie- og kulturpolitikk samt medie- og kultursosiologi. Han har også levert kultur- og mediepolitiske utredninger og var 1996-98 første leder for det nå nedlagte Allmennkringkastingsrådet. Jostein.Gripsrud@infomedia.uib.no

Haugland, Eivind. Master i drama og teater, NTNU (2011). Arbeider frilans som skribent, oversetter, dramatiker og dramaturg med base i Trondheim. Arbeider også som dansesekretær ved DansIT – Senter for dansekunst i Sør-Trøndelag. Sitter i Propellen Teaters Arbeidsutvalg (AU) og er styremedlem i ASSITEJ Norge. haugland.eivind@gmail.com

Hoas, Haldis. Frilans dramaturg innenfor alle scenekunstformer: teater, dans, opera, musikkteater og figurteater, i inn- og utland. hall43hoas@gmail.com

Irmer, Thomas. Underviser ved Freie Universität Berlin. Produsert bl.a. *Der Bühnenrepublik*, fjernsynsfilmm og bokutgave. Skribent i bl.a. *Theater heute* og Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift. trimmer@aol.de

Janss, Christian. Dr.art., førsteamanuensis i tysk litteratur, Univ. i Oslo. Ansvarlig filolog i Henrik Ibsens skrifter 2002-09. Utgitt bl. a. *Bausteine zur Geschichte der Edition. Skandinavische Editions geschichten* (sm. med Paula Henrikson, Berlin 2013); (medutgiver av) *Ibsen, Kierkegaard og det moderne* (Oslo 2010); (medutgiver av) *Filologi og hermeneutikk* (Oslo 2007); (medutgiver av) *Over alle tinder. Goethe og Faust* (Oslo 2005); *Lyrikkens liv* (sm. med Christian Refsum, Oslo 2003). christian.janss@ilos.uio.no

Johannessen, Ola B. Skuespiller, regissør. Tidligere leder av Det norske Shakespeareselskap. Turnerer som skuespiller med Hamsun-monologen *På gjengrodde stier*, aktuell med *Dear William*, til Shakespearejubileet i 2014 på Det Norske Teatret. olabjoha@online.no

Koefoed, Morten. Skribent og oversetter. koefoedmorten@gmail.com

Larsen, Wenche. Cand. Philol i nordisk språk og litteratur. Har publisert en rekke artikler om skandinavisk samtidslitteratur i feltet kjønn, estetik og dramatik. Utga i 2005 boka *Skuespillet om kvinnekroppen. Bildets og kroppens betydning i Cecilie Løveids dramatik*. wenchela@online.no

Lindberg, Elin. Skuespiller, litteratur- og teaterkritiker. MA i allmenn litteraturvitenskap fra UiO, med masteroppgave om Øyvind Rimbereids dikt Solaris korrigert. elin.lindberg@gmail.com

Løvland, Maja. Cand. philol. teatervitenskap, mellomfag litteraturvitenskap. Hovedoppgave om norsk standup. Humorforsker og skribent. Driver egen kulturturnering: lager og utfører «skjult teater» i næringslivet,

eventsaker. Medlem av kritikerlaget, komiprisjuryen og fotballklubben Frigg! majalovl@frisurf.no

Löwenborg, Svante Aulis. Regissør og konstrårlig ledare för Cinnober Teater i Göteborg. www.cinnoberteater.com

Myrbråten, Charlotte. Kritiker i Aftenposten og Bergens Tidende, debattredaktør i Fett og prosjektleder på Bergen Offentlige Bibliotek. charlotte.myrbraten@fett.no

Nilsen, Remi. Ansvarlig redaktør for norske Le Monde Diplomatique. remi@lmd.no

Nystøyl, Karen Frøslund. Scenekunstkritiker i NRK og litteraturkritiker i avisen Vårt Land. Tidligere kulturjournalist og programleder i NRK Super. karenfn@gmail.com

Pape, Sidsel. Selvstendig danseviter, redaktør av antologien *Norsk danseforskning*, Tapri akademiske forlag 2010. sidsel.pape@gmail.com

Pettersen, Anette Therese. Teaterkritiker i Klassekampen. Utdannet teaterviter fra Universitetet i Oslo, frilansskribent og kritiker. anepettersen@gmail.com

Rønning, Helge. Professor ved Institutt for medier og kommunikasjon, Universitetet i Oslo. Medlem av Den nasjonale Ibsenkomite (2000 – 2006), styreleder for Ibsensenteret, Universitetet i Oslo, (1996 – 2009). *Den umulige friheten. Henrik Ibsen og moderniteten*. (2006) (2008). helge.ronning@media.uio.no

Sorbø, Ilene Myrann. Skribent og teaterarbeider ved Nationaltheatret, Riksteatret og Dramatikkens Hus. Har også jobbet ved Det Norske Teatret ved flere anledninger. Bacheloroppgavens fokus var dramatiseringen av en roman. Teaterentusiast. ilenesorbø@hotmail.com

Thygesen, Mads. Ph.d. (2009), Cand. mag. i dramaturgi (2003). Ph.d.-avhandlingen *Dialogue / end of dialogue – om udsigelse i ny europæisk dramatik* (Aarhus Universitet, 2009) er støttet af Statens Humanistiske Forskningsfond. Rektor for Dramatikeruddannelsen ved Aarhus Teater (2010-). Har publisert en rekke forskningsartikler om samtidsdramatik og samtidssteater, senest i Gullestad, Lombardo og Sætre (red.): *Exploring Textual Actions* (Aarhus University Press, 2010). mads.thygesen@aarhusteater.dk

Villanger, Aina. Poet, har utdannelse bl. a. fra Nordland kunst og filmskole, Skrivekunstakademiet, og har en MA i estetikk fra UiO og Humboldt Universitetet i Berlin. Debuterte med langdiktet *langsang - et flytans habitat* på Oktober Forlag i 2012.

Watson, Anna. Teaterpedagog og teaterviter, med spesialfelt innenfor devising theatre (improvisasjons- og -prosessteater). For øyeblikket er hun i gang med en doktorgrad i teatervitenskap ved Universitetet i Bergen, hvor hun ser på historien til de norske politiske gruppeteatrene. Anna.Watson@ille.uib.no

Ölveczky, Cecilia. Dramaturg. Hovedfag i litteratur fra Universitetet i Budapest. Utdannet skuespiller ved Statens teaterskole i Budapest. Dramaturg med regioppdrag ved Malmö Stadsteater (1973-1982), dramaturg ved Det Norske Teatret med regioppdrag fra 1982 til 2000. Hovedlærer i dramaturgi på regilinen ved KiO, konsulent ved Dramatikkens hus under Kai Johnsen. Nå knyttet til Stockholms Stadsteater, Göteborg Stadsteater, samt frilansoppdrag ved Nationaløstteatret og Det Norske Teater. gombafej@gmail.com

norsk shakespeare og teatertidsskrift

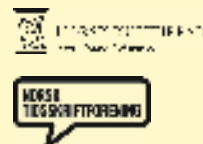
Redaksjonsråd: Ole Skjelbred, Anne Britt Gran, Kristian Seltun, Geir Gulliksen, Camilla Eeg-Tverbakk og Kai Johnsen.

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 teatertidsskrift. En særlig takk til Norske Dramatikeres Forbund.

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: Prinof Unique, Larvik. Oppslag: 1700. Papir: Arctic Silk.





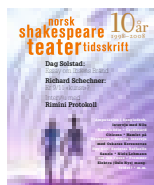
Nr. 1/1998



Nr. 2/2002



Nr. 3-4/2005



Nr. 2/2008



Nr. 4/2009



Nr. 1/2011



Nr. 2-3/2012



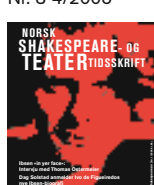
Nr. 3-4/2013



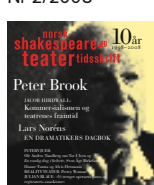
Nr. 2/1998



Nr. 1/2003



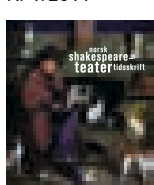
Nr. 1/2006



Nr. 3-4/2008



Nr. 1/2010



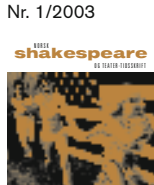
Nr. 2/2011



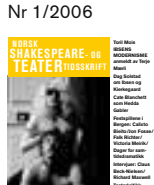
Nr. 4/2012



Nr. 1/1999



Nr. 2/2003



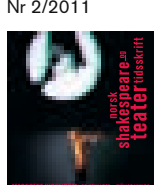
Nr. 2/2006



Nr. 1/2009



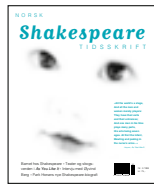
Nr. 2/2010



Nr. 3-4/2011



Nr. 1/2013



Nr. 2/1999



Nr. 1/2004



Nr. 3-4/2006



Nr. 2-3/2009



Nr. 3-4/2010



Nr. 1/2012



Nr. 2/2013



Nr. 1/2000



Nr. 2/2004



Nr. 1/2007



Nr. 2/2000



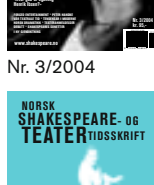
Nr. 3/2004



Nr. 2-3/2007



Nr. 1/2001



Nr. 1/2005



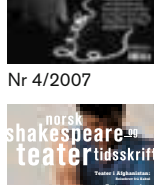
Nr. 4/2007



Nr. 2/2001



Nr. 2/2005



Nr. 1/2008



Nr. 1/2002

Tegn abonnement, kr. 300,- for 4 numre, og få gratis adgang til 15 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	Nr. 1/2012.....stk
Nr. 2/2012.....stk	Nr. 3-4/2012.....stk	Nr. 1/2013.....stk	Nr. 2/2013.....stk

Send slippen til Therese Bjørneboe, Norsk Shakespeare- og teateridsskrift, Litteraturhuset, Wergelandsveien 29, 0167 Oslo, eller send e-post til post@shakespearetidsskrift.no. Eller bestill på www.shakespearetidsskrift.no

Billetter:
www.fib.no/kjopbillett

FESTSPILLENE
I BERGEN

21. MAI — 04. JUNI
2014

FESTSPILLENE I BERGEN 2014

All My Dreams
Come True

/ av Christian Lollike

Kardemomyng

/ av Morten Traavik

Urpremiere!

HAV

/ av Jon Fosse

Urpremiere!

... og mye mer

Sjekk ut hele programmet på
www.fib.no

DNB

Statoil

Radisson
HOTEL NORGE, BERGEN

DagensNæringsliv