

**NORSK
SHAKESPEARE- OG
TEATER** TIDSSKRIFT



Toril Mois
IBSENS
MODERNISME
anmeldt av Terje
Mærli

Dag Solstad
om Ibsen og
Kierkegaard

Cate Blanchett
som Hedda
Gabler

Festspillene i
Bergen: Calixto
Bieito/Jon Fosse/
Falk Richter/
Victoria Meirik/
Dager for sam-
tidsdramatikk

Intervjuer: Claus
Beck-Nielsen/
Richard Maxwell

Teaterkritikk,
debatt



www.shakespeare.no
Nr. 2/2006 kr. 95,-

Tidsskrift ved et veiskille



Therese Bjørneboe
REDAKTØR

PÅ ÅRSMØTET TIL Det norske Shakespeareselskap ble tilknytningen mellom selskapet og herværende tidsskrift oppløst. Dette ble vedtatt på bakgrunn av en gjensidig forståelse om at tidsskriftet trenger å reorganisere seg som et selvstendig foretak eller stiftelse. Det norske Shakespeareselskap har ikke forutsetninger eller ressurser til å gi tidsskriftet hjelp til å sikre dets videre eksistens, men løsrivelsen er samtidig en naturlig konsekvens av tidsskriftets utvikling og utvidelse av antall utgivelser per år. Nå trenger tidsskriftet å profesjonalisere driften, dvs. penger.

For medlemmene av Det norske Shakespeareselskap innebærer løsrivelsen at abonnementet ikke lenger inkluderes automatisk i medlemskontingenten (for mer informasjon, se: www.shakespeare.no).

Redaksjonelt har løsrivelsen ingen konsekvenser. Tidsskriftet vil stadig både dekke klassisk, tekstbasert teater og ny scenekunst.

Hvis det kan. I dag drives tidsskriftet langt på vei på idealistisk basis og med svært beskjedne midler. Derfor trengs det en opprustning -- og abonnements-tallet må opp. Vi oppfordrer alle abonnenter til å verve minst én kollega eller venn!

NORSK SHAKESPEARE OG TEATERTIDSSKRIFT har siden det første nummeret utkom i 1998 blitt dreven som en selvstendig enhet separat fra selskapet. Det hadde likevel ikke sett dagens lys dersom det ikke hadde blitt tatt initiativ til å starte et eget Shakespeareselskap i Norge, og redaktøren hadde fått frie hender til å lage et tidsskrift som henvendte seg bredere. Slik har det også kvalifisert for støtte fra Norsk kulturråd, mens det har vært en uvurderlig støtte at forlag, teatre o.a. har tegnet støtte-medlemskap/støtteabonnement.

Når jeg i dag blir spurt om det virkelig finnes et marked for et teatertidsskrift i Norge, blir jeg svar skyldig. Men det er fristende å henvise til at det må ha vært enda mindre grunnlag for å tro at det fantes marked for et rent *Shakespeare*-tidsskrift. I de første årgangene var tidsskriftets redaksjonelle profil knyttet opp mot Shakespeare, både i form av anmeldelser av teateroppsetninger, mer sporadisk også av filmer, og i form av litterære analyser.

Tidsskriftet har siden utvidet perspektivet gjennom å dekke andre viktige teaterbegivenheter, forestillinger og dramatikere. I 2003 ble det utgitt et temanummer om samtidsdramatikk, og responsen på dette nummeret var et signal tilbake til redaksjonen om hvor stort behov det var for å følge dette opp. Når tidsskriftet i 2004 utvidet til 3 og siden 4 numre per år, markerte det samtidig et perspektivskifte med tettere oppfølging av de norske teatersesongene.

La meg legge til at den tidlige vektleggingen av dramatikk av litterær sjanger medførte at tidsskriftet nådde ut til lesere i det litterære miljøet, som forfattere og mange oversettere. Det var på dette tidspunktet atskillig vanskeligere å nå teatermiljøet, selv om dette kan lyde som et paradoks. Men dette var en følge av at det i Norge er en svak tradisjon for teatertidsskrift, og desto sterkere tradisjon for litteraturtidsskrift. Det er et problem som tidsskriftet fortsatt sliter med, bl.a. fordi dagspressen ikke har medarbeidere som følger opp teatertidsskrift slik det gjøres med de litterære tidsskriftene. Men, tidsskriftet har gjennom årene fått en langt bredere lesergruppe, og har i dag et så høyt antall teaterfolk som abonnenter og lesere at tilbakemeldingene vi får tyder på at teater-Norge oppfatter det som «sitt» fagtidsskrift. Dette er vi naturligvis både glade for og stolte av, ikke minst



fordi teater-Norge er mangfoldig og differensiert.

Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift er et forum for en løpende samtale og debatt om teater og dramatikk. Det er stort behov for økt offentlighet omkring teaterfaglige spørsmål, og for politisk og kunstnerisk debatt. Men også for muligheten til å utvikle teaterkritikk på andre premisser enn som forbrukerveiledning.

TEATERKRITIKKEN er under press, ikke bare i Norge, men også i andre land. Trenden går i stor grad i retning av forhåndsomtaler, mindre spalteplass til anmeldelser. Betydningen til en forestilling blir i verste fall avgjort på forhånd, avhengig av om det medvirker kjendisskuespillere og av glamourfaktoren til premierepublikum. Selvsagt kan dette rettferdiggjøres en gang i blant -- med en Robert Wilson, eller grand old men som Maurstad og Skjønberg. Men i svært mange tilfeller er kjendiseriet bare et uttrykk for norsk provinzialisme (Anne Kath. versus Anne Teresa de Keersmaecker). En del av problemet skyldes at de som setter premissene for teaterkritikernes arbeid, er fanget av en polarisering mellom en underholdnings- og kjendiskultur og det kritiske og reflekseive kulturstoffet, hvor den rådende ideologien er at det er det førstnevnte som interesserer leserne. Dreiningen er som nevnt et internasjonalt fenomen, for som teaterkritikeren i Financial Times (se under) hevder, preges også kvalitetsavisene av en allmenn konsensus om at populærkulturen er mer relevant = profitabel enn den såkalte «high-culture».

Når teaterkritikken marginaliseres i dagsavisene kan man ikke bare sette seg til og klage. For fokuset på kunsten som «event» henger også sammen med en utvikling hvor resepsjon, kontekst og

produksjonsbetingelser ofte framstår som like viktige som «verket». Slik det også innreflekteres i teaterproduksjoner som *Come on Bangladesh!* og *The Tynset Project*, som gjennom «outsourcing» av en teaterproduksjon til lavkostnadsland reiser politiske spørsmål.

Det springende punktet ligger i om de endrede betingelsene blir reflektert kritisk. Under en konferanse i Torino i mars i år ble det satt fokus på teaterkritikkens vilkår under seminaret «The end of criticism?». Ian Shuttleworth fra Financial Times var en av innleiderne, og han talte ikke fra et elfenbenstårn. Han ga en definisjon av kritikkens oppgave som: «to explain culture to itself». Eller, hvis man skal anlegge en litt mer beskjedent målestokk for sin egen rolle: «to inform culture about itself.»

I DETTE NUMMERET vies Fests spillene i Bergen stor plass, slik vi også gjorde i fjor, ikke minst med hensyn til deknin-gen av *Peer Gynt*. Robert Wilsons oppsetning var en co-produksjon mellom Det Norske Teatret og Den Nationale Scene, og er i mellomtiden vist som gjestespill i New York, der den ble nominert til flere amerikanske teaterpriser.

Årets iscenesettelser av Jon Fosses *Skuggar*, *Peer Gynt* og Stefan Herheims oppsetning av Wagners *Das Rheingold* er produsert av Fests spillene, i samarbeid med norske og utenlandske teatre. Ny festspilldirektør Per Boye Hansen har foretatt et «epokegjørende» valg, kanskje, ved å gjøre Fests spillene i Bergen til en produserende scene. Trekløveret Ibsen – Wagner – Fosse profilerer sikkert de «nye» Fests spillene på en i manges øyne konservativ og tradisjonell måte. Fests spillene har jo vært en viktig arena for overskridende scenekunstprosjekt og internasjonale gjestespill, som Robert Lepage, C de la B og andre. I år ble det også vist gjestespill av en slik karak-

ter, som det finske danseforestillingen *Olotila – State of Being* (som tidligere er omtalt i hv. tidsskrift) -- men det var utilsomt det nevnte trespannet som trakk festspillvognen. Man kan diskutere i hvilken grad for eksempel Calixto Bieitos *Peer Gynt* kan kalles nyskapede, men da legger man i alle fall lista såpass høyt at debatten skjerpes. Og Stefan Herheim fortsetter å provosere med sin opera-regi (se illustrasjon!).

Per Boye Hansen profilerer teaterdelen av fests spillene gjennom «norsk kvalitet» og internasjonalt kjente regisørnavn. Og årets festspill tiltrakk seg mye utenlandsk presse, fra Danmark, Sverige, Spania og Tyskland (og kanskje flere) idet dette dreide seg om premierer (og en urpremiere). Mer enn jeg har inntrykk av at Ibsenfestivalen har klart (men som årets jubileum kanskje lykkes i). Med sin bakgrunn fra Komische Oper i Berlin, er Per Boye Hansen kjent med en teaterkultur hvor merkevarebygging er en viktig del av gamet. En merkevarebygging som imidlertid også dreier seg om tydeliggjøring av kunstnerisk profil og ofte også politisk orientering. Norske teatre gir på sin side et defensivt inntrykk av at de ikke har «noe annet å stille opp med når media bare interesserer seg for kjendiser og overflate». Fests spillene i Bergen har i år utgitt en festspillbok på over 220-sider, som inneholder artikler om nettopp Ibsen, Wagner, Fosse. En bok som er mer intellektuell enn norske teaterprogram, men som ikke er teoritunget utilgjengelig. «Merkevarebygging» behøver ikke å være et knefall.

For øvrig er det heller ikke så dumt å skape et miljø, slik som i Losjen eller baren på Teatergarasjen.

Therese Bjørneboe, redaktør

Medarbeidere i dette nummer:

Arntzen, Knut Ove. Førsteamanuensis i teatervitenskap, UiB. Bidragsyter til *Kunst* og forfatter av *Rom for situasjonistisk kunst*, evaluering av *rom for kunst*-programmet, Norsk kulturråds rapportserie nr. 32, 2004. Publiserte internasjonalt, har deltatt på en rekke konferanser og gir workshops i postmoderne teater og kunstutvikling. knut.arnitzen@ikk.uib.no

Astafieva, Marina. Uteksaminert fra Moskva statlige institutt for teaterkunst (NÅ: Teaterakademiet), 1972. Har skrevet en rekke artikler om bl.a. Ibsen og moderne teater. Teaterkritiker i *Teaterliv*. Arbeider med internasjonal utveksling i det russiske kulturministeriet, og tidl. ved Moskva senter for regi og samtidsdramatik, 2003 – 2005.

Berg, Ine Therese. Master i Teatervitenskap, UiO. Har tidligere studert regi i Litauen. Arbeider nå som frilanser innen scenekunstheltet som skribent, dramaturg, og manuskonsulent, samt med produksjon/administrasjon og undervisning. inetberg@yahoo.no

Bjørneboe, Therese. Cand. Philol, UiO. Tidl. kulturredaktør i Klassekampen, teaterkritiker i Klassekampen, medlem av scenekunstutvalget i Norsk kulturråd. Redaktør Norsk Shakespeare- og teater-tidsskrift. dsolstad@online.no

Brantzeg, Mette. Frilans iscenesetter. Teatersjef ved Sogn og Fjordane Teater fra 2000-2004. Fra 2006 leder for Norsk Dramatikkfestival. Hun har tidvis jobbet som pedagog/instruktør på scenekunsthøgskolen ved KhiO. mette.brantzeg@chello.no

Dobos, Éva A. Utdannet i kjemi og sosiologi. Arbeider som frilans skribent og oversetter. Teaterfolk i *Den kaukasiske krittningen* på Det Norske Teatret. Oversetter norsk samtidsdramatik og litteratur til ungarsk. eva.dobos@c2i.net

Gärtner, Henning. Teaterkritiker i Morgenbladet og skriver masteroppgave om Claus Beck-Nielsen. Har arbeidet og tatt utdanning innen scenekunst og litteratur i Norge, Jerusalem, København og Seattle. Inngår i dramatiker Julian Henning von Gärtner Blaue, som debutterer med *Karrierekonstruktivismen eller free your fucking mind* DNS, 2006. julianhenningvongartnerblaue@yahoo.no

Gener, Randy. Skribent og kritiker, basert i New York City. Sjefsredaktør for tidsskriftet *American Theatre*.

Høyland, Elin. Cand.mag i Medievit., skriver MA i teatervitenskap, UiO. Produsent/kurator/dramaturgisk konsulent for Podium. Teaterkritiker i Morgenbladet. Tverrdisiplinær praksiserfaring og scenekunsthøgskolen og -aktør i Helsinki under Nordscens Nordic Resort program, våren 2006. elinhighoyland@yahoo.no

Indahl, Grete. Cand. Philol i teatervitenskap, NTNU. Seksjonsleder for scenekunst, Norsk kulturråd. Teaterkritiker i Klassekampen. grete.indahl@kulturaad.no

Irmer, Thomas. Underviser ved Freie Universität, Berlin. Produsert bl.a. *Der Bühnenrepublik*, 2003. Skribent i bl.a. Theater heute. Dramaturg for «spielzeit-europa» 2004 til 2006. trirmer@aol.com

Johnsen, Kai. Regissør. Utdannet bl. a. ved Statens Teaterhøgskole. Har iscenesatt mer enn 30 forestillinger. Tidligere scenekunstkonsulent i Norsk kulturråd. For tiden knyttet til Det Norske Teatret som regissør og rådgiver.

Koefoed, Morten. Oversetter, artikkelforfatter, sitter i redaksjonen for teater-tidsskriftet teater1. koefoed-morten@hotmail.com

Larsen, IdaLou. Journalist og teaterkritiker. Tidligere kulturredaktør i Ny Tid og Nationen, og redaktør for scenekunst.no.

Leinslie, Elisabeth. Master i Teatervitenskap, UiO. Skribent og pedagog. Teaterkritiker i Dagsavisen. Har skrevet for Verdensteatret, Black Box Teater o.a. Diverse arbeid med scenekunst, dramaturg, lys. elisabethb77@hotmail.com

Melby, Grethe. Medievitner med graden cand.polit fra institutt for informasjons- og medievitenskap, UiB. Bakgrunn fra skrivekunstakademiet i Hordaland og har jobbet som teaterprodusent, prosjektkoordinator, kritiker og journalist. grethe@bek.no

Moi, Ruben. Doktorgrad i irsk og engelsk litteratur fra Universitetet i Bergen. Han har publisert en rekke artikler i engelske og norske fag- og populærvitenskapelige tidsskrift.

Mørli, Terje. Regissør og dramatiker. Studier ved UiO, og Statens teaterhøgskole (regi). Teatersjef ved Trøndelag teater 1992 – 1997. Ca. 120 teaterproduksjoner, hvorav 32 Ibsenoppsetninger. Mottatt bl.a. Amanda, kritikerprisen og Skandinavisk nasjonalteaterpris. Neste produksjon: *Keiser og Galilæer*, Torshovteatret 2006.

Remlov, Tom. Teatersjef ved Den Nationale Scene (1986 – 1996), direktør for Norsk Film (1996 – 2001). Partner i tv-/sceneproduksjonsselskapet Dinamo Story TV AS og filmproduksjonsselskapet USF International AS. Leder filmprodusentutdanningen ved Den norske filmskolen. Regi: *Quisling*, Teater Ibsen, høsten 2005. tom.remlov@online.no

Solstad, Dag. Forfatter. Siste utgivelse: *16.07.41*. Utgir ny roman høsten 2006, Forlaget Oktober. dsolstad@online.no

Saanum, Kari. Dramatiker. kasaan@online.no.

Vagn Lid, Tore. Regissør, autor og scenekomponist. Kunstnerisk leder for Transiteatret-Bergen, og doktorand/Phd ved Institut für angewandete Theaterwissenschaft – Justus-Liebig Universität, Gießen. Sist aktuell som regissør for forestillingen «Karrierekonstruktivismen» av Julian Henning von Gärtner Blaue (DNS/Festspillene i Bergen 2006)

Voigt, Ina. Dr.phil. i litteraturvitenskap, skribent i svenske nummer.se. inavoigt@yahoo.no

Zengerle, Heidi. Skuespiller i Berlin, tidligere ansatt ved Piccolo Teatro i Cottbus.

Redaksjonsråd

Ole Skjelbred, skuespiller; Grete Indahl, seksjonsleder Norsk kulturråd; Tom Remlov, dramaturg; Victoria H. Meirik, regissør; Kristian Seltun, teatersjef Black Box Teater; Carl Morten Amundsen, teatersjef Teatret Vårt; Kai Johnsen, regissør; Øyvind Berg, poet, medlem av BAKtruppen, IdaLou Larsen, teaterkritiker.

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

Redaktør: Therese Bjørneboe.
Adr.: Norsk Shakespeare- og teater-tidsskrift, c/o Bjørneboe, Drammensvn. 68, 0271 Oslo.
Tlf.: 22449628/ 97196772
e-post: tidsskrift@shakespeare.no

Layout: Nina Lykke. Trykk: Princo Unique, Larvik.
Opplag: 1200. Papir 100g G-print

Forsideillustrasjon: *Peer Gynt*, regi: Calixto Bieito.
Foto: Vegard Valde

Innhold

FESTSPILLENE I BERGEN

| | |
|---|----|
| Kari Saanum: Intervju med regissøren Falk Richter | 6 |
| Therese Bjørneboe: Jon Fosses SKUGGAR | 10 |
| Therese Bjørneboe: PEER GYNT og LILLE EYOLF | 14 |
| Grethe Melby: KARRIEREKONSTRUKTIVISMER og STREKKODE | 18 |
| Henning Gärtner: Samtidsdramatikken og verden, seminarinnlegg | 20 |
| Tore Vagn Lid: Teatertekstens i kampsonen, seminarinnlegg | 22 |
| Meninger om teater: Gjesteskribent: Mette Brantzeg | 27 |

IBSEN

| | |
|---|----|
| Randy Gener: HEDDA GABLER, New York | 28 |
| Terje Mærli: Anmeldelse av Toril Mois IBSENS MODERNISME | 31 |
| Marina Astafieva: Ibsen i dagens Russland | 34 |
| Dag Solstad: Alvorets århundre. Om Kierkegaard og Ibsen, foredrag | 38 |

SCENEKUNST

| | |
|--|----|
| Thomas Irmer og Heidi Zengerle: Isabelle Huppert spiller Kane | 43 |
| Elin Høyland: Tid for Re.search | 45 |
| Ine Therese Berg: Intervju med Robert Maxwell | 48 |
| Henning Gärtner: Intervju med Claus Beck-Nielsen | 51 |
| Morten Koefoed: COME ON BANGLADESH | 54 |
| Kai Johnsen: THE TYNSET PROJECT | 57 |
| Ine Therese Berg SONS OF LIBERTY III | 58 |
| Knut Ove Arntzen: René Pollesch' HEIDI HOH | 60 |
| Elisabeth Leinslie: THE SECRET SAYINGS..., BLACK BEAUTY, RATTLESHAKE | 61 |
| Elisabeth Leinslie: ELEKTRISKE FUGLER | 63 |
| Knut Ove Arntzen: EUROPA KVINNE | 65 |

DEBATT

| | |
|--|----|
| Ola. B. Johannessen: Shakespeare og oversettelse | 67 |
| Monica Emilie Herstad: Trenger vi et eget danseutvalg? | 68 |

ANMELDELSER

| | |
|--|----|
| Therese Bjørneboe: ONDA ANDAR, Stockholm | 70 |
| Therese Bjørneboe: EN MIDSOMMARNATTSDRÖM, Stockholm | 72 |
| Tom Remlov: RAS Bergen/Molde, SKUGGE AV EIN GUT, Oslo | 74 |
| Julian Gärtner von Blau: BLACKBIRD i Berlin og Oslo | 76 |
| Tom Remlov: ERASMUS MONTANUS, Molde og DEN STUNDESLØSE, Bergen | 78 |
| Grete Indahl: EN TJENER FOR TO HERRER, Oslo | 80 |
| Ruben Moi: HUNDEN I HØYET, Tromsø | 81 |
| IdaLou Larsen: PEDER SEIER, Mo i Rana | 83 |
| Ina Voigt: DOGVILLE, Bergen | 84 |
| Éva A. Dobos: DØDSDANSEN, Oslo | 86 |
| Therese Bjørneboe: BLODBRYLLUP, Oslo | 87 |
| IdaLou Larsen: KAOS ER GRANNE MED GUD, Oslo | 89 |
| IdaLou Larsen: PÅSK, gjestespill Svenska Riksteatern | 90 |
| Grete Indahl: HEDDA GABLER, Trondheim | 91 |
| Therese Bjørneboe: ET DUKKEHJEM, Oslo | 92 |
| IdaLou Larsen: HAVFRUENS SØNN, Molde | 94 |



Toril Moi. FOTO: SUSANNAH B. F. PALETS.



Cate Blanchett som Hedda. FOTO: HEIDRUN LOHR



ONDA ANDAR. FOTO: PETRA HELLBERG



– Fosse og jeg skildrer vidt forskjellige verdener, sier dramatikerens og regissøren Falk Richter, som nå iscenesetter Jon Fosse for andre gang, under Festspillene i Bergen.

Forfattermøte med skygger

– Det som hjelper meg, er at jeg skriver selv, sånn at jeg virkelig kan verdsette det Jon Fosse gjør, sier den tyske dramatikerens og instruktøren Falk Richter, aktuell med oppsetningen av Fosses SKUGGAR.

Falk Richter (f. 1969) er tysk sceneforfatter og instruktør med internasjonal kometkarriere som begge deler. I skrivende stund er han på Nationaltheatret, der han jobber med en oppsetning av Jon Fosses stykke *Skuggar* for Festspillene i Bergen.

Richter har en uttalt preferanse for å jobbe med levende forfattere. At Fosses stykke blir filtrert gjennom den annen forfatters blikk, gir oppsetningen av *Skuggar* en ekstra dimensjon.

– Falk Richter, jeg kunne tenke meg å få vite mer om din kunstneriske virksomhet, som jeg ikke kjenner til, – annet gjennom ting jeg har lest. Særlig forbindelsen mellom regi- og skrivearbeidet er interessant.

– Regi og skrivearbeid har alltid hørt sammen hos meg. Da jeg var 24 skrev jeg mitt første stykke, *Kult*, en monolog, sammen med skuespillerinnen Bibiana Beglau, som jeg den gang studerte sammen med, og som i dag er en kjent skuespiller i Tyskland. Stykket ble innkjøpt og oppført på Thalia Theater i Hamburg.

Til å begynne med skrev jeg stykkene mine mens jeg prøvde dem ut. Det gjør jeg ikke lenger. I dag skriver jeg et stykke, gir det til forlaget mitt, og så oppfører andre teatre det. Men i starten oppsto stykkene altså ut fra en slags prosjektarbeid, en tett forbindelse mellom det å sette opp og skrive.

Det å skrive og sette opp er en egen kunstnerisk form. Jeg mener, du har forfattere som sitter

AV KARI SAANUM OG MARIT ANNA EVANGER (FOTO)

hjemme og skriver alt og leverer det fra seg, og du har forfattere som sitter for seg selv og skriver, men som så går til prøvearbeidet og prøver ut det man har skrevet. Dette fungerer for meg.

Helt fra jeg begynte å studere, følte jeg at det stoffet som allerede fantes, ikke interesserte meg. Det er naturligvis tull, vet jeg nå som jeg er eldre, vi har jo hele verdenslitteraturen, men det var likevel en følelse jeg hadde den gangen. Jeg syntes det var viktigere å skrive mine egne tekster. Ganske naivt, men ganske bra. Men det kommer kanskje også av at jeg ikke kommer fra noen teaterfamilie, så alt var helt nytt for meg. Foreldrene mine gikk aldri i teater, og leste heller ikke. Faren min – han lever, men jobber ikke mer – hadde et stort firma i Hamburg, og interesserte seg overhode ikke for teater.

Bortsett fra å skrive egne stykker, har jeg først og fremst jobbet med ny dramatik. Det interesserer meg å jobbe med unge, levende forfattere som det går an å møte, snakke med.

Jeg har satt opp Mark Ravenhill, Sarah Kane, Harold Pinter, Caryl Churchill; ofte engelske forfattere som fremdeles lever. Jeg har også gjort mange uroppføringer av nye tyske stykker, og av Lars Norén og Jon Fosse (*Natta syng sine songar* i Zürich, en oppsetning Richter fikk en stor teaterpris for, journ. anm.).

Jeg kommer fra Hamburg og har satt opp mye der. Martin Crimp og Bert Brecht har jeg satt opp, og *Nothing Hurts*, som jeg selv har skrevet. Det ble en milepæl, fordi oppsetningen ble invitert til Theatertreffen i Berlin. Dermed kom jeg til Berlin, og begynte å jobbe på Schaubühne, der Thomas Ostermeier tok over som sjef i 2000.

Kunst og kommers

– *I ett av de siste stykkene dine, Unter Eis, virker det for meg som du skildrer to verdener; en global finansverden og en familieverden, som eksisterer ved siden av hverandre, som parallelle verdener. Er det dette stykkene dine handler om?*

– Dette stykket (*Unter Eis*) handler om det. Her er det den globale økonomien som interesserer meg; konsulentene, rådgiverne osv. Dette samfunnet vi har nå, som også orienterer seg sterkt

mot det økonomiske. Disse store forandringene som foregår i samfunnet, også når det gjelder demokratiforståelse, måten den økonomiske tankegangen trenger inn i livene våre på, stadig sterkere og på alle områder av livet, det interesserer meg. Både fordi det påvirker oss alle sterkt i øyeblikket, og fordi det forandrer samfunnet vårt, men også fordi faren min er forretningsmann. Dermed forbinder samfunnsinteressen seg med en personlig, privat interesse, siden jeg kjenner til alt dette fra jeg var barn. Jeg er fortrolig med forretnings-tankegangen til faren min. Derfor er stykket også svært personlig. Men det er også slik at jeg gjorde mye research og arbeidet meg inn i denne verdenen.

Med de andre stykkene mine er det

og er dystre. Menneskene i *Unter Eis* er mye mer låst fast i systemet, mens i *Gott ist ein DJ* kan de fremdeles leke med denne virkeligheten. De er yngre, mindre ødelagt. Det er jo også to unge mennesker som står foran voksenlivet. Jenta er gravid og lurert på om hun skal beholde barnet, for når barnet kommer, så betyr det jo slutten på denne sorgløse moroa, å eksperimentere med forskjellige måter å leve på. Stykket er kanskje også et tidsdokument over slutten av 90-åra, livsstilen. Det handler om hvilket liv vi vil ha, og også om hvordan vi forholder oss til generasjonen før oss, den politiserte 68-generasjonen.

Fosses stil og språk

– *Ser du noen forbindelse mellom dine*

Jeg skrev GOTT IST EIN DJ før Big Brother, og foregrep i grunnen noe som kom til å komme

egne stykker og Jon Fosses?

– Egentlig ikke. Når jeg leser Fosse, så er det veldig forskjellige verdener. Men jeg liker Fosse veldig godt. Det har vært en glede å lese stykkene hans og se hva han har skrevet de siste 4-5 årene. Jeg har jo heller ikke spurt meg selv om en sann forbindelse finnes. Jeg ser mer inn i hans stykker, og ser hvordan han har gjort ting. Det eneste jeg kan se, er i musikaliteten, selv om det er forskjellig hos oss. Hos meg er det heller slik at karakterene snakker veldig mye, de er kosmopolitiske, og har i det hele tatt ikke lenger noe sted å bo. Stykkene mine foregår ofte på flyplasser, på kontoret, eller i et slags kamera-rom; det foregår aldri i et realistisk eller naturalistisk rom, aldri i stua eller noe sånt, men i moderne, ofte virtuelle rom. Jeg har også skrevet to stykker – *Electronic City* og *Sieben Sekunden* – hvor rommet løste seg fullstendig opp.

Det er forresten ganske interessant, at rommet i *Electronic City*, på samme måte som rommet i *Skuggar*, hele tiden forandrer seg.

Likevel vil jeg si at det virkelig er to forskjellige verdener. Vi er jo heller ikke like gamle, og har virkelig forskjellige liv, der han bor ved fjorden med sin store familie, tilbaketrasket – mens

annerledes. For eksempel det som heter *Gott ist ein DJ* (*Gud er en DJ*), som ble en slags smash-hit, akkurat som jeg skulle ha gjort en ekte hit-single. Det har blitt spilt over hele verden. Det handler om en mann og en kvinne, et ungt par, som står mellom kunst og kommers.

Det handler egentlig om popkultur og det å selge seg selv som et produkt. Om oppløsningen av det private og intimsfæren, og muligheten for å stadig finne opp seg selv. Det handler om en dj og en tidligere programleder på tv som nå lager kunstprosjekter sammen. Tilskuerne er live-gjester i et reality-show, der de to fremfører sitt eget liv. Stykket skrev jeg før Big Brother og alt det der kom på tv. I grunnen foregrep jeg noe som kom til å komme; nemlig å trekke folks privatliv foran kamera, som en fetisj. De to i stykket opptrer svært radikalt foran kamera, de lever ut sexlivet sitt, men også sjenerte, intime øyeblikk, hvordan de lager musikken sin, osv. Stykket beskriver åpenbart noe som er mediekultur i verden i dag. For tiden spilles stykket ganske mye i Øst-Europa, der ligger jo utviklingen et par år etter oss.

Stykket er som et slags show, og derfor også morsommere enn *Unter Eis*, som er skrevet rundt ti år senere,

hos meg er det litt sånn motsatt. Jeg bor midt i byen, reiser mye. Jeg er mye sammen med folk fordi jeg regisserer. Av og til trekker jeg meg så fullstendig tilbake, men ikke akkurat ved fjorden, men i byen. Det blir andre inntrykk.

Det som hjelper meg når jeg jobber med stykket til Fosse nå, er at jeg skriver selv, sånn at jeg virkelig kan verdsette det han gjør. Det er veldig presist skrevet, alt stemmer, og man har følelsen av at det er komponert. Hvert ord er viktig og ikke overflødig, og på en måte inneholder tekstene hans en stor visdom. En viten om hva mennesker er.

– *Hva interesserer deg ved Fosse?*

– Han har sin egen stil, likevel er stykkene ganske forskjellige. Karakterene er alle svært interessante. Men det som egentlig interesserer meg ved ham, er

Karakterene sier aldri rett ut og bombastisk hva det føler og hva de egentlig vil. De er mye mer nyansert enn karakterene til for eksempel Mark Ravenhill.

Hos Fosse arbeider man – hvordan skal jeg si det – ofte med følelser som ennå ikke helt har formulert seg. Noe nølende. Jeg opplever ham som en forfatter som fremstiller stille karakterer og fine emosjonelle forskyvninger. Det minner meg om musikken til Morton Feldmann, eller noe sånt, hvor noe forandrer seg veldig sakte, og man må høre veldig nøye etter. Så det handler mye om å få til en ro og konsentrasjon så publikum får med seg disse detaljene.

Dette stykket har også, mye mer enn alle de andre, en virkelig varme i seg. Det har en sterk lengsel etter kjærlighet i seg. Etter muligheten til at problemene

beskriver, dvs. han forsøker ikke å omsette et realistisk sted i ord. Språket er noe i seg selv, noe som ikke finnes i verden. Celan ville finne opp et språk som hadde egenverd, som ikke var funksjonelt. Som ikke hadde som funksjon å beskrive en reelt opplevd situasjon. Som i billedkunsten, som forskjellen mellom å tegne av, eller å lage noe helt frittstående. Dette minner om rommet til Fosse.

Det er et rom som ikke finnes i virkeligheten, som vi derfor ikke kan avbilde som et realistisk rom. Det rommet vi skaper, må tillate alle disse sansningene. Lyset må kunne forandre seg sterkt, mellom lys og skygge, så karakterene virkelig *kan* bli til skygger. Lysdesignen blir altså veldig viktig i dette rommet. Det er også et rom man ikke kan se slutten på. Hos oss er det en lang gang, men det ser mer ut som de er i et slags landskap. Det blir feil å legge stykket til et virkelig, realistisk sted. Det minner mer om rom slik Beckett skriver rom, som det bare finnes på teatret. Men alle vet hva det handler om. Rommet som Fosse beskriver, er forståelig for tilskueren. Emosjonelt forståelig.

– *Et mentalt rom.*

– Ja. Og i dette stykket virker jo også rommet religiøst. Det er et overjordisk rom. I nærheten av Gud. Mellom liv og død. Det er et rom der døde og levende møtes. Eller om alle er døde – det vet vi ikke. Kanskje også et rom hvor livet til disse karakterene utspiller seg, hvor de opplever livet sitt nok en gang, etter at de er døde. Langt unna kjøkkenbenken. Ekstremt. Jeg har heller aldri lest noe liknende. At en forfatter prøver å formidle en slags spirituell erfaring. Slik leser jeg slutten. Vi har ennå ikke prøvd den (*latter*) derfor kan jeg ikke... Vi har bare prøvd i to uker.

Det er heller ikke lett for skuespillerne å prøve i et rom de ikke aner hva skal være. Men derfor må vi også jobbe veldig direkte med det som er situasjonen, nemlig at de *ikke vet* hvor de er. Og at rommet forandrer seg. Og at de plutselig er der – sammen.

Og det er ubehagelig, fordi det er mennesker som har opplevd ubehagelig ting med hverandre; utroskap, samlivsbrudd. Det som er godt, er at det fremdeles er en følelsemessig forbindelse.

Stykkene mine foregår ofte på flyplasser, på kontoret, aldri i stua eller noe sånt, men i moderne, ofte virtuelle rom

at han klarer å få frem fornemmelsen av det som ikke sies mellom mennesker. Dette er svært vanskelig å skrive. Han har et komplekst syn på relasjonene mellom karakterene, og også på livet. Nå skriver han jo slik at både tid og rom har løst seg opp, så man i løpet av et stykke kan se hele livet til et menneske – at tiden forandrer seg. Karakterene er ikke psykologiske på den måten vi er vant til å tenke på det, men går dypere, ned i områder det er vanskelig å diskutere eller snakke om. Det handler om energier eller spenninger mellom mennesker. Det er utrolig spennende. Også karakterenes følsomhet. Alle er svært nyanserte og sensible, og sanser mye. Interessante mannlige karakterer også, for det meste ganske engstelige menn – jeg vet ikke om det har noe med Norge å gjøre (*latter*)...

– *Hvordan arbeider du med teksten?*

– Det er ikke så lett å forklare. Det handler om en slags fin-avstemming av alle tonene. Hos Fosse, er det fine sjatteringer av følelser, og de forandrer seg også. Karakterene hos Fosse vet ofte overhode ikke hvorfor de sier noe, eller har ikke et mål når de snakker. Og når de sier noe, så *spør* de det de sier...

De er virkelig ofte usikre, og aldri helt sikre på om det de sier er riktig.

mellom mennesker lar seg løse, og at man kan møtes.

Jeg jobber svært nøyaktig med teksten, improviserer ikke, tar ikke vekk tekst, prøver naturligvis ut mange forskjellige muligheter, og jobber med nyansene i fremstillingene av emosjonene.

Paul Celan

– *Fosse har jo gjennomgått en utvikling som forfatter, sånn at nå er alt svært abstrakt; også rommet er abstrakt, og hvor er vi egentlig, og hva er skyggene, og hvem er skyggene, hva gjør de her, og kommer de seg vekk herfra for eksempel. Så jeg tenker; hvor er de egentlig, hva er dette for et rom? For deg?*

(*latter*): For det første må det sies at det finnes vel knapt et stykke hvor det snakkes så mye om rommet som i dette stykket. Karakterene prøver å finne ut av hvor de er, og de vet ikke hvor de er. For meg var diktet av Paul Celan som Fosse siterer, svært viktig. («Wahr spricht, wer Schatten spricht» fra diktet *Sprich auch du*, av Paul Celan).

Celan beskriver et sted som tillater alle motsetninger, som både er positivt og negativt samtidig. Celan forsøkte i sine sene dikt å lage et sted der språket kunne bli konkret. Han skriver i disse diktene på en måte der han ikke lenger

Fosses utvikling

– *Hvordan ser du som forfatter på Fosses utvikling fra Natta syng sine songar og frem til Skuggar?*

– Han har videreutviklet seg, vil jeg si. Fortettet. *Natta syng sine songar* er et perfekt stykke. Genialt skrevet. Det går over en natt og fire scener. Det ender i absolutt katastrofe. Handlingen er veldig spennende og stykket har interessante karakterer. Og selv om tidsforløpet er klart – det blir til og med angitt – og handlingen foregår i et realistisk rom, får tilskueren likevel en følelse av at tiden opphører. Man kommer inn i en følelse av våkenatt, og denne natta tar ikke slutt. Det blir stadig mer komplisert mellom de to, og så dukker tredjemann opp... det er en uendelig natt, en natt da et forhold tar slutt. Jeg synes

den. For meg var Skuggar et stykke om tid. Tiden er gjort til tema. Et stykke om alder. Om aldri, å bli eldre. – At man står i denne «middel-alderen», – og kan se til begge sider, kan se begge deler. Fortiden og slutten.

– Hvem står der, av karakterene, mener du?

– *Det var bare en følelse jeg hadde.*

– Ja.

– *Man står der og ser altså gutten, og så ser man moren og faren. Hvordan det begynner, og hvordan det slutter, dør.*

– Ja.

– *For meg handler det om mannen.*

– Ja.

– *Han ser fortiden sin, og kan kanskje... kanskje er han på en måte klar-synt...*

Fosse har hele tiden har hatt et spesielt forhold til tid. Tiden blir behandlet på en annen måte enn ellers i teatret

at Fosse hele tiden har hatt et spesielt forhold til *tid*. Tiden blir behandlet på en annen måte enn ellers i teatret.

Med *Draum om hausten* – som også er et grandios stykke – går det ett skritt videre. Tiden endrer seg. I løpet av sekunder, ser man mennesker i ulike stadier av livet. Egentlig har han jobbet videre med disse tingene. Fra *Natta syng sine songar* har han gått videre i en helt spesiell måte å bruke tid på. Han holder seg ikke lenger til tiden slik vi vanligvis beskriver den, men har en mye mer subjektiv tidsoppfattelse. Og på den måten er han også mye nærmere den måten som hjernen fungerer på, nemlig at vi naturligvis oppholder oss i realtid sammen med andre mennesker, men så også har flashbacks til tidligere erfaringer. Eller vi har blitt 20 år eldre og har følelsen at det bare har gått ett minutt. Det synes jeg er spennende. Det neste skrittet han foretar, i *Skuggar*, er at gudserfaringen, slik jeg ser det, får en rolle – det overnaturlige, en religiøs erfaring, en erfaring av å komme nær Gud. Slik opplever jeg slutten, dette lyset, de kan ikke forlate dette stedet. Det er fremmed for meg, så hvordan dette kommer til å utvikle seg videre hos ham, kan ikke jeg bedømme.

– *Det er interessant hva du sier om ti-*

– Ja.

– *... at han kan se slutten...*

– Ja.

– *Jeg kjenner denne følelsen. At man kan ane hvordan. – Man kan se disse mønstrene.*

– Ja. Hvordan man blir senere, mener du?

– *Ja. Man har denne bevisstheten om at det nærmer seg. Og man ser hvordan det blir. Ser trådene fra fortiden som går inn i fremtiden, og der står man, og denne følelsen... og for meg var det slik, at det er dette rommet, dette stedet, rett og slett, denne midt-alderen.*

– Hmmm.

– *Hvor man står mellom ungdom og alderdom... og spør seg selv, hvor er jeg nå? Og da er det et stykke om Tiden. Men slutten forstår jeg ikke.*

– Ja, der hvor de ser lyset. Mener du ikke det er en slags religiøs erfaring?

– *Det er kanskje for enkelt?*

– Ja.

– *Jeg så Rambuku på Det Norske Teatret for en stund siden. Og der var det også en slik erfaring. – De gikk mot lyset, og man tenkte, de dør. Og man hadde det rommet der de tenker, hvor er vi nå? Kanskje ikke forfatteren vet det selv heller? Og at det også derfor er uklart?*

Hmmm.

– *Jeg tenker at han skriver, og er i en prosess. At han ikke selv vet hvor han går. Men han utgir stykkene sine i løpet av utviklingen.*

– Ja.

– *Og at stykkene er skritt i utviklingen. Men han vet naturligvis også hva han skriver om.*

– Med slutten har jeg også den følelsen, at det er et utviklingsstadium, og at det tar to-tre stykker før han har kommet frem. Men det du sier om midt-alderen og mannen, det synes jeg er svært interessant. Det var også sånn på prøven i dag, at det er mange øyeblikk hvor mannen står der og ser, og så ser han plutselig far og mor, at det kunne også være han selv om tyve år, og så ser han på den andre siden, og ser venninnen sin og denne gutten, og det kunne være ham for ti år siden, eller ham som en annen eller noe sånt, hvis biografien hans hadde vært annerledes...

– *Jeg tenker at vi har forskjellige mennesker i oss, og det skriver han også om. At det ikke bare handler om denne mannen og hans biografi, men at alle disse menneskene er ham på en eller annen måte. Og sånn er det jo også når man skriver, man skriver ut seg selv, i de forskjellige karakterene.*

– Ja, nettopp.

– *Og at nettopp det aspektet ved stykket speiler også forfatterens egen virksomhet. Kanskje. Jeg vet ikke.*

– Det tror jeg nok, ja.

NORSK DRAMATIKK

Norsk Dramatikk Festival

søker

NYE NORSKE SCENETEKSTER

Tekstene vil bli vurdert anonymt av en jury, og de som velges ut vil bli spilt på Det Norske Teatret under Samtidsdramatikkfestivalen oktober 2007.

Stykkene sendes til
Norsk Dramatikkfestival co Det Norske Teatret,
Kristians IVsgt.8, 0164 Oslo
innen 1. november 2006.

Dramatikerens navn og adresse skal ligge i separat vedlagt konvolutt med stykkets tittel utenpå.
Teksten må ikke være tidligere oppført.

For spørsmål kan Norsk Dramatikkfestival kontaktes på tel 22 473847 el. mob 970 54 050.

www.dramatikkfestivalen.no



Dødens venteværelse

(Bergen): Falk Richter iscenesetter Jon Fosse bortimot perfekt. Det er min eneste innvending.

AV THERESE BJØRNEBOE

JON FOSSE: **SKUGGAR**. REGI: FALK RICHTER.
SCENOGRAFI OG KOSTYMER:
KATRIN HOFFMANN. LYSDESIGN: KARSTEN
SANDER. SAMPRODUKSJON NATIONALTHEATRET/
FESTSPILLENE I BERGEN. DEN NATIONALE SCENE,
SMÅSCENEN 30/5 2006

Hos Fosse er alle Rubek og Irene,» het det i Süddeutsche Zeitung i en anmeldelse av *Skuggar* (3. – 5. juni), hvor Jon Fosses nye stykke også betegnes som et sent ekko av Ibsens *Når vi døde vågner*.

Denne sammenlikningen kan virke nærliggende. Irene, Rubeks tidligere modell, karakteriserer seg som «min egen skygge», og allerede fra Rubek og Maja snakker om den øredøvende stillheten som slo imot dem på jernbanestasjonene under hjemreisen, virker forskjellene mellom død og liv flytende. Allerede i Jon Fosses *Varmt* fra 2005, som var et bestillingsverk fra Deutsches Theater i Berlin, kunne imidlertid også kvinnens svarte badedrakt virke som en kryptisk referanse til Irene.

Men i *Skuggar* er «forgjengelighetstematikken» som hos Ibsen knyttes til kjærlighet og kunst, blitt drevet så langt at alt det materielle enten har forvitret (tingene) eller har et hypotetisk preg (menneskene, kroppene).

I *Skuggar* skal seks personer møtes i et rom, som ingen vet hvor er. Men som det er nærliggende å tolke som et dødens venteværelse.

En etter en kommer personene inn, og blir alle sammen overrasket over gjensynet, selv om de like etterpå helst sier det motsatte, «men eg har venta slik på deg». Det oppgis ingenting om grensene til dette rommet, og det er kanskje derfor det oppleves så skremmende. De sier de vil gå, men det er umulig. Samtidig er det noe paradoksalt ved perspektivvekslingene i stykket.

Overfladisk sett kan det virke som om dialogene er klippet opp på en tilfeldig måte. Man må lese nøye for å holde rede på hvem som snakker til hvem, fordi ordlyden er omtrent identisk, og for å følge personenes bevegelser i rommet. For meg var det nettopp personenes bevegelser som skapte en inngang til stykket, all den tid dialogen ikke dreier seg om noe substansielt, men bare terper på det samme «nei at eg skal treffe deg igjen/ etter så mange år»... «korleis kan

eg vel tenkje at det er lenge sidan/Det er veldig lenge sidan», osv. osv. osv.

I sceneansvningen står det flere ganger «går og stillar seg opp, blir stående og sjå ned». Det virker nærmest som om personene står på vent, når de ikke snakker, eller som om de er switched off. Er de til stede i det samme rommet? Eller er de bare til i møtene, i den direkte tiltalen, som vil si det samme som å framtre for den andres blikk? Det er som om personene eksisterer og forvinner, opphører og blir til, avhengig av om de blir sett.

I likhet med mange av Fosses stykker, kan *Skuggar* karakteriseres som et trekantdrama – selv om det er tilsynelatende konfliktløst. Her er trekantkonstellasjonen fordoblet i seks personer, samtidig som temaet også varieres ved hjelp av kjønsmessige forskjeller og to generasjoner. Far (Kai Remlov) står mellom to kvinner – Mor (Frøydis Armand) og Kvinna (Anne Krigsvoll) – og Jenta (Ine Jansen) står mellom to menn; Mannen (Nikolai Cleve Broch) og Kameraten (Erland Bakker).

Selv om personene i rollefortegnelsen kalles Mor, Far, Mannen, osv. er tiltaleformen deres alltid bare «du». Det er ikke egentlig nytt at Fosses personer ikke bruker egennavn, men siden *Skuggar* både mangler en ytre, tinglig verden, og handlinger og situasjoner, samles det en enorm vekt i dette lille ordet «du».

Jon Fosse skal ha kalt *Varmt* en «turdans» – som jeg antar at er det samme som en «tretur». Det gir også en trefende karakteristikk av *Skuggar*. Husk hvordan de to jentene danser i en sløyfe eller et åttetall rundt den mannlige folkedanseren, mens de stryker med ryggene forbi hverandre.

Regi

Det er stor avstand mellom den regimesige innfallsvinkelen i *Heiss* på Deutsches Theater i Berlin (2005) og Falk Richters oppsetning på Nationaltheatret (som altså hadde premiere på Den Nationale Scenes Småscene). Jan Bosses *Heiss* er vel den Fosse-oppsetningen jeg har sett som har lagt størst avstand til det som måtte ha dannet seg av en «Fosse-konvensjon». Her opptreer nemlig ikke bare de tre rollefigurene, men noe slikt som førti statister på en publikumstribune på scenen som også er et speilbilde av publikumsamfiet. De to mannlige skuespiller-

ne er kledd i billige jeans med tunge beltespennner, den ene bleket hår med hårgelé, den andre umoderne hengebart. Og slik kastes man hodestups inn i en slags Rostock-virkelighet, som likevel ikke bør settes i bås med den retro-stilen som er så dominerende på teaterscenene i Tyskland. Og det liker jeg. Jeg liker i det hele tatt denne oppsetningen godt. Problemet ligger likevel i at 1:1-bruken av statister (som kommer tilbake igjen på slutten) setter den skjøre «historien» i forhold til en reell tid som virker overstyrende mht. stykkets sprang i tid (fiksjonen). Stykket iscenesettes som en serie etyder, hvor skuespillerne ofte gir inntrykk av å trå vannet, og hvor påfunnene/opptrinnene har preg av å utspille seg over et tomrom eller «ingenting». Det er fascinerende, og som en helt annerledes innfallsvinkel til det metateatral ved Fosses form, var det en severdig, men ikke vellykket iscenesettelse.

Falk Richters *Skuggar* er antagelig den vakreste Fosse-oppsetningen jeg har sett. Det skyldes ikke minst Carsten Sanders lyssetting, hvor rollefigurene framtrer og viskes ut i gråblå dis. Det langstrakte scenegulvet og den lave takhøyden (scenografi: Katrin Hoffmann) gir assosiasjoner til en tunnel, gang eller korridor, mens en konveks murvegg både begrenser scenedybden og kan gi inntrykk av at man befinner seg i en senkning eller underjordisk krypt. Etter hvert oppdager man at muren likevel ikke er av stein, men av organisk materiale. Veggens tekstur gir en betoning til at rommet har med menneskelig persepsjon å gjøre. Og både scenografien og den sprø, fremmedartede, atmosfæriske musikken bidrar til å gi stykket et sakralt preg.

Jeg var svært spent på oppsetningen fordi Falk Richter tidligere har markert seg som en ekstremt lydhør Fosse-regissør, med oppsetningen *Die Nacht singt ihre Lieder* (Schauspielhaus, Zürich, 2002), ved siden av at han også har gjort fine oppsetninger av Sarah Kanes *4.48: Psychosis* og Tsjekhovs *Måken*, for å nevne noen. Richter er dessuten også selv dramatiker, antagelig mest kjent for stykket *Gud er en DJ*, som for noen år siden ble spilt på kafescenen på Oslo Nye (og var planlagt oppført på Nationaltheatret).

Det mest påfallende likhetstrekket mellom *Skuggar* og *Natta syng sine*



songar er presisjonen Richter instruerer skuespillerne med. Om den sistnevnte forestillingen skrev jeg i Samtiden (1/2003): «... det [er] rytmen og tekstbehandling som skaper en egen scenisk realitet (...) gestene og skuespillerarrangementene synes å sammenfalle med takslagene i Fosses linjefall. Virkningen er suggestiv til det nesten feberaktige, inntil man mot slutten av forestillingen får følelsen av at rytmen sluser bort den ytre virkeligheten, som en slags blod-dunking i hodet. Slik blir nattas sanger i tittelen på stykket noe man får erfare fysisk.»

Richter hadde to bemerkelsesverdige skuespillere, Judith Engel og Sebastian Rudolph, i de to hovedrollene. Den unge kvinna virket både utgammel og pueril. En like rå og utleverende person-gestaltning finner man ikke i *Skuggar*, men Richter innfrir forventningene mht presisjon og letthet. Ja, han er kanskje den Fosse-regissøren som i sterkeste grad klarer å realisere Fosses eget utsagn om at stykkene bør spilles med «en ganske presis coolhet».

Presist spill

Nationaltheatrets skuespillere spiller med en stor grad av årvåkenhet overfor rommet, og lykkes forbilledlig i å fastholde en ambivalens mht om Fosse skildrer individualiserte mennesker, eller om de er en slags hylstre eller avtrykk av noe som har vært, dem de var, eller følelser de hadde. Ine Jansens ansikt speiler følelser og impulser så distinkt og likevel så flyktig, at det oppstår verfremdung.

Også Erland Bakker lykkes i å vise det forkjærte ved Kameraten som en slags inntrenger, uten å forklare eller legge på følelser. Frøydis Armands Mor og Nikolai Cleve Broch som Mannen, klarer begge på en særlig uttrykksfull måte å fange spenningsforholdet mellom personenes åpenhet, og at det er noe som drar dem tilbake, og gjør dem innadvendte. Det innadvendte virker kanskje særlig som en viktig kvalitet mht Fosses personer, men man kan likevel spørre seg om ikke Ine Jansens åpenhet her er vel så gåtefull. I likhet med Falk Richters Zürich-oppsætning klarer han, sannsynligvis på bakgrunn av en minutiøs tekstanalyse, å få fram hvordan Fosse-figurene på en måte står på siden av sin egen kropp, og at følelsene bare kommer av seg selv, og uten at man skjønner hvorfor.

Humoren kommer ikke minst til uttrykk i skuespillerarrangementer der man får inntrykk av at personene nesten vokser sammen. Ja, hvor man i noen tilsynelatende overlappende øyeblikk (og ved hjelp av Carsten Sanders lys) virkelig har følelsen av å se fordoblinger, eller at Ine Jansen har et Janusfjes, idet hun vender seg mot både Mannen og Kameraten.

På en tilsvarende måte som rommet i stykket virker grenseløst, er det noe angstfylt og marerittaktig ved en slik utvisking av personlighet og vilje. Men i denne oppsetningen forfølger Falk Richter likevel et annet spor. Når han mot slutten av stykket lar skuespillerne ta hverandre i hendene, understrekes det ikke bare at de individuelle personlig-

hetstrekkene viskes ut, men også at følelsene de har overfor hverandre kanskje er overindividuelle eller forskjelligse.

I noen av de siste replikkene later det virkelig til å skje en opphevning av forskjellene: «Mannen: Eg ser det/.../ eg ser at det er der/ *peiker ut i rommet*/ og eg ser/ ja det er i dykk/ det er dykk/ eg ser det».

Det er først her på slutten at personene ikke tiltaler hverandre med bare «du», men i flertallsformen «dykk», samtidig som forskjellen mellom jeget og duet kanskje også opphører. Stykket ender med at personene går ut (både i forestillingen og i teksten). Slik Richter iscenesetter det virker slutten (at skuespillerne tar hverandre i hendene) som en statement om at kjærligheten er grenseløs, men det er ikke til å komme bort i fra at skuespillernes utmarsj først og sist markerer avslutningen på en teaterforestilling.

Denne oppsetningen av *Skuggar* er den beste norske Fosse-iscenesettelsen jeg har sett. Noe som ikke minst skyldes presisjon, men også en ydmykhet som er påfallende hos både regissør og skuespillere. Den (mulige) innvendingen jeg likevel sitter igjen med, er at jeg ble litt for imponert til at forestillingen rystet meg. Det er mulig at de senere stykkene til Fosse beveger seg så langt i retning av det esoteriske, at de krever en så kompromissløs regissør som franske Claude Régy. En regissør som gir publikum en så kraftig motstand, at hans forestillinger nesten virker irrelevante som teater.

Innføring i dramaturgi

Teater, film, fjernsyn

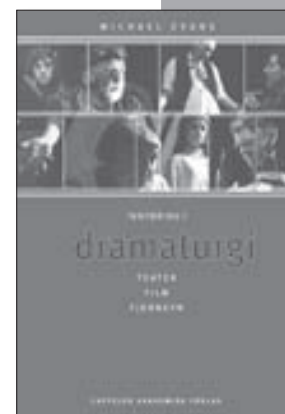
av Michael Evans

Kr 358,-

Utgitt april 2006

“Evans viser hvordan dramaturgiens begrepsapparat kan fungere, både i analytiske og kreative prosesser. Dette er morsom, frisk og stimulerende lesning.”
Gerd Stahl

“Med en smittende blanding av formidlingsiver og vitebegjær henvender Evans seg med den samme selvfølgelighet til både yrkesutøvere og akademikere.”
Tom Remlov



CAPPELEN

Peer Gynt (Joel Juan) i Dårkisten, 4.
akt. **PEER GYNT**, regi: Calixto Bieito.
FOTO: VEGARD VALDE



Mor Åses død, med Joel Juan og
Mont Plans. **PEER GYNT**, regi:
Calixto Bieito. FOTO: VEGARD VALDE



Selvrefleksjonens labyrinter: Ach Peer, wer bist du?

(Bergen): Calixto Bieito iscenesetter PEER GYNT som publikumsfrieri og politisk rockemusikal. I Victoria Meiriks LILLE EYOLF dreier det seg om mennesker som ikke klarer å bli voksne.

AV THERESE BJØRNEBOE

HENRIK IBSEN: **PEER GYNT**

KATALANSK OVERS.: JOAN SELLENT OG ANNE-LISE CLOETTA. REGI: CALIXTO BIEITO
SCENOGRAFI: ALFONS FLORES. PROD.:
FESTSPILLENE I BERGEN, TEATRE ROMEA OG
BARCELONA FESTIVAL GREC
DEN NATIONALE SCENE, 25. MAI

LILLE EYOLF

REGI: VICTORIA MEIRIK. SCENOGRAFI: MILJA SALOVAARA. DEN NATIONALE SCENE,
SMÅSCENEN, 24. MAI 2006

Festspillene i Bergen åpnet med to Ibsen-oppsetninger som kan virke som hverandres motstykker. Calixto Bieitos *Peer Gynt* er avslørende, kritisk og politisk, men også en teaterfest som får salen til å koke. Victoria Meiriks *Lille Eyolf* er dyster, svart og nådeløs. Likevel finnes det berøringspunkter.

Peer Gynt — en samproduksjon mellom Festspillene i Bergen og Teatre ROMEA i Barcelona — står plantet i den antinasjonalistiske og politiske tolkningstradisjonen etter 2. verdenskrig. Stykket er satt opp med katalanske skuespillere, men Bieito viser også at han har det norske publikum i tankene. For han har gjort research, og latt seg forskrekke — for så å si samtlige referanser til «det norske» viser at vi holder på å drukne i vår egen kitsch.

Peers hjemreise i 5. akt, skjer for eksempel til tonefølge av «Morgenstemning», og like før skal en bunadskledd kvinne gli inn på scenen som en suvenirdukke og vinke stivt. En Solveig-allusjon på slutten av 4. akt, hvor Solveigs sang (naturligvis) er strøket.

Calixto Bieito gjør forestillingen både til en parafrase over fenomenet «Peer Gynt», ved å betjene seg av et stort klisjétilfang (med de «norske» allusjonene) og ved å tiltale publikum direkte. Samtidig er det også en selvstendig, original og svært Ibsen-lojal iscenesettelse. Men det er i sammenføyningen mellom begge disse nivåene at forestillingen får en så voldsom energi, og på en paradoksal måte hele tiden pendler mellom koketteri og følelsesmessig dybde. Det er kanskje flere grunner til at flere av de spanske anmelderne kalte *Peer Gynt* den norske Don Quixote?

Rockemyte

Forestillingen åpner med at Mor Åse sleper tunge ølfat, mens Peer ligger og drar seg og drikker kaffelatte eller Ballaton. Tre mobile utedoer som kan høre hjemme i et forlorent tivoli eller på et rockestadion i utkanten av en storby, er grunndekorasjonen i første del før pause. «I can't get no satisfaction» vræler Peer, springer i været og spiller luftgitar. Joel Juans Peer er en opprører, opportunist og epigon, og et troverdig nåtidsmenneske.

På Hægstad opptrer de mannlige bryllupsgjestene som en slags torpedoer og gangstere, i en atmosfære som kan minne om en nærmest tegneserieaktig Aki Kaurismäki-film. Når Solveig gjør entré med tykke brilleglass, utløser det latter i salen. Men Roser Cami fornyer rollen når hun setter seg bak det digre trommesettet, og Solveigs savn samles i et brøl.

Her skal Peer knulle Ingrid inni en av utedassene i en rå versjon av bruderovet, som også gir en ny begrunnelse for Ingrids tilbakekomst i femte akt. Dovregubbens hall blir iscenesatt som SM-or-



Åse og Peer. FOTO: VEGARD VALLE.

gie, hvor Dovregubben sjøl kan bringe tanken til en alderstegen rockmusiker, à la Keith Richards eller Iggy Pop, og hvor Den grønnskledde er transvestitt.

Henning Gärtner betegnet denne tolkningen av trollene som «reaksjonær» i Morgenbladet (2. – 8. juni), og han har et poeng. På den andre siden

spiller maskeringen av Den grønnskledde ikke bare opp til Peers seksuelle vemmelse når rusen er gått av ham, men henspiller på en bigott machokultur som man antagelig er mer inneforstått med i middelhavsländene enn her. *Peer Gynt* er jo temmelig konvensjonell.

Disse scenene er likevel ikke forestillingens beste, og en grunn til det er kanskje (som jeg siden leser i en av de spanske anmeldelsene av forestillingen) at Calixto Bieito gjentar seg selv og sin egen registil, idet alle hans vanlige virkemidler er med: oppkast, urinering, vold og onani... disse scenene er de eneste som minner meg om den skandaliserte Bieito-oppsetningen av *Die Entführung aus dem Serrail* på Komische Oper i Berlin (2004). Uten at jeg kan gi en begrunnelse for det her, opplever jeg *Peer Gynt* som en langt bedre forestilling.

Men selvfølgelig, jeg kjenner materialet bedre, og Bieito gjør både viktige alterasjoner i forløpet, som fungerer godt, og løser scene etter scene på en måte som avslører et friskt blick og nye øyne. Han lar scenen med Bøygen følge etter Åses død og anskueliggjør Peers motvilje mot å konfrontere døden. Noe som ikke minst er med på å framheve kontrasten mellom Peer og bonden, han som kutter av seg fingeren for å slippe unna krigstjeneste. Her politiseres og aktualiseres dessuten denne scenen ved at bonden siterer fra ett av Ibsens brev: «Den revolusjonen som retter seg mot staten er jeg med på.» Og i siste akt, er det en katalansk enke, og ikke presten, som holder gravtale over ham, samtidig som hun ruller det nakne liket inn i plast. Man kan forstå at Goya er Bieitos forbilde.

Det er likevel da Solveig i den avsluttende scenen før pause, står på scenekanten og sier «Jeg skal vente», at forestillingen virkelig tar tak i meg. For mens lysene i salen blir slått på, blir Solveig stående helt til siste tilskuer har gått ut. Effekten ligger selvsagt i at Bieito tiltaler publikum direkte: De fleste av oss har en rem av huden til *Peer Gynt*.

Publikum som klakører

For alle som har lidd seg gjennom mislykkede forsøk på å løse 4. akt (Afrika), er Bieitos iscenesettelse en befrielse. Første del utspiller seg i teatrets foajé, hvor den katalanske sangerinnen bringer

tanken til de fortrinnsvis østeuropeiske danseorkestrene på Color Line, før scenen fortsetter i et slags talkshow, hvor man diskuterer hvem Peer Gynt er. Joel Juans nå utpreget sleske Peer entrer scenen med tilbakekjemmet hår, og planter et par sammenknepne, svarte øyne i den som tør å motsi ham. Den nåtidige Peer har slått seg opp på østeuropeisk prostitusjon og menneskehandel i den tredje verden. Palestina er i opprør, heter det i den nye teksten, og den norske Peer forkynner at han vil låne penger til jødene. Det hele avslutter i nok en henvendelse til Olje-Norge, som imidlertid også er sakset fra ett av Ibsens brev: «Norge er et fritt land, men nordmenn er ikke frie. Peace of mind is a wonderful pillow.»

I neste scene er det rigget opp et digert stillas på hovedscenen, mens Joel Juan, støttet av et gospelkor, får publikum med seg på refrenget til Leonard Cohens «Halleluja», som her lyder «Gyntiana». Det subtile ved scenen, er at Bieito iscenesetter oss som Peers klakører – og avslører vårt schizoide forhold til rockestjernen som profet og supermacho. Dette løper over i en sexy scene hvor Anitra framstår som en groupie (med matvett nok til å rane Peer), og dårekistesenen. Nå henspiller stillaset på et apebur, og scenen avsluttes med at en av skuespillerne svinger seg ned med kjønnet blottet under slåbroken.

Peers hjemkomst er allerede skissert over, og løper over i at en julenisse deler ut sjenerøse gaver. Peer Gynt river papir etter papir fra julepakken, men det viser seg at den er tom – som løken.

Bieito fester til slutt nok en gang sitt grep ved å skyve Solveig i forgrunnen. Hun kommer trekkende på det digre trommesettet som en Mor Courage, eller kanskje snarere datteren Katrin fra det samme stykket, men bærer også bind for øynene. Kjærligheten har gjort henne blind. Eller kanskje det skal leses som en allusjon til den blinde fru Justitia? Den siste tolkningsmuligheten må ses i kontrast til at Ingrid, bonden, og flere andre lik, nå henger som slakt på digre krokar under scenetaket bak.

Peer Gynt fikk en sjeldent panegyriske mottakelse i de norske avisene, men oppsetningen ble også møtt med innvendinger, som at den var klisjéfyllt og «1980-talls». I sin anmeldelse i

Morgenbladet, gikk Henning Gärtner så langt som til å fastslå at «når noe omfavnes så forbeholdsløs av alle og enhver, er det stor sannsynlighet for at vi har å gjøre med kitsch.»

Det lyder riktig i teorien, men jeg tror (dessverre?) ikke at det er så enkelt.

Lille Eyolf

Victoria Meirik's iscenesettelse på DNS/ Småscenen er en oppsetning hvor Ibsens familiedrama spilles på vrangen, ikke så ulikt Ole Anders Tandbergs oppsetning på Torshovteatret i 1998 (*Lille Eyolf & co*). I den sistnevnte var det flettet inn nyskrevne tekster av Øyvind Berg. Det vil si, tekstene fungerte snarere som tungskytts fra det fortrenge eller ubevisste, en mitraljøse eller obskøn automattale som perforerte den – mer eller mindre – dannede ibsenske dagligtale/ situasjonene. I flukt med dette opptrådte Lille Eyolf i kamuflasjeuniform og med gevær i hånden – stedet for en krykke.

I likhet med Tandberg, kan Meirik sies å behandle *Lille Eyolf* på en selvrefleksiv måte, hvor premisset er lagt ved at publikum er kjent med ekteskaps- og familiedrama-sjangeren.

I Milja Salovaaras scenografi finner vi oss på en slags byggeplass hvor barneleker og bygningsmaterialer ligger hulter i bulter, og en sementblander med åpent lokk understreker inntrykket av at dette byggeprosjektet aldri kommer til å bli realisert.

Der det framgår av stykket at Alfred Allmers skjelte til Ritas formue da han giftet seg med henne, viser forbruksartiklene som ligger strødd omkring at egeninteressen og egoismen har forplantet seg i foreldrenes evne til å oppdra barnet. På de svarte veggene ser man digre barnetegninger i kritt, med noen lett uhyggelige motiver. En snømann, krokodille og en dinosaur.

På en tilsvarende måte som scenebildet lar det oppstå et slags negativ- eller vrengebilde av formuesforholdene i ekteskapet, skal regissøren dekomponere bildet av lille Eyolf, som i stedet for å være en krøpling med krykke, i denne oppsetningen er stum. For likevel å få fram teksten, «løses» dette ved at de voksne både snakker til ham og kommuniserer gjennom tegnspråk, men den forvanskede dialogen avslører

dermed også det tvungne forholdet de voksne har til ham.

I en publikumssamtale («Lunsj i Løsje») etter premieren, fortalte Victoria Meirik at hun under arbeidet med stykket hadde tenkt på reportasjene fra rumenske barnehjem som ble vist på TV etter Ceausescus fall. Flere av disse barna hadde blitt syke, fysisk og mentalt, av vanskjødselen på barnehjemmet.

Meirik er ikke ute etter å legge stykket til en eller annen form for «white trash»-miljø, hvis det skulle virke nærliggende. Derimot gir det en betoning at Eyolfs handicap har sammenheng med foreldrenes ressursmangel.

I en oppdatert versjon av stykket, kjennes det også både riktig og befriende å nedtone koblingen mellom seksualitet og skyld. (I teksten har Eyolf som kjent blitt krøpling, fordi han har falt ned fra stelletbordet mens foreldrene hadde samleie). Både fordi et slikt tema i dag virker forfersket i seg selv, og fordi det allikevel er så nærliggende å tolke skyldfølelsen til Alfred som et alibi.

Victoria Meirik lar skuespillerne tegne rollene med bred pensel og iscenesetter situasjoner på en måte som bretter ut og utleverer «undertekst». Forestillingen åpner for eksempel med en stumscene hvor Rita kler seg naken for Alfred, som ikke rører henne. Meirik sløser heller ikke tid på å eksponere karakterenes svakheter og mindre sympatiske egenskaper. Kledd i en glamourekjole à la Anita Ekberg i *La Dolce Vita* skal Rita, i Ellen B. Johannessens skikkelse, se ut som om hun har ramlet inn i en helt annen film enn den hun drømte om. Når hun slynger ut anklagene sine mot Allmers, gir hun da også mer inntrykk av å spille i en tv-såpe (à la Mia Gundersen). Gard Skagestads Alfred framstår også helt fra de første scenene som selvopptatt og ubeslutsomt. Og, som Andreas Wiese bemerket i Dagbladet, framstår Merethe Armands Rottejomfru nærmest som normal i dette selskapet.

Siren Jørgensens Asta gjør et litt skolepikerkjekt men sympatisk inntrykk. Dette er nok den rollen som er vanskeligst å gi en retning til innenfor konseptet. Meirik «løser» det ved å iscenesette de siste dialogene mellom Alfred og Asta slik at gestene og de fy-

Scenebilde **LILLE EYOLF**, regi: Victoria Meirik, Den Nationale Scene, 2006. FOTO: ERIK BERG

siske handlingene sier det motsatte av replikkene. Men den teatrale spillemåten virker ikke riktig integrert i forhold til Jørgensens spill for øvrig.

I det hele tatt, spriker det tidvis mellom en innlevende og en uttalt teatralisk eller såpeaktig spillestil. Petter With Kristiansen lykkes best i både å spille ut klisjeen om figuren og markere Borgheims avstand til seg selv i øyeblikk av klarsyn. For eksempel når han tar avskjed med Allmers og illuderer den grøtete talemåten til en døvstum. Det fungerer som en bitende kvittering for hvordan Allmers setter Eyolf på pide-stall, men formidler også fortvilelse og raseri. For Borgheim vet at «Eyolf» kommer til å bli nissen på lasset, også i hans eget ekteskap med Asta. Petter With Kristiansen kommuniserer her, som andre ganger, et flersjiktig innhold på en teatral måte som også blir psykologisk motivert.

Familien

Meirik's iscenesettelse er først og fremst tenkt som en diagnose av vår egen tid, og det er som sådan forestillingen gjør sterkest inntrykk. Når Rita og Allmers til slutt vil ofre seg for de fattige barna, som ikke reddet Eyolf fra å drukne, reises spørsmålet om dette bare er nok

en flukt – eller om deres forsøk på å tilkjempe seg et nytt livsinnhold kan lykkes?

På Den Nationale Scene gjenlyder det ikke barnestemmer fra bryggene i siste scene, men stemmesurr som kan høres ut som bønnerop fra en moske. Og slik trekkes det inn en nåtidig kontekst som på en konfronterende og ubehagelig måte spisser spørsmålet. Er det håp for Rita og Allmers valg, eller vil de fattige barna bare være nok et projeksjonsobjekt for deres selvrealiseringsjag? I Meirik's iscenesettelse skal Allmers tvil og skeptisisme få siste ord, når han først skyter Rita og deretter tar livet av seg selv.

I denne oppsetningen blir kjønns-kampen/ekteskapsdramaet nærmest spilt på replay. Publikum inviteres ikke til å identifisere seg med rollene, men til å betrakte deres livsløgn og avmakt med distanse. Det kan få «ekteskapsdramaet» *Lille Eyolf* til å framstå som en farse, men det tar ikke smerten eller brodden fra stykket som *familiedrama*. Tvert imot. Noe som kan være verdt å bemerke siden familien som motiv og tema for ny norsk dramatik, har vært gjenstand for diskusjon, også på et seminar under Festspillene i Bergen.

Under panelsamtalen «Lunsj i lo-

sjen» (som jeg over refererte til) utspilte det seg noen selsomme scener da en kvinne i salen stadig avbrøt panelet. Noen av tilropene hennes gikk likevel rett til kjernen, som da hun sammenfattet Ibsens budskap med: «Vi var sultne, men dere ga oss ikke brød!»

Dette reflekteres inn i Meirik's oppsetning, men ikke *bare* i sluttscenen, for det gjelder naturligvis også forsømmelsen av *Lille Eyolf*. Og det er også derfor Rita og Allmers forsøk på å kompensere sitt eget svik, ved å kaste seg inn i en form for politisk altruisme, kan oppleves som en lettvindt utvei.

I begge de to Ibsenoppsetningene møter man mennesker som ikke er blitt voksne, Alfred, Rita og Peer Gynt. Men der Bieito etablerer Solveig som Peers moralske motstykke, lar Victoria Meirik stykke ende med et urovekkende spørsmålsteget. Man kan tolke Alfreds handling som en selvmordsaksjon på vegne av det rike, siviliserte Vesten. Men siden Alfred ikke nøyer seg med å begå selvmord, men også skyter Rita, blir handlingen vanskelig å tolke som et uttrykk for edelmot og klarsyn, og sluttscenen ualminnelig brutal.



Misantropi og forfallsestetikk

(Bergen): Både STREKKODE og KARRIEREKONSTRUKTIVISMER har en misantropisk grunntone, men springer ut av vidt forskjellige teatertradisjoner. AV GRETHE MELBY

ERLEND SANDEM: **STREKKODE**

REGI: JULIA AFIFI. MALERSALEN, DNS, 26/5

JULIAN HENNING VON GARTNER BLAUE:

KARRIEREKONSTRUKTIVISMER

– ELLER FREE YOUR FUCKING MIND

REGI: TORE VAGN LID. MALERSALEN, DNS, 27/5

Under Festpillene i Bergen satte Den Nationale Scene søkelys på samtidsdramatikk. Blant satsingene var oppsetningen av to av vinnertekstene fra konkurransen 100 og NÅ. I stykket *Karrierekonstruktivismen eller free your fucking mind* lar Julian Henning von Gartner Blaue – et persona som består av Julian Blaue og Henning

Gärtner – seks ulike Ibsenfigurer søke seg jobb på likestillingskontoret, pornofabrikken og kulturrådets kontor. I stykket *Strekkode* lar Erlend Sandem tre kamerater ødelegge hverandre.

Begge stykkene har samme samtidsdiagnose som utgangspunkt: Vi lever i en verden av materiell overflod der markedsliberalismen legger premissene for utviklingen, og der individet så å si går i oppløsning. Dette er med på å gi stykkene en misantropisk grunntone. Men der Sandems tekst preges av at en usynlig dramatikerstemme lar en tragedie utspille seg gjennom karakterenes replikker, er Gärtner Blaues stykke en

satire der en synlig dramatikerstemme gir sceneangivelser preget av sarkasmer. Karakterenes språkbruk er vulgarisert og blandet med en språkbruk vi finner i populære bøker om markedsføring, forretningsdrift og egenutvikling, men også fra akademiske tekster som gjerne leses på institutt for kjønnsforskning. Denne sammenblandingen av språk, lagt i munnen på velkjente karakterer fra Ibsens univers, gjør at forfatterparet Julian Blaue og Henning Gärtner kan plasseres i tradisjonen etter Aristofanes.

Begge stykkene ble satt opp i Malersalen, et rom som i utgangspunktet er ment for å male kulisser, men som jevnlig tas i bruk når teateret søker å eksperimentere. I seg selv forteller dette sitt om den reelle viljen til å satse på ny norsk dramatikk. På den annen side: Når ikke engang en sort boks kan bekostes, er det kanskje bedre å spille stykket i et billig hvitt ateliér. Når det i programmet fremstilles som et slags spennende eksperiment at prøvetiden er halvert, (som om det ikke har noe med kostnads effektivitet å gjøre), er det derfor bare å trekke på smilebåndet og håpe at regissør Julia Afifi og Tore Vagn Lid har fått gjort det beste ut av sin situasjon.

Strekkode

Julia Afifis oppsetning av *Strekkode* er stort sett tro mot selve teksten. Afifis

regi preges av et godt grep om samspillet mellom de tre skuespillerne Endre Hellestveit (Fred), Jon Bleiklie Devik (Ole) og Frode Bjørøy (Nick). Her har man fått frem at dette stykket dreier seg om vennskapets betydning i denne mistrøstige verden. I flere scener har Afifi dyrket frem hvordan vennskap konstitueres gjennom felles referanser og intern humor der man i fellesskap ler av språkspill der og da. Skuespillet er lagt i en spillestil som er sedvanlig for institusjonsteateret, og det skal sies at denne behersker skuespillerne svært godt, slik at karakterene fremstår som troverdige. Ved at Afifi evner å fremkalle komiske situasjoner som også publikum kan le av, samt melankolske øyeblikk man i alle fall kan sukke tungt over, drar hun det samme publikum inn i spillet. Dermed er man engasjert når stykkets nådeløse form for fullendelse skjer: To av kameratene, Fred og Nick, blir på hver sin måte sveket av Ole. For dette overtaler de ham til å hyle i seg for mye av det farlige narkotikumet GHB, slik at han ender opp som en slevjende grønnsak. Dermed ender de alle tre som tre ulike former for misfostre.

I epilogen trekkes vennegjengens selvdestruktive adferd ut i samfunnspektiv: Det vi har sett er barn av fremtiden, ikke av arvesynden. Julia Afifi har valgt å la skuespillerne fremføre den dystopiske epilogen med klownemasker, kanskje for å understreke dens karakter av futuristisk horror. På grunn av sin forklaringsfunksjon er epilogen manusetts svakeste del: En slik insistering på dystopi blir unødvendig. Dermed blir bruddet som Julia Afifi har lagt inn tidligere i oppsetningen stående som et befriende lite pustehull. Midt i stykket lar hun Jon Bleiklie Devik slå om til engelsk. Her henvender han seg til publikum og ber om sympati. Han, som egentlig er komiker får alltid så triste roller, og forsøket blir desperat når han viser frem muntre bilder av seg selv som barn. Dette grepet fungerer godt som en utvidelse av selve karakteren Ole, men best som en metakommentar til stykkets mørke klang. For det jeg sitter igjen med, og dét etter å ha sett begge stykkene oppført, er spørsmålet om hvorfor nettopp det dystopiske samfunnssyn utgjør preferansene hos dem som tar på seg oppgaven å fornye norsk teater.

Karrierekonstruktivismen

Det er altså med en slik undring jeg stiller meg til stykket *Karrierekonstruktivismen eller free your fucking mind*. I motsetning til Sandem, som klart forholder seg til en anglosaksisk teatertradisjon, og som også bør kunne leses opp mot den gode fjernsynsdramatikken som produseres av det amerikanske kabelselskapet Home Box Office, forholder Gärtner Blau seg eksplisitt til det tyske og intellektuelt orienterte samtidsteateret. Her trekkes René Pollesch frem allerede i stykkets bemerkninger om teksten, og denne blir tydeliggjort i Tore Vagn Lids regi. Her finner vi et trashy uttrykk, og ved at selve teksten omrokkes får vi en form for samplingsdramaturgi som tilskrives Pollesch. Spørsmålet er om oppsetningen bare videreformidler et allerede eksisterende teateruttrykk, snarere enn at uttrykket videreutvikles à la Tore Vagn Lid. Dette kan jeg slett ikke svare på, da jeg ikke kjenner René Pollesch' oppsetninger. Det jeg kan si er at Vagn Lid, som gjennom

ville det være relevant å gripe fatt i figuren Nora, som søker seg en stilling på «Likestillingskontoret». Den samfunnsbevisste borger vil vite at dette kontoret ikke er et kontor for likestilling mellom kjønnene, men et kontor som driftes av Utlendingsdirektoratet. Denne dimensjonen er fraværende, i stedet kan det synes som om det er det såkalte Likestillingsrådet som er ment, et råd som ble vedtatt nedlagt av stortinget i 1997 og omorganisert til Kompetansesenter for Likestilling, eller Likestillingssenteret. Likestillingssenteret er nedlagt fra 1.1.2006, og per i dag inngår Likestillingssenterets i det nye Likestillings- og diskrimineringsombudet. Like forvirret som leseren kan bli av alle disse forandringene, fremstår Nora som forvirret i sitt møte med sin nye arbeidsgiver. At Gärtner og Blau har valgt dette som skjebne for Nora, fører til at de fremstår som like reaksjonære som Kåre Willoch. I sin omskrivning av Ibsen valgte Willoch å

Som samfunns satire når ikke KARRIEREKONSTRUKTIVISMER de høyder man kan finne i Rikets Røst på TV2

flere år har markert seg som en tydelig regissør i kompaniet Transiteateret-Bergen, synes mindre levedyktig uten sine vante skuespillere. Skuespillerne fra DNS ser helt klart ut til å more seg over å spille i oppsetningen, men det alvor, engasjement og kroppsbeherskelse som kreves for å få denne type oppsetninger til å bli verdt moroa, mangler. I stedet fremstår stykket som et slags Baktruppen satt i system, og dét på en dårlig dag.

Her skal skuespillerne unnskyldes med en gang. Pekefingeren skal rettes mot oppsetningens produsent, Den Nationale Scene: For hvem kan forventes at skuespillere med så sterkt feste i institusjonsteaterets spillestil, på fire uker skal beherske et uttrykk som i norsk sammenheng regnes som nytt?

Gärtner Blaus behandling av Ibsens karakterer fremstår som en mishmasch av betydningsnivåer det vil ta en hel avhandling å dechiffrere – spørsmålet er om stykket er verdt det. Skulle man gi seg i kast med en liten begynnelse,

la Nora bli, av hensyn til barna. Hos Gärtner Blau fremgår det at Nora best vil komme til sin rett innenfor husets fire vegger. Når Nora roper «free your fucking mind» latterliggjøres den seksuelle kvinnefrigjøringen som tomt prat, og generelt er stykkets referanser til kjønnsteori ikke vellykket. I liten grad griper teksten tak i de reelle utfordringene innen dette feltet, i stedet minner behandlingen av kjønnsteoretiske tekster om økonomiprofessor Sjur Didrik Flåms reaksjoner på at Julia Kristeva mottok Holberg-prisen. Som samfunns satire evner derfor ikke stykket å nå de høyder man kan finne i programmet Rikets Røst på TV2, der Otto Jespersen brenner nasjonalsymboler og spotter kongehuset.

Samtids- dramatikken og verden

(Bergen): Innlegg holdt under seminar om
Samtidsdramatikk på Den Nationale Scene.

AV HENNING GÄRTNER

Henning Gärtner



JEG ER BEDT OM Å snakke om tendenser i internasjonal dramatikk i forhold til den norske. Det er et tema som mange her sikkert vet mer om enn meg, så jeg skal ikke prøve å gi noen oversikt over hva som skjer i drama-

matikken akkurat nå. Det jeg kan tilby er mer en personlig innfallsvinkel. Som dramatiker, dvs. som del av Julian Henning von Gärtner Blaue, er det enkelte dramatikere som har fascinert og inspirert meg og oss, som jeg vil si litt om.

Samtidig er jeg lite opptatt av dramatikk som litterær sjanger. Jeg er usikker på om sjangeren overhodet finnes lenger: Har ikke Jon Fosse ført dramaet til sitt sluttpunkt? Er det ikke mer interessant å snakke om postdramatiske tekster i dag? Sann sett føles det litt underlig å bli kalt for dramatiker. Uansett er det sprell levende teater som interesserer meg, og ikke egentlig dramatikk som litteratur. Jeg ser på teksten som et material teaterfolk kan benytte seg av, og nettopp derfor var jeg så glad for den oppføringen Tore Vagn Lid og DNS sine skuespillere gjorde av *Karrierekonstruktivismen* i går, hvor de ikke prøvde å realisere et litterært verk, men hvor de lekte seg med teksten, og tok den i helt uventede retninger.

Det jeg kjemper for (for å si det dramatisk) – også som kritiker – handler altså mer om teateret enn om dramatikken. Jeg er helt enig med Artaud i at man gjerne må ofre Ibsen om det kunne

bringe teateret tilbake til liv. Det jeg vil, er at teateret skal være relevant og politisk – at det skal ha en fundamental funksjon i samfunnet og i folk sine liv – og bli noe mer enn kulturprodusent og klassemarkør for den hvite middelklassen. Spørsmålet mitt er derfor: Hvordan kan vi sammen gå i en ny retning?

EN DRAMATIKER SOM VAR opptatt av dette, var Sarah Kane, som tok sitt liv for syv år siden. Jeg har blitt bedt om å snakke om tendenser i dramatikken akkurat nå, men har altså mest lyst til å trekke frem en som allerede død. Jeg tror likevel det kan være på sin plass, ettersom Sarah Kanes stykker først nå virkelig settes opp i Norge, samtidig som hun spilles og diskuteres på viktige arenaer som Schaubühne i Berlin.

Sarah Kane er en enorm inspirasjon for meg som dramatiker. Det kan kanskje høres underlig ut for de her som så *Karrierekonstruktivismen* i går, men Kane er virkelig et forbilde for JHvGB. Hun er noe å strekke seg etter, en kunstner med integritet. Tekstene hennes har en dødslengsel og en lyrisk eller *klassisk* kvalitet som kan sidestilles med det beste av Cecilie Løveid eller Jon Fosse. Samtidig flyter de over av burlesk komikk, intertekstuell lek og mytisk patos, og Kane er ikke redd for å integrere det politiske og samtidige, være seg homoseksualitet, psykiatrisk behandling eller krig. På fem år skrev Kane fem monumentale verk: Overgreps- og krigsstykket *Blasted*, den sorte komedien *Phaedra's Love*, kjærlighetsorgien

Cleansed og de lyriske eller mer postdramatiske *Crave* og *4:48 Psychosis*.

OG SÅ KAN MAN SPØRRE: Finnes den samme sprengkraften og spennvidden i norsk dramatikk. Hva må til? Eller for å si det mer polemisk: Hva er det som mangler i norsk samtidsdramatikk?

For det første savner jeg en politisk vilje i norsk dramatikk, en vilje til overskridelse og til å integrere *verden*. Sarah Kane debuterte med *Blasted* i 1995, og mange kjenner sikkert stykket fra oppsetningen her på DNS. Det begynner konvensjonelt med en personkonflikt: mannen og kvinna som deler en natt på et hotellrom. Men som tittelen på stykket antyder, finner det sted en eksplosjon: Verdens terror sprenger seg bokstavelig talt inn på teaterscenen, og det som ser ut som et stykke om to enkeltskjebner, blir plutselig et komplekst *politisk* stykke, som muterer og fordobles i lag etter lag, og som kobler en gjenkjennelig hverdagsituasjon til krig, folkemord og massevoldtekt.

Sarah Kane skrev første akt av *Blasted* – den som finner sted på hotellrommet – da hun kun var et par og tjue år. Samtidig følte hun en skam over å skrive et kammerspill om to selvopptatte individer, mens hun ble bombardert med tv-bilder fra krigstilstanden i Bosnia. Sarah Kane var altså knapt toogtjue år og debutant på dette tidspunktet. Og derfor spør jeg: Burde ikke vi som er unge norske dramatikere stille oss de samme spørsmålene? Hva er det vi holder på med? Hvorfor gjør vi det? Trengs den teksten vi er i gang med å skrive, eller gjentar den bare en historie og en dramatisk form som har vært vist flerfoldige ganger før? Eller for å si det med tittelen på Roland Schimmelpfennigs snart premiereklare stykke: Skriver vi dramatikk *for en bedre verden*?

MORTEN BORGENSEN HAVNET i en krigersk debatt her i Bergen i fjor da han hevdet at det meste han fikk inn av norsk samtidsdramatikk var kopier av Fosse og Ibsen, og konvensjonelle drama om dysfunksjonelle familier. Det er mulig Borgersen var vel krass, men mitt inntrykk er i stor grad det samme.

Det Norske Teatret har hatt to urpremierer på norsk dramatikk i prøvesalen denne sesongen (Lygres *Skugge av ein*

gut og Erlend Sandem sin debut, *Ned til sol*) samt en oppsetning av Norèn på hovedscenen. Selv om alle disse selvfølgelig har litterære kvaliteter, fremstår skandinavisk dramatik her — for å sette det litt på spissen — som navlebeskuende, freudiansk og manisk ødipal. Man holder stadig oppe interessen for parforholdet og oppløsningen av kjernefamilien, og den estetiske formen (plotet, språket, strukturen) føles velkjent og konvensjonell. Stykkene kunne selvsagt hatt et politisk potensial — en henrettelse av den heteronormative kjernefamilien fx — men problemet er bare at de ikke peker mot noe annet. De ender snarere i en form for biologisk determinisme, idet vi sitter igjen med følelsen av at vi aldri kan unnsnippe arvesynden og familielivets banalitet. Og spørsmålet blir da: Hva skal vi egentlig med det? Eller sagt på en annen måte: Hva slags alternativer finnes det til det borgerlige dramaet om familieoppløsning og tragisk død?

ET EKSEMPEL JEG SÅ VIDT har vært inne på er Roland Schimmelpfennig. *For en bedre verden* er et hyperintelligent og revolusjonært stykke som faktisk føles reelt i dialog med samtida. Her sprenger ikke krigen seg inn på kammerset, i stedet er krigsjungelen selve åstedet for handlingen — og denne jungelen er ikke gjenkjennelig, konkret eller realistisk, men en kompleks teatral verden. *For en bedre verden* trivialiserer heller ikke det politiske, som CNN eller Dagsrevyen. Stykket er tvert imot en urein tekstvev som fornyer dramasjangeren — for ikke å si erstatter dramaet med den postdramatiske teksten. Den gir instruktør og skuespillere motstand, den har ikke noe klart plot eller tydelig «dramaturgisk oppbygning», og den lar seg neppe formidle som umiddelbart tilgjengelig eller forståelig for publikum.

Sånn sett har Schimmelpfennig mye til felles med Østerrikes powerbabe nummer 1 — altså Elfriede Jelinek. For hos Jelinek er også det politiske forbundet med en språklig radikalitet, en utforskning av hvordan perverse maktmekanismer er sementert i de språklige klisjeene vi uttrykker oss med hver dag. Og i motsetning til den norske samtidsdramatikken, preges verken Jelineks eller Schimmelpfennigs univers av familieysteri eller resignert melankoli. De er snarere rasende

djevler, som kjemper for å destruere vår menneskefiendtlige tidsånd, slik at nye utopier kan fødes i ruinene.

EN ANNEN AKTØR SOM deler dette prosjektet, er René Pollesch. Som mange vet er Pollesch instruktør så vel som tekstprodusent. Han driver en underavdeling av Volksbühne i Berlin — og han er på mange måter veldig ulik Schimmelpfennig og Jelinek, ved at han på overflaten er mye mer dekadent og pop. På den måten kunne man si at Pollesch står i en homoseksuell camp eller trashtradisjon. Han befinner seg med andre ord ikke på melankoliaksen Tsjekov, Beckett, Pinter, Fosse, men er snarere en teaterets Andy Warhol, noe som selvfølgelig er litt av en befrielse.

Selv om Pollesch lager hysterisk komisk teater, finnes det også en fortvilelse i det han gjør, og en språklig og kunstnerisk kompleksitet. Man kan faktisk si at Pollesch har oppfunnet et nytt teaterspråk — som *Karrierekonstruktivismen* på mange måter står i forlengelse av, både som tekst og forestilling — og dette er et språk som etter min mening innfanger den tida vi lever i, nu. I Pollesch' postdramatik settes ekstremt ulike diskurser og språknivåer sammen — pop og trash, New Economy-fraser og kapitalismeteorier. Og resultatet er et teatralt språk som på sitt absurde vis gjenspeiler det deliriske kaoset som vi bærer rundt på i dag. I alle fall føles det som om den gjenspeiler det som er inne i mitt hode, og hvis man ser på den fascinasjonen folk har for Pollesch i Berlin, ser det ut til at mange som føler det på samme måte.

La meg lese et utdrag fra en tekst av Pollesch, nemlig *Outsourcing des Zuhause. Menschen in Scheisshotels*:

Jeg er hjemme her på dette hotellet og denne driten gir meg inntrykket av at jeg er hjemme her og nå jeg vet ikke mer er jeg på stoff eller er jeg virkelig HJEMME I DENNE FABRIKKEN SOM PRODUSERER EMOSJONER! Er jeg hjemme i denne bedriften! Og vil jeg det? Er jeg hjemme med denne dritkjerligheten og denne dritbedriften? HVORDAN SKAL JEG VITE DET! Og de emosjonene jeg blir konfrontert med er så virkelige. Det er så mange virkelige følelser fra hotellbetjeningen, det er så VIRKELIG

HER! FØLELSER! EMOSJONER! De er kanskje mer virkelig enn noensinn! I dette virkelighetshotellet! Jeg er på et DRITHOTELL, MEN JEG ELSKER DET!

Det finnes med andre ord alternativer til det mer eller mindre realistiske dramaet om familie og parforhold. Min konklusjon her er altså ikke se til Berlin! Norske dramatikere skal selvsagt ikke kopiere de tyske rabulistene — eller Sarah Kane — det ville være like meningsløst som å etterligne Fosse og Ibsen.

MEN HVIS VI SKAL fortsette å skrive dramatik — og det er ikke sikkert man skal, men hvis — så har vi et ansvar for å finne opp dramatikken på nytt. Hver gang. Hvis vi skal kunne transformere den verden vi lever i — så krever det også at også teksten er i bevegelse, at den tar form som en transformativ overskridelse.

Det er sikkert mange som er uenig med meg i dette. Det er mange som har helt andre mål for teateret enn revolusjon, fx at det skal være et sakralt rom, hvor man kan kontemplere og finne skjønnhet.

Men under vulgærkapitalismen er jo også et sånn mål revolusjonært. Det handler om å søke mot noe annet, en bedre eller større verden. Konstant. Om vi befinner oss i en postdramatisk æra eller ikke: God dramatik kan stadig være en plattform, eller i alle fall et bidrag til, godt teater. Og godt teater kan stadig være et sted hvor vi individuelt og kollektivt blir født på ny.

Det høres kanskje dramatisk eller pompøst ut, men det var akkurat en sånn opplevelse jeg hadde da jeg så Sarah Kanes *Renset* her på DNS for noen år siden. På Lille Scene ble jeg løftet opp, overveldet, renset. Det var en hendelse som er blitt integrert i meg, og som alltid kommer til å inngå i mine tekster, min verdensforståelse.

Det jeg prøver å si er at man ikke skal undervurdere teateret sitt potensial. Dramatikeren, i samspill med veldig mange andre aktører, kan stadig forandre ting. Det jeg ber om er altså en rabulistisk, utopisk, overskridende, politisk, delirisk, intelligent, samtidig, komisk, inderlig, rå, vill, uforutsigbar samtidsdramatik. Og jeg tror vi kan klare det. Selvfølgelig kan vi det. Eller for å si det med Nora: *Free your mind!*

Teaterteksten i kampsonen

– opplyst eller oppløst enevelde?

(Bergen): Artikkelen tar utgangspunkt i et innlegg holdt under Seminar om samtidsdramatikk, Den Nationale Scene 27. mai.

AV TORE VAGN LID

«Kall det heller taeter»
(B.Brecht, fra Dialoge aus dem Messingkauf)

Tore Vagn Lid



For meg som regissør og autor har alltid spørsmålet om 'den gode dramatiske teksten' skygget for et mer overordnet spørsmål, nemlig: hva er en viktig teatererfaring? Skillet mellom teater som erfaring, og teater som anskuelse som noe man ser eller betrakter oppført, rører grunnleggende ved kjernen av forholdet tekst/teater, og blir samtidig et spørsmål om teaterets (og ikke minst det framtidige teaterets) egenart, relevans og legitimitet.¹ M.a.o., og det får bli min overbygning; Spørsmålet om *dramatisk* eller *'postdramatisk'* teater er i bunn og grunn for meg et spørsmål om hvor teaterets mulighet som kunstnerisk medium ligger. Sagt annerledes: Hva er – og kan være – teaterets spesifikke potensial sett i forhold til bokperm og leseopplevelse, konsertsal, galleri, akademiske og journalistiske arbeids- og formidlingsformer etc.

Svaret på dette har for min del vært et forsøk på å tenke og å gjøre teaterrommet til et *kritisk erfaringsrom*; en testingsone av sosial og samfunnsmessig art, med åpne vindu mot tradisjonelt «teaterfremmede» tenke- og arbeidsfor-

mer. Men en slik ambisjon, og et slikt arbeid har til stadighet vist seg å støte mot det jeg erfarer som dyptgående begrensninger og føringer, avleiret og nediset i en tradisjonell norsk forståelse av teater som oppsetning og virkeliggjørelse av dramatiske tekster. For min del gjelder disse begrensningene særlig for en videre utforskning og utvikling av:

1. *Teaterrommets spesifikke musikalske muligheter*: klang, rytmikk, dramaturgi og utveksling av tenke- og av arbeidsformer.
2. *Teater som 'sosialt feltstudium'*: Forskningsmessig relevans, utveksling mot teori og teoretisk tankegods, adaptiv bruk av former fra for eksempel tv/medieindustri.

Med en slik ambisjon om teatret som et utvidet sosialt og musikalsk erfaringsrom, opplever en fort at det er noe som ikke stemmer i norsk teaters og norsk teateroffentlighets vedvarende tale om dramatikk og dramatisk teater. Diagnosen, slår det meg, gemmer seg i selve språkbruken:

Første tese) Om noe er dramatisk eller ikke må prøves og erfares i og gjennom teatret – ikke proklameres som egenskap ved en tekst:

Jeg har aldri slått meg til ro med følgende: Dette er en dramatisk tekst, dette er det ikke. *Om noe er dramatisk må, slik jeg ser det, nettopp oppdages og erfares i teaterrommet* – ikke proklameres som en transcendental *egenskap ved teksten*.² Med det mener jeg: testes, oppdages og bevises i et konfronterende møte mellom teksten, teaterrommet og tiden (eller *konteksten* i ordets videste forstand).

Andre tese) En gjennomgående fetisjering av «Den Gode Historien» står i fare for å gjøre teatret ineffektivt og irrelevant:

Norsk teaters dyrking eller fetisjering av «Den Gode historien», av plottet – linjen i den enhetlige dramatiske spenningskurven – står ikke bare i fare for å gjøre teatret ineffektivt, men kan også være med å gjøre teatret irrelevant. For det første har jeg, som Heiner Müller, aldri forstått hvorfor man i løpet av en teaterkveld bare skal se *en* god (eller mindre god) historie. For det andre blir det springende punktet for meg hvilke historier man i så fall skjuler bak dyrkelsen av «Den Gode Historien», m.a.o. hvilke drama som går tapt i teaterets higen etter DRAMAET. Min mistanke går i retning av et teater som ikke klarer å artikulere, eller bringe til uttrykk et uoversiktlig, ofte schizofrent moderne samfunn hvor fasttømrede identiteter og karakterer nettopp er på drift, og hvor dobbeltkommunikasjon, kryssende historier og paradoksale omslag har blitt til eksistensiell grunntone.

Tredje tese) Å si teater er nettopp å si påfunn eller innfall.

Jeg har også problemer med ukritisk å godta den iherdige bruken av trosbekjennelser som «påfunn», «innfall», «effektmakeri» – slik de danner grunnfigurer i norsk teaterkritikk/offentlighet. Om og om igjen spør jeg meg barnlig: er ikke alt teater i bunn og grunn «påfunn», innfall, diktverk og, om en vil, forbannet løgn?

Leser en bak dette innlysende men oftest oversette poenget, dukker en mistanke opp: Hva mener en i så fall at teaterkunst skal være? Skal den være regelfølgende atferd (les «instruksjon»/«oppføring»), ærefryktig og defensiv omgang med en opphøyet tekst, ydmyk dyrking av det opprinnelige og autentiske? Mottoet – selve ledestjernen for

en slik tankegang – fant jeg for litt siden aksentuert hos en norsk kritiker. «Det suverene» ved et regigrep, slik lød diktumet, lå i at regien gjorde seg «tilsynelatende usynlig». I dette ligger en fordring om – og et forsvar for det som må kunne kalles et *opplyst enevelde* i norsk teater: en dominerende scenekunst som i ærbødig respekt trer tilbake for, underkaster seg, og slik, uten opposisjon og uten dialektikk – stiller seg i dramatekstens ukritiske tjeneste.

Den dramatiske tekstens tyngdekraft: opplyst eller oppløst enevelde?

Resultatet av dette, slik jeg ser det, er et litterært teater og en dramatisk teaterlitteratur som betinger hverandre gjensidig. Forholdet kan sammenlignes med et statisk speilkabinett, hvor en teater tekst skapt for en institusjon binder, og samtidig bindes opp av et teaterapparat skapt for, og standardisert nettopp i relasjon til en type dramatiske tekster.

Et grunnleggende spørsmål blir her: Hvordan kan en tradisjonell oppfattelse av dramaet som en enhetlig tekst med roller, sceneanvisninger og dialogisk/monologisk replikkfordeling binde, eller låse fast, selve innfallsporten til det kreative teaterarbeidet? Filosofen T.W. Adorno skrev en plass mer generelt at «Form er nediset innhold». Tenk litt på det. Har dette noe med manus og gjøre? Etter min mening ja, fordi også den måten vi i Norge tenker, diskuterer og omgås manus og dramatekst på – og da i neste instans også den måten vi tenker på og om dramatikerne – vil kunne hindre oss i å åpne opp så vel teaterarbeidet som tekstarbeidet på nye måter. Om noe kalles teater eller konsert, er altså for meg langt mindre interessant enn den kunstneriske erfaringen og virkningen som det konkrete kunstverket gir. Og nettopp her er vi, tror jeg, på sporet av *et annet blick* og en annen tanke på, og innstilling til, teater. Vi nærmer oss, tror jeg, begrepet om et «Postdramatisk» teater, slik det er fremsatt av den tyske teaterteoretikeren Hans-Thies Lehmann.

I «manus» til min forestilling *Utsnittet – Esse est percipi* (2006) fra teaterføljetongen *To be continued...*³, foreligger det en litterær tekst. Samtidig er dette et manuskript hvor *notebilder*,



TO BE CONTINUED... IV:
HVERKEN OFFER ELLER
BØDDEL – UTVIDELSE AV
KAMPSONEN – dialoger med
Michel Houellebecq's
LÉXTENTION DU DOMAINE
DE LA LUTTE, av og med
Transiteatret-Bergen, 2005. FOTO:
RUNE ANDREASSEN

lyshenvvisninger, rytmiske strukturer, bevegelsesmønstre og lydlandskap står side om side med det dialogiske og monologiske materialet. Ved å gjøre barokkmusikkens suiteform til dramaturgisk teaterform står dramatiske sekvenser (satser) med klare rollefordelinger, definerte situasjoner og en klar (dramatisk) spenningskurve, side om side med satser hvor tekster uten dramatisk oppbygging, teoretiske resonnemen- ter, lyriske passasjer etc. danner det sceniske utgangspunktet. Nettopp i det-

nelle teateret. Postdramatisk teater er derfor nettopp en høyst upresis, men likevel nyttig oppsummering av forskjellige teaterendelser som hver på sin måte frigjør seg fra et teaterestetisk og, ikke minst, en teaterorganisatorisk tyngdekraft som forutsetter *dramaet, den dramatiske teksten* (og da igjen manuset i tradisjonell forstand) som «ledestjerne» og premissleverandør for teaterkunst overhodet. Det Lehmann har jaktet på, men som andre har initiert, er, slik jeg ser det, en tendensiell

Norsk teaters dyrking av «Den Gode historien», står ikke bare i fare for å gjøre teatret ineffektivt, men også irrelevant

te «side om side med» ligger den *frisetting* av teateret som kan være en egnet innfallsport til det Lehmann på slutten av 90-tallet forsøker å nærme seg gjennom sitt begrep om et postdramatisk teater. Med postdramatisk menes *nett- opp ikke et teater hvor teaterteksten og manuset likvideres eller stemples som «ut»*. Tvert i mot sikter Lehmann her til et oppgjør (særlig innenfor tyskspråklig teater fra 1980-tallet) hvor *en type* dramatisk tekst ikke lenger får dominere og legge premissene for teaterarbeidet, men jamstilles med andre virkemidler og teksttyper i og utenfor det tradisjo-

«frigjøring» av teaterROMMET, hvor musikken, lyset, bevegelsene, scenebildet, ikke nødvendigvis kommer «etter» og skal «støtte opp om» (bestemmes av eller forsterke) den dramatiske teksten, men hvor det skjer en *prinsipiell demokratisering* av teateret. Og som i alle representative demokrati (og her har mye av den hjemlige debatten om det 'postdramatiske' gått seg vill), er ikke dette nødvendigvis ensbetydende med at alle partier er like store og styrer sammen til samme tid. Det er i denne sammenhengen at et alternerende begrep som «*likestilt dramaturgi*» blir problematisk,

fordi det, tross treffpunktene, indikerer at mediene likestilles (eller demokratiseres) *innenfor enhver produksjon*, så å si som en «flat struktur» av kunstneriske virkemidler. Dette er nettopp ikke tilfelle i Lehmanns perspektiv: I noen av de 'postdramatiske' produksjonene vinner teksten valget, i noen vinner lyset, mens musikken råder grunnen i andre. Selv om det er treffpunkter, er Lehmann sitt begrep om «postdramatisk» teater heller ikke direkte sammenfallende med

utgjøre) tyngdekraften i norsk teater og teateroffentlighet. Som et bidrag til å forklare årsaken til dette vil jeg avslutningsvis ta til orde for følgende mulige perspektiv:

Den norske sosiologen og statsviteren Stein Rokkan hadde som en hovedtese at et lands politiske liv, det politiske systemet, partilandskapet, skillelinjer, stemmefordeling etc., kunne føres tilbake til det han kalte *skjellsettende historiske hendelser og veivalg*. I

vei kan være ubevisste, men som ikke desto mindre er virksomme når det gjelder å definere og å organisere norsk teater og teaterdebatt. Jeg har her bare plass til å risse opp noen grunntrinn av en, fra min hånd, mer omfattende analyse:

1. Norges *teatralle gullalder*, eller norsk teaters gullalder, er ensbetydende med *Ibsen*, og norsk teatertradisjon er, med få unntak, en tradisjon i kjølvannet av Henrik Ibsen.
2. Dette er en tradisjon og et kjølvann som ikke bare *sammenfaller* med den norske *nasjonsbyggingsprosessen* som sådan, men som også kom til å danne inngang til, og legge premisene for en epoke der norsk kultur og teater ble institusjonalisert og byråkratisert som integrert del av den moderne norske velferdsstaten. Sagt med andre ord: *Estetikk blir kulturpolitikk og kulturpolitikk blir estetikk*.
3. Ibsen som en teateravantgardist og som dramaturgisk innovatør mot slutten av 1800-tallet er uomtvistelig. Like uomtvistelig er det at denne revolten som rørte ved teater som form og innhold, gav seg spesifikke teaterestetiske utslag som ikke bare omfattet spilleideal, sceneanvisninger og dramaturgisk oppbygging, men også ga (slik tilfellet er det innenfor rettsvesenet) *presedens* for teaterets og dramatikerens selvforståelse, for forholdet tekst/teater, for teatrets arbeidsformer, arbeidsfordeling, etc. Å si norsk dramatik ble å si Henrik Ibsen, og å si dramatiker var (og er langt på vei) å si (og å tenke) Henrik Ibsen.
4. Norge var og er et lite land med få byer, få mennesker, uten adel og med et lite borgerskap: Resultat ble (i motsetning til for eksempel Tyskland) en *monopolisering av Ibsen og den psykologiske realismens hegemoni*. Teaterestetisk revolt ble etter hvert til tradisjon, tradisjon ble til institusjon og institusjon ble til tenke- og handlingsmønstre i norsk teater.
5. Adapsjonen av Konstantin Stanislavskijs system og metode som det praktiske teatrets svar på utfordringene fra en psykologisk-realistisk teaterestetikk basert på Ibsens, Tolstojs og Tsjekhovs dramatik, skulle et-

Heiner Müller nektet å kalle seg postmodernist: «Den eneste postmodernistiske dikteren jeg kjenner er August Stramm, som er ansatt i posten!»

det lenge etablerte begrepet om en «visuell dramaturgi». Hvorfor? Jo, fordi oppvurderingen eller oppjusteringen av det visuelle (som for eksempel hos Robert Wilson) bare er *en* dimensjon, ett av flere mulige veivalg, i denne retningen.

Kort kan det sies at postdramatisk teater *ikke* er det samme som: a) Teaterarbeid uten manus; b) improvisasjonsteater uten regissør; c) en rendyrking av det visuelle eller det auditive; d) fysisk teater uten tekst, eller e) – og merk dere dette, *fri scenekunst eller frie grupper* i en tradisjonell norsk forstand. Det er også lett å gjøre den feilslutningen å likestille postdramatisk med postmodernistisk – i betydningen postpolitisk teater. Svaret er snarere motsatt. Kanskje det var nettopp dette Brecht-eleven Heiner Müller mente da han livet ut nektet å kalle seg postmodernist. Müllers svar var entydig: «Den eneste postmodernistiske dikteren jeg kjenner er August Stramm, som er ansatt i posten!»

Norsk teater og det postdramatiske: Skisse til en psykoanalyse av norsk teater

En slik, kall det gjerne «postdramatisk» frisetelse av teaterrommet, står for meg nettopp i motsetning til sementeringen av relasjonen dramatekst/teater, som har utgjort (og fremdeles synes å

2001 forsøkte jeg å anvende et lignende perspektiv for å forstå det som for få år siden framsto som et norsk teaterlandskaps inngrodde motvilje mot «politisk teater». Gjennom i tillegg å låne øre til Sigmund Freud, tok jeg til orde for det jeg kalte en *psykoanalyse av norsk teater*⁴, hvor nettopp bevisste og ubevisste spenninger, kraftfelt, motforestillinger og vrangforestillinger kan forstås som et resultat av skjellsettende hendelser tid-

Enhver oversettelse er en kritikk av originalen, skrev Walter Benjamin. Dette bør også gjelde for teatrets forhold til teksten

lig i et menneskes liv – hendelser som for lengst er blitt en del av et ubevisst, eller i beste fall, halvbevisst sjeleliv. Spørsmålet ble den gang som nå i hvilken grad norsk teaters *forståelse av dramatik, dramatiker og scenekunst, og organisering av dramatisk og scenisk virksomhet* er betinget av tilsvarende kraftfelt. Dette er krefter som langt på

ter hvert bli toneangivende og skape presedens for norsk teaterutdannelse og norsk institusjonsteater (les: «faget»). Forholdet teaterfag (praksis) – tekst, og tekst/teaterfag syntes sementert en gang for alle.

Dramatekstens iboende diktat: eller om å skrive med teatret

På samme måte som stoloppsettet i et tradisjonelt institusjonsteater allerede bestemmer vår blikkvinkel og hva/hvordan vi skal se, bestemmer også det dramatiske manuskriptet (manus) over den dramatiske tilnæringsmåten på en måte som går langt ut over interpretasjonsfrihet og fortolkningsspørsmål. Det jeg vil kalle den tradisjonelle dramatekstens *retoriske kraftfelt* preger en tenke-, angreps- og arbeidsmåte som avleirer seg i, og gjør seg virksom gjennom, prøvestruktur, tariffer, organisering av tekniske prøver (lys og lyd), behandling av orkester og musiker osv. Faren er, slik erfaring ofte tilsier, et fastlåst speilkabinett av *teatertekst* og *tekst-*

teater hvor verken teksten eller teatret får mulighet til å utvikle seg formalt.

En viktig motvekt til et slikt produktivt speilkabinett, og ett steg mot den frisettingen av teaterrommet som etter min mening ligger i begrepet om det «postdramatiske», er derfor en teatertekst som yter *produktiv motstand*. En tekst som må omsettes mer enn oppsettes, omkalfatres og kritiseres, ikke representeres eller realiseres, eller føres passivt til torgs av et teaterapparat bestående av gestaltende skuespillere og en regissør med det samme mandat og den samme funksjonen i og over scenerommet som en gjennomsnittlig svømmeinstruktør over bassenget. Enhver oversettelse er en kritikk av originalen, skrev Walter Benjamin. Dette bør også gjelde for teatrets forhold til teksten.

Og til slutt: Scenekunst er ikke litteratur, og bør heller ikke være passive avspeilinger eller representasjoner av litterære tekster. Heller kan og bør scenisk kunst være i en selvstendig og gjensidig kritisk dialog med sine tekster, så

vel som med sine forfattere – m.a.o. et dialogisk rom det ikke ensidig dikteres fra. Dramatikk bør være diktning *med* teateret – ikke diktning *av* teateret, verken bevisst, institusjonelt eller ubevisst estetisk.

NOTER

- ¹ For klargjøringen av en slik forskjell – mellom anskuelse og erfaring – skyldes en stor takk til den tyske regissøren og professoren Andrzej Wirth, og til B. Brechts lærestykker.
- ² Dette vil selvsagt også innebære et annet blikk – en annen forståelse – av begrepet 'handling' og 'konflikt'.
- ³ Oppført i et samarbeid mellom Transiteatret-Bergen og Den Nationale Scene, 2005/2006.
- ⁴ Se Localmotives nr.2 2002. «Politisk teater på kunstens premisser. I retning en psykoanalyse av norsk teater», i «Teaterpolitikk og politisk teater».

William Shakespeare's
STORMEN
i norsk gjendiktning av André Bjerke

29. juni - 22. juli, kl. 22.00

ALLE DAGER
(unntatt mandager og tirsdager)

Billetter à kr. 290,- SF-Tønsberg Kino, tlf.: 337 44 400
og v/ inngangen (bak Tbg. ishall) 1 time før forestilling

Regi: Ingrid Forthun

THE SBITEATERET
HAULOWHULLET
TØNSBERG



IBSENFESTIVALEN 2006

NATIONALTHEATRET / 24. august - 16. september /



30 teateroppsetninger fra 15 forskjellige land,
utstillinger, seminarer og lesninger!

Bill. tlf. 815 00 811 eller www.ibsenfestivalen.no



NATIONALTHEATRET

Ibsenfestivalen 2006



MENINGER OM TEATER

Gjesteskribent: Mette Brantzeg, regissør

100 og NÅ og etterpå

*Atter og fram, det er lige langt;–
ud og ind, det er lige trangt
(Peer Gynt, annen handling)*

100 og NÅ ble til i 2004 da noen iderike personer og organisasjoner satte seg som mål å fremme norsk samtidsdramatikk i Ibsenåret 2006. Konkurransen ble utlyst, manus juryerte og korttekster bestilt. Initiativet genererte et betydelig volum av helfeststykker og korttekster; noen ferdige og noen til å utvikles videre.

Med midler fra Nasjonalkomiteen for Ibsensatsningen og dramatikerforbundets stipendmidler ble dramatikerne honorerte. Hva produksjonssiden angikk, var det ikke midler av betydning til dette:

100 og NÅ-medlemmene forutsatte at når tekstene fantes og disse betalt (norsk dramatikk koster det flerdobbelte av utenlandske manus) ville teater-Norge ta ansvaret med å skape forestillingene. Da 100 og NÅ på det tidspunkt, i 2004, ikke ante noe om tekstenes kvalitet, siden de ennå ikke var skrevet, eller hadde noen produksjonsavtaler med teatre, syntes denne forutsetningen å være utopisk. Risikoen (faren) for å ende opp med et stort antall honorerte manus, som ikke ble framført for publikum i 2006 var overhengende. Nå, to år senere, og et godt stykke inn i Ibsenåret, er all skepsis forstummet, og utopien er en realitet. Teatrene har svart på oppfordringen ved å lage forestillingene. De aller fleste av scenetekstene har fått eller skal få en presentasjon.

Hovedarenaene er Festspillene i Bergen i mai, Norsk Dramatikkfestival i juni og Korttekstfestivalen på Det Åpne Teater i september. Er det da ikke bare å

glede seg over mirakuløse synergieffekter?

Etterpå

Det hevdes, kanskje med rette, at ny norsk dramatikk ikke når det publikum som den fortjener. Samtidsdramatikk i Ibsenåret er en gledelig satsning. Men noen tendenser gir grunn til bekymring. Her skal nevnes to.

100 og NÅ-prosjektet har bidratt til nye scenetekster. I forlengelsen er nye samarbeid og intense – sikkert også problemfylte – produksjonsformer oppstått. Men der stopper det også litt opp.

Av de syv ferdige 100 og NÅ – manus blir syv produserte. Men planene for *etterbruk* utover urpremiere og festivalpresentasjon synes mangelfulle. Grenland Friteater er her et unntak, (det er mulig også flere, som jeg ikke kjenner til). *Sneglegutten* av Lars Vik har vært på turne, og Grenland Friteater skal spille stykket videre etter oppførelsen på Norsk Dramatikkfestival. (Denne sceniske frigruppen er vel en av de flinkeste i klassen generelt i å gi stykkene lang levetid etter premieren, ved å spille stykkene mye.)

Hvis et nytt norsk stykke ikke skal dø rett etter fødselen, må det altså spilles. Ikke én gang men flere. Og gjerne også med annen- og tredjegangsoppføringer. Anmeldere skriver ofte ikke på grunnlag av én visning. Publikum rekker ikke å få det med seg heller. Appellen går til teatrene om å integrere de nye stykkene

inn i sine repertoar. Dette kan på sikt gjøres noe med.

Norsk Dramatikkfestival, som en av samarbeidspartene i 100 og NÅ, arrangerer festival annet hvert år på Det Norske Teatret. Utover dette har NDF som mål å stimulere til at norsk dramatikk spilles også utenom festivaltid.

Volumet på årets dramatikkfestival er volumdiost. Aldri har så mye penger rundt tekstene vært i omløp. NDF er riktignok like lutfattig, om ikke enda fattigere enn ellers, men de mange samarbeid har muliggjort lesninger, stuntproduksjoner og uroppføringer.

Min andre bekymring er generelt at norsk dramatikk fremdeles er lite synlig. I 2007, når det er 101 år siden Henrik Ibsens død, er 2006-blaffet kanskje over uten at noe gjennomgripende egentlig har skjedd?

Ibsenåret må ikke bli det året man svir av alle fyrstikkene på en gang! Det er dårlig anvendt økonomi. Fyrstikker, vet vi, brenner svært kort.

Håpet er selvsagt det motsatte: Ibsenåret er starten på en endring i tenkningen rundt norsk dramatikk. At erfaringene som vi nå gjør, (ressurssløsingen i festivalen) er nyttige. Langsiktig planlegging og smart ressursbruk kan sikre nasjonal larven etter Ibsen. Og tenkningen, vet vi nå, må ikke stoppe i det øyeblikket når et stykke har hatt premiere eller urpremiere. Det er vel helst da den begynner.

Mette Brantzeg,
Leder for Norsk Dramatikkfestival.



Tragikomisk og ukonvensjonell Hedda

(New York): Cate Blanchett teaterdebuterte i USA i vinter med en bitende morsom, paradoksal og bitchy Hedda Gabler.

AV RANDY GENER

Cate Blanchett som Hedda Gabler, regi: Robyn Nevin. Sydney Theatre Company, 2004/ Brooklyn Academy of Music, 2006. FOTO: HEIDRUN LOHR



IBSEN: HEDDA GABLER

OVERS.: ANDREW UPTOWN. REGI: ROBYN NEVIN. SYDNEY THEATRE COMPANY (2004) BROOKLYN ACADEMY OF MUSIC, NEW YORK, 2006

Fandenivoldsk, temperamentsfull og bitende morsom – Cate Blanchetts Hedda Gabler opprører og forvirrer – hun er dominerende og ute av kontroll på samme tid. Med det blonde håret satt opp i en knute i nakken, skaper Blanchett en fordomsfull og klassisk forventning hos oss.

Men, fremfor en innadvendt, humørsyk og romantisk heltinne, så avdekker hun fargerike nyanser i karakteren, nyanser som ingen skuespiller tidligere har oppdaget og realisert. Blanchetts resolute Hedda befinner seg langt unna den dømte og kjedsomme hustruen som ofte prakkes på oss. For en gangs skyld frembringer Hedda faktisk latter. For en gangs skyld drar Hedda deg over på sin side, i en tilnærmet konspiratorisk intimitet. Kaster puter på gulvet, bommer sigaretter fra assessor Brack, mumler fornærmende kommentarer, sniker seg rundt i sirkler fra stol til divan og tilbake igjen – Blanchetts Hedda er som en pingpongball av innestengte nevroser og rastløs beregning. Uavbrutt beveger, tukler og manipulerer hun sine omgivelser, fordi hun er den smarteste personen i huset – faktisk for smart for eget velbefinnende.

Ikke et offer

Med dets strindbergske plot, har Henrik Ibsens *Hedda Gabler*, skrevet i 1890, tradisjonelt blitt tolket ensidig som en mørk tragedie; Ibsens moderne drama per excellence av realistisk karakter. Nedsyltet i triste valører har Hedda blitt forklart bort som en seksuelt sulten aristokrat, en arketype på frigid feminitet eller et offer for det mannlige patriarkatet. Men, Sydney Theatre Companys bemerkelsesverdige tragikomiske vinkling, med den slanke og velbygde Blanchett som gjorde en glitrende amerikansk scenedebut denne vinteren på the Brooklyn Academy of Music, benekter gledelig slike rigide akademiske og sosiologiske tolkninger. Under Robyn Nevins, Sydney Theatre Companys kunstneriske leder, stødige regi, spiller Blanchett Hedda som en komplisert kvinne som ikke takler sine egne motstridende emosjoner – fordi hun er innelåst så vel i sine fysiske omgivelser som i sine personlige begrensninger. Hun er fryktelig intelligent, men spydig og kald mot kvinnene rundt seg. Hun er ung og attraktiv, iført en skulpturell kjole med jakobinsk krage, men hun er også frekk og en anelse djvelsk. Denne Hedda er fylt til randen av paradoksale følelser, tidvis renner det over og all pasjonen eksploderer i aggresjon og irritasjon. En av de mest overraskende scenene i forestillingen finner sted kort

tid etter at en svært irritert Hedda overvinner affeksjonen til sin gamle skolevenninne, Thea Elvsted (spilt av Justine Clarke), ved å bekjenne «Jeg lugget alle. Du var den tregeste til å reagere. Jeg kunne lugge håret ditt i en evighet før du forsøkte å komme løs. Husker du? Jeg elsket den lille leken vår.» Publikum ler, men blir tatt på sengen da Blanchett i neste sekund lugger Theas krøller med en styrke som peker mot sadisme.

Hedda i USA

Dette øyeblikkets åpenbaring i første akt, er spekket med både fare og uforutsigbarhet – i en, for øvrig, tilsiktet avvæpnende produksjon som renner

Blanchetts Hedda er verken en arketype på frigid feminitet, eller offer for patriarkatet

over av rare og risikofylte valg. Purister i USA som insisterer på strenge og nøkterne tolkninger av *Hedda Gabler*, har skreket høyt over Nevins showpregede produksjon. Den passer ikke inn i deres misledede hoder – som er fylt av bedøvede konvensjonelle produksjoner. Det mest skandaløse og hovmodige angrepet ble sluppet av The New York Times' anmelder Charles Isherwood, som dømte forestillingen til «a crowd-pleasing celebrity showcase» og feide bort Blanchett's prestasjon som «silly and self-indulgent.» Han hevder, «Ms. Blanchett and Ms. Nevin may reason that audiences coming to see a movie star in a complicated play need to be coddled and cajoled into having a reasonably good time. They are determined to give us a good one. But shouldn't their first responsibility be to what Ibsen wanted?»

Selvsagt kan ingen, selv ikke en moralistisk kritiker eller et fryktløst medium, lese tankene til en norsk dramatiser som har vært død i 100 år – det er altfor sent for Isherwood å anta, eller organisere en seanse hvor vi kunne spurt Ibsen hvorvidt Blanchetts Hedda bekrefter akkurat hva han tenkte da han skrev sitt eponymiske mesterverk.

Dommen derimot, om at Blanchett utnytter fordelene ved sin stjernestatus, er virkelig ganske så horribel og urettferdig. Å caste en kjent størrelse som Hedda (hun vant Academy Award for *The Aviator* og *Ringenes Herre*) er ikke overraskende – snarere ganske så forutsigbart. Blanchetts *Hedda Gabler* følger opp en lang tradisjon i Amerika, hvor populære kvinnelige skuespillere tester ut sitt talent, register og mot, gjennom en teaterrolle som ofte kalles den kvinnelige Hamlet – fordi den er tungt bekledd med tradisjon, flertydighet og gjenkjennelighet.

Forrige generasjon filmstjerner (Ingrid Bergman, Diana Rigg, Fiona Shaw and Glenda Jackson) har med suksess skildret høydene i Ibsens klassiske drama. Siden 1999 har amerikanske scener, fra øst til vest, ordinert ikke mindre enn fire film og TV skuespillerinner som Hedda: Annette Bening i Los Angeles, TV skuespillerinnen Judith Light i Washington D.C., Martha Plimpton i Chicago, og Kate Burton (datteren til Richard Burton) i Massachusetts og på Broadway. Den eneste Hedda som ikke var en celebritet – og var derfor heller ikke tvunget til å kle seg i Viktorianske gevanter – var den vakre og fristende Elizabeth Marvel i den tyske regissøren Ivo van Howes modige og minimalistiske produksjon med New York Theatre Workshop i 2005, hvor en glitrende assessor Brack viser sin makt over Hedda ved å kline tomatjuice i ansiktet hennes. Hundre år etter Ibsens død, har Hedda til og med bevisst blitt gjort til latter: i *Heddatron*, av det New York baserte ensemblet Les Freres Corbusier, blir hun skildret av en ekte snakkende robot (ikke en skuespiller i robotkostyme).

Fritt og uhemmet

Blanchetts mot ligger i at hun velger en historie som ene og alene omhandler fortrenning, og insisterer på at hovedkarakterens følelser uttrykkes fritt og uten hemninger. Hun har et godt poeng: 116 år etter *Heddas* premiere har vi lært å gjenkjenne de fleste av fortrenningens hemmeligheter, følgelig er hennes ansvar (hvis du ønsker å kalle det det) å grave frem og avdekke oversette aspekter ved *Heddas* mangesidighet – aspekter som allerede er bygd inn i Ibsens naturalistiske og detaljerte tekst.

Samtidig er denne *Hedda*, som så dagens lys i Australia i 2004, ikke en reaksjonær tolkning. I Andrew Uptons, Blanchetts ektemann, forsiktede modernisering er språket direkte og samtalepreget – ved bruk av overlappende dialog beveger språket seg over til det dagligdage i flere scener. Uptons tilgjengelige tekst frigjør stykket, på en fin måte, fra de kvelende obskuritetene og gammeldagse psykologiseringene vi ser i de fleste versjonene av tragedien. Denne dekonstruktive tilnærmingen speiles både i Fiona Crombies påkostede scenografi (de nygiftedes museumsliknende selskapsstue) og i Kristian Fredriksons nydelige kostymer. Han makter å skape et eget miljømessig uttrykk, samtidig danner kostymene, uten å overdrive, et ekko av den høytidelige estetikken vi ofte forventer i en konvensjonell *Hedda Gabler* produksjon. Putevar, lange gardiner, møbeltrekk, blomsterbuketter, vindussprosser, og til og med den høye glassveggen peker sterkt på den klaustrofobiske og nærværende nedstemtheten som vil felle og vippe Hedda og resten av Tesmanhuset over: snart vil en kald norsk vinternatt kastes over alle som blir forlatt – forlatt og stirrende inn i et tomt og mørkt ildsted.

Blanchetts spill er energisk og finurlig nyansert. Hennes Hedda minner om en fullkommen skuespillerinne som kjemper for å skjule en brennende lidenskap; å kunne kontrollere andres skjebne – en tilsynelatende farlig bieffekt av hennes manglende evne til å kontrollere egne emosjoner. Hedda er nygift – med den kjedelige akademikeren Jørgen Tesman (intelligent spilt som en umoden bokorm av Anthony Weigh). Ethvert forsøk på berøring fra hans side besvares med at Blanchetts Hedda vrir seg unna. Når hun så betror sine ekte følelser for den tiltrekkende familievennen assessor Brack (spilt av Hugo Weaving fra *The Matrix* og *Ringenes Herre*), beveger Blanchett innbydende hofter og skuldre, og hinter med det til en seksualitet hun knapt kan stå inne for. Hedda er full av livskraft, men hun stivner og blir iskald på sin vei – fullstendig fortryllet av den romantiske intellektuelle forfatteren Eilert Løvborg (spilt av en ung, ulveaktig, velbygd Aden Young) og hans temperamentsfulle seksuelle nærvær. Det som er spennende ved Blanchetts tolkning, er at den kroppslig-

gjør en fortapt personlighets selvdestruksjon, samtidig som hun bringer til live all dens fargerikhet.

Ibsens sannhet ligger selvsagt i meningen, ikke i stilen. Men i frykt for å tape mening, tør ikke Sydney Theatre Company å gå særlig langt stilmesig – noe vi også kjenner igjen fra de fleste amerikanske Ibsen-produksjoner. Blanchetts Hedda er fryktelig underholdende. Hennes innskrenkede liv trigger frem en vertinne som spiller spill, er manisk selvopptatt og slenger ut bite kommentarer om sin egne ulykkelige livssituasjon – noe som reflekterer en tilstand av indre kaos. Hennes utålmodige lengsel etter å overskride denne middelklasse-tilværelsen, som hun opplever som et fengsel, ruinerer tilslutt livene til menneskene rundt henne, og til slutt ruineres også hennes eget liv. Men, forestillingen lider til en viss grad under Blanchetts uimotståelige og eminente visuelle nærvær. Det blir raskt synlig at det er et misforhold mellom Blanchetts imaginære kroppsliggjøring og regissør Nevins veltilpassede determinisme, som i for stor grad baserer seg på utsettelse og intensitet. I møte med Blanchetts gripende og robuste karakterstudium, blir Nevins iscenesettelse i overkant kontrollert og forutsigbar, på den annen side er den sikker og gjennomarbeidet. Blanchetts presentasjon er så urokkelig at hver scene bokstavelig talt starter i mørke – og drukner i det.

I dette kjødelige stykket om skygge, lys, frihet og fangenskap, tilhører *Hedda Gabler* ikke regissøren men snarere det sterke skuespillerensemblet – forestillingen er en triumf for Blanchett. Hennes Hedda er temmelig uforglemmelig i kraft av å være en ekte bitch. Men, etter å ha brent Løvborgs manuskript, forsøker hun dette med en tragisk stolthet – i det hun forstår at det ikke finnes noen utvei fra hennes innelåste situasjon. Hugo Weaving krever også oppmerksomhet; den urbane og selvopptatte Assessor Brack som sakte men sikkert faller under *Heddas* tragiske spådom. Han kommer inn, som en gribb som griper tak i sitt bytte, men Blanchetts Hedda gjør det raskt soleklart at hun nekter å overgi seg. Å drepe seg selv foran alle blir hennes eneste vei til frihet.

(Oversatt av Elisabeth Leinslie)

Tjener for to herrer?

IBSENS MODERNISME står i fare for å forskreve seg. Er problemstillingene relevante i forhold til europeisk teaterpraksis, eller sparker Toril Moi inn åpne dører? AV TERJE MÆRLI

Coverillustrasjon: W. Quikker Orchardson: «Den første skyen».



TORIL MOI: **IBSENS MODERNISME**
OVERS. TIL NORSK: AGNETE ØYE
PAX FORLAG, 2006

Toril Moi har nedlagt et stort arbeid med *Ibsens modernisme*. Hun stiller spørsmålet om hvorfor Ibsen ikke blir regnet som en av modernismens grunnleggere, på lik linje med Baudelaire (hans betydning for moderne poesi), Flaubert (påvirkningen av romanen) og Manet (det moderne maleriets utvikling). Hvem er de som har vurdert ham som lite interessant i det å forstå modernismen? Modernistene, eller den litterære modernismens forståelse av seg selv?

Utfordringen for teaterfolk er å akseptere problemstillingen som relevant i forhold til nord- og østeuropeisk teaterpraksis, og stille motspørsmålet om ikke forfatterens diskusjon av moderniteten hos Ibsen er å sparke inn for lengst åpne dører i teatersammenheng.

Diskusjonen om Ibsens modernitet og hans eventuelle bidrag til å utvikle det moderne europeiske teater er ikke ny innen teatret. Argumentene drar riktignok i forskjellige retninger, men at Ibsen er utgangspunktet for den moderne scenekunsten er det ingen tvil om.

Det er ikke Mois hensikt å drøfte

teatrets tilnærming til dramatikerens Ibsen. Hun er noe så sjeldent som en internasjonalt kjent norsk litteraturforsker. Nå vender hun oppmerksomheten mot vårt teaters nasjonalklenodium. Utgangspunktet er at Ibsen er «ringeaktet» i amerikansk litteraturforskning, med unntak av Harold Blooms *The Western Canon*. Toril Moi ønsker å gjøre Ibsens modernisme bedre kjent i det litterære miljøet i Amerika. Et prisverdig tiltak.

Boka er oversatt fra engelsk av Agnete Øye og bærer preg av at den er beregnet på angloamerikanske lesere. Moi har selv innrømmet at hun har lite kjennskap til nord- og østeuropeisk teater, men at hun har sett noen usedvanlig kjedelige Ibsenforestillinger i engelsk/amerikansk språkdrakt. Dette bidrar til vurderingen av boka som lokal amerikansk, når det gjelder teatrets «ringe» innsats for moderniteten hos Ibsen.

Teatralitet og retorikk

Moi lener seg tungt på Stanley Cavells *The Claim of Reason*, når hun går inn på teatrets «teatral» væremåte. Hun bruker ordene «teatral, teatralitet og metateatralitet» i vurderingen av Ibsens tekster. Noen ganger er det vanskelig å forstå om begrepene hennes har negative eller positive fortegn. I teatersammenheng er «teatral/ teatralitet» stort sett ikke negativt ladet, men når ordene peker på noe som er «usant» og «uekte» får de negativ klang, og på teatret er man jo «ekte» og «sanne», ikke sant?

I Stanley Cavells kapittel «The avoidance of Love» hevder Moi at Cavell fremmer synspunkter på teaterkunsten som jeg i beste fall må si meg dypt uenig i. Da er jeg vel også i utakt med Toril Moi? Cavell bekjenner seg til (i følge Moi) en slags «method acting» hvor kontakten mellom skuespiller og pu-

blikum er illusorisk, fordi skuespillerne med sin bevissthet om spillets regler, ekskluderer publikum når skuespilleren selv ønsker det – en variant over misforstått stanislavskijmetode og freudiansk vektlegging av de psykologiske sidene ved teaterteksten. Mois vektlegging av Cavell bekrefter at engelsk/amerikansk teater er blitt en sørgelig akterutseilt kunstform sammenlignet med det nord-østeuropeiske teatret. (*Ibsens modernisme* fra side 292 og noen sider framover). Man kan ikke gå til en Ibsentekst med Freud i en hånd og Stanislavskij i den andre hånden, og tro at man har den sceniske løsningen klar.

I Moi/Øyes norske versjon av *Ibsens modernisme* brukes ordet «rollefigur», som vekselvis «rollen» slik den står beskrevet i manuskriptet, vekselvis som den «gestaltning/figurering» som fremstår på scenen når skuespilleren har omformet «rollen» til scenisk liv, dvs. skapt «rollefiguren». Det kan tyde på at Moi har brukt et begrep på engelsk som ikke skiller mellom de to helt forskjellige betydningene.

Det er heller ikke lett for en skuespiller å gi liv til en «rollefigur» hvis oversettelsen er dårlig eller feilaktig. Det samme kan sies om en regikonsepsjon basert på en oversettelse som ikke er eksakt. Med min kunnskap til engelskspråklige forestillinger basert på Ibsens stykker, myldrer det av dårlige Ibsen-oversettelser der ute. Ibsens «dannede dagligtale» oversettes stort sett til et nødtørfdig dagligspråk uten den eleganse og vidd som Ibsens norske borgere anvender. Er dette en av årsakene til manglende forståelse hos engelskspråklige anmeldere og forskere?

Moi har her en stor oppgave på det lokale amerikanske plan. «Dannet dagligtale», som er det muntlige språket Ibsen transformerte til elegante retoriske meninger, trenger den samme behand-

ling på teatret som språket i en komedie av Oscar Wilde. Hans roller lever i borgerskapets mest forfinede epoke. Det gjør også Ibsens, så sammenlikningen med Oscar Wilde er riktig. Dette påpeker også Harold Bloom.

Denne sammenlikningen understrekes av det elegante og vakre språklige landskap begge dramatikerne behersker og går inn i. I begges teaterstykker/komedier finner man den velpleide, satiriske og distanserte humoren som den dannede klasse benytter seg av til alle tider.

Følgende utsagn: «Ibsen er et uberørt arkeologisk funnsted», vil kanskje i amerikansk sammenheng være en oppfordring til oppbrudd, «Go west! The west is still there!». I Norge tror jeg Moi trækker på tærne til atskillige arkeologer.

Moi utviser en enorm selvtillit. Hun blåser i basuner. Hun er personlig engasjert. Enkelte vil kunne mene at hun høylydt trækker i klaveret som bare amerikanere er i stand til å gjøre, når de entrer den internasjonale scenen for å rydde opp i lutter lokale amerikanske

Moi trækker i klaveret som bare amerikanere er i stand til å gjøre når de entrer den internasjonale scenen for å rydde opp i lutter lokale amerikanske forhold

forhold. I Norge vil debatten som kommer forhåpentligvis virke avklarende og bør uansett støynivå stimulere til videre forskning.

Boka behandler metateatrale forhold i Ibsens dramatik. Dette er velkjent for teaterfolk, uansett hvilke retninger man bekjenner seg til. Moi understreker at Ibsen i sine sceneanvisninger viser til teater i teater, med bakrom og draperier og teppefall. Kostymer og rekvisitter med tilknytning til teaterforestillinger er velkjente: Noras fiskerpike, Torvalds domino, Lona Hessels beriderpåkledning, Osvalds bruk av fars pipe, Ulrik Brendels entreer og sortier, Irenes hvite påkledning. Bevisstheten om at det spilles teater er altså til stede hos Ibsens roller.

For egen del vil jeg gjerne tilføye at bevisstheten om at det spilles teater i teatret, ikke bare er til stede for publikums skyld. I det borgerlige samfunn som Ibsen avdekker har alle borgerne sine roller å spille. I stykkene viser derfor «rollene»

ofte til at det er på tide å demaskere seg selv, eller at «nå må komediespillet komme til en ende», for å understreke at publikum også er del i selve demaskeringen. Det er metateatralitetens styrke at både «rollefigurene» og publikum vet at det spilles et spill, både for en selv og for de andre «rollefigurene», og i siste instans for publikum som er til stede i sine rollefigurer. Slik blir publikum invitert til å delta i et åndelig samspill, hvor allmenne sannheter og kjente dagligdags problemer blir satt på prøve og bevissthetsnivået om deltagelse i et rollespill er til stede på begge sider av rampen.

Den første og største metateatrale faktor er at publikum er klar over at de er i teatret og at skuespillerne spiller «rollefigurene» med den bevisstheten. I forståelse av at både publikum og skuespillere trenger hverandre, i en slikt åndelige bevissthet (om at de alle spiller «rollefigurer»), oppstår teater som kunstform.

Ibsens teatertekster innbyr til metateatral bevissthet om rollespillet betydning for å opprettholde det bestående

samfunn. Dette betyr at sannheten blir satt på prøve.

«Familien», som samfunnets fundament, består fordi ingen synes det er nødvendig at familiehommelighetene kommer for dagen. Hos Ibsen omgås «rollene» relativt lemfeldig med sannheten når det gagnar fremme av egne mål. Rollene er nødt til å lyve, eller gå fram i dølgsmål, for å nå målet de har satt seg. I det øyeblikket sannheten kommer for dagen vil en annen rolle prøve å stoppe den rollen som har en skjult agenda.

Borgerskapets borgere spilte alle teater for hverandre og for seg selv. Alle viste at de deltok i et spill. Ibsen avdekker spillet og bevisstheten om spillet mesterlig i sine teatrale handlinger. Den metateatrale bevisstheten om spillet dramaturgi, gir avdekkingen av løgnen større tyngde.

For å holde ut med hverandre var omgangsformen i de borgerlige salonger så løgnaktig at den i seg selv ble (med det



Toril Moi. FOTO: SUSANNAH B. F. PALETS.

negativt ladde ordet) teatral. Denne teatrale omgangsformen var allmenn. Den var en del av oppdragelsen. Dagligtalen utviklet en språklig retorikk som skulle kunne gjøre det mulig å samtale uten at det gikk på helsa løs. Men løgnen avdekker løgnen. Sannheten kommer opp i dagen på tvers av «rollenes» ønsker. «Rollene» forstår at komediespillet bringes til en ende. Nora kaster kostymet som napolitansk fiskerpike og forlater spilleplassen.

«Peer, du lyver» er en av verdensdramatikens beste åpningsreplikker.

Den kunne også brukes på «Nora, du lyver», «Hedda, du lyver», «Rebekka, du lyver», «Torvald, du lyver», «Johannes, du lyver», «Hjalmar, du lyver», etc.

Mor Åse lyver kanskje ikke, men så har hun heller ikke fått en borgerlig oppdragelse?

Ibsens «bildeverden»

Ibsens modernisme beskriver oppbruddet fra den estetiske idealisme, og framveksten av realismen og naturalismen som litterær praksis på slutten av 1800-tallet.

Den franske revolusjon representerte bruddet med «det gamle regime» ikke bare politisk, men også innen litteratur, billedkunst og teater. Ut av den revolusjonsromantiske estetikk oppstår en estetisk idealisme som mot slutten av 1800-tallet har utviklet seg til en stivsinnet tvangstrøye som modernismen brøt seg mot.

Ibsen framstår, i følge Moi, som dramatiker i opposisjon til den estetiske idealisme. Han blir antiidealist, og derfor framstår han også som modernist.

Det er ikke vanskelig å følge Moi i denne argumenteringen.

Om han er antiidealist, antiautoritær eller sloss for en ny verden etter revolusjonsåret 1848, kommer vel nærmest ut på ett, men det er spennende å følge Mois argumentering for hans deltagelse i modernismen. Som en følge av sin antiidealistiske holdning ble han aldri tildelt Nobels litteraturpris. Svenska Akademien mente at den idealistiske Bjørnstjerne Bjørnsons forfatterskap var mer positivt oppløftende enn antiidealistens Ibsens dramatik.

Moi postulerer med stor fantasi en rekke påstander om Ibsens «bildeverden». Hun refererer til kunstnere og hvordan enkelte malerier i hans samtid kunne hatt betydning for den dramatikken han skrev, fordi de var en del av den bildeverden han beveget seg i.

Moi peker på J. C. Dahl, Adolph Tidemand, Hans Gude, Knud Bergslien, Oscar Wergeland, Eilif Petersen, Paul Delaroche, Theodore Gericault, Arnold Böcklin og andre som visuelle inspi-

Det er populært å hevde at teatrets scenografi ble hengende etter slike kunsthistoriske kvantesprang som impresjonismen og ekspresjonismen representerer, men at Moi ser bort fra at disse to retningene innvirket på teatrenes scenografer og antagelig også på Ibsens bildesyn, er merkelig.

Moi kunne med fordel ha viet oppmerksomhet til det rådende teatermaleriets påvirkning av Ibsen. Tidens scenografiske konvensjoner er også en del av hans dramaturgiske forutsetninger. Teatrets kunstneriske mangfoldighet er også med på å dyrke fram sine talenter.

Edvard Munch har for øvrig skapt scenografi til Ibsens dramatik. Ibsen selv møtte maleren på en kunstutstilling og roste hans kunst. I årene etter Ibsens død var og er det flere billedkunstnere som har skapt scenografier til Ibsens verk.

Fra gammelt av benyttet for øvrig Ibsens scenografer/teatermalere seg av en punktteknikk, hvor de satte forskjellige farger punktvis sammen i et system, som skulle blande seg til fargespill og lys

gynnelsen var handlingen» eller «I begynnelsen var tingen» eller «I begynnelsen var løgnen», så har man modernismens skeptisisme, og en mulig forståelse for Ibsens antiidealisme, som Svenska Akademien må ha forstått til fulle.

Ny Ibsenkanon?

Ibsen selv var villig til å fyre av en «torpedo under arken». Om Moi lykkes i sitt forsett med å fyre grundig opp under norsk etablert akademia gjenstår å se. At hun står i fare for å forsøke seg i forsøket på å tekkes amerikansk «uvitenhet» (uten å gå langt nok?), og å slå ned på norske forskningsresultater hun mener er feilaktige (uten å gå inn i uenigheten?), gjør henne til «tjener for to herrer». Denne balansegangen er vanskelig å utføre, fordi noen vil ha mer og noen vil dypere. Men som et hele er boka spennende lesning, for den som ikke er herre, men interessert tilskuer.

Tankevekkende er det å følge hennes interesse for *Keiser og Galilæer*. Ibsen pekte ut stykket som sitt hovedverk, og da er det kanskje på tide i minneåret for hans død, å ta forfatteren på alvor.

Moi gjør en slags kanon innenfor Ibsens forfatterskap fra *Kjærlighedens komedie* til *Keiser og Galilæer* over *Et dukkehjem*, *Vildanden*, *Rosmersholm*, *Fruen fra havet* og til *Hedda Gabler* og *Når vi døde våkner*.

Ikke direkte kontroversielt i teater-sammenheng, men spesielt interessant er det at *Kjærlighedens komedie* blir understreket som spesielt viktig. Den etablerte Ibsenforskningen vil vel ha grunn til å se kritisk på Mois skissering av en ny kanon, men udiskutabelt er det at *Keiser og Galilæer* trenger nærmere forskerinnsett og fornyet oppmerksomhet, også fra teatrets side.

Ibsens modernisme blir i første halvdel av boka tidvis hemmet av detaljert og spissfindig argumentering, men når de litterære finurligheter og vitenskapelige kjepphester er satt på stallen, er det en fornøyelse å lese de siste to hundre sidene og følge Mois nærlesning av de ovennevnte stykkene. Enig eller ikke, hennes engasjement og formidlingsglede i behandlingen av denne delen av Ibsens dramatik er smittende, eggende og viser at Ibsen i høy grad angår oss i dag.

Les de siste sidene med oppmerksomhet. Det fortjener både Ibsen og Moi.

Men når litteraturvitenskapens kjepphester er tilbakelagt, er det en fornøyelse å følge hennes nærlesning av stykkene

rasjonsbilder for flere av hans stykker. Spesielt viktig mener hun William Quiller Orchardson: «The first Cloud» fra 1887 kan være, som forklaring på denne billedverdenen.

Forbeholdet er at ingen av de ovennevnte malere, på Ibsens tid, med noen forståelse, kunne nevnes som malerkunstens fortropper, mens Ibsen altså tilhørte modernismen og var forut for sin tid både på litteraturens og teatret vegne. Teatret som kunstart består av paradokser. Paradoksene blir dyrket. Paradoksale ytringer er alle nye tankers arnested. Moi kan ha rett.

Når vi ser på Ibsens egne tegninger og malerier, finner vi en naiv «romantisk» gjengivelse av «virkeligheten» eller «virkeligheten på teatret», som er noe annet. Han tegner i stil med tidens scenografer, eller teatermalere. Bruken av scenerommet hadde sine egne konvensjoner – sin egen estetikk. Teatret har alltid vært seg bevisst at det ikke gjengir «virkeligheten», men skaper en tolkning av «levd liv» og omskaper det på scenen.

i publikums fantasi. Som ung så jeg selv denne malerteknikken utført av gamle teatermalere. Denne teknikken kalte impresjonistene pointillisme.

Diderots bildetablåteater var en av forutsetningene for den idealistiske estetikken. Man foretrakk tablåer framfor Aristoteles' handlingsprogram. Aristoteles' teater er basert på «ord», mens Diderots er basert på «bilder». Ibsen brøt med Diderots syn og fremtvang en modernitet som var nyskapende på teatret.

I forståelsen av Ibsens dramatik, kan man også påpeke begrepene «logos» og «dahvar» hvor det sistnevnte, som også betyr «ord» på hebraisk, har tilleggsbetydningene «ting og handling». Et ord som verken er «ting eller handling», blir derfor utlagt som «løgn». «Logos» betyr å «ordne og samle», i tillegg til betydningen «ord». Disse begrepene går parallelt gjennom den vestlige kultursfære, hvor «handlingen» for teatrets del er det man diskuterer, og tar stilling til.

Man kan nærme seg tanken: «I be-

Ibsen i Russland etter kommunismen

(Moskva): Alle de beste Ibsen-produksjonene i Russland kan betraktes som symptomer på våre nåværende forhold, skriver kritikeren Marina Astafieva. Her presenterer hun et knippe nye iscenesettelser som særlig oppholder seg ved frihetens problem.

AV MARINA ASTAFIEVA

Russland har interessen for Ibsen gått i bølger. Like fullt har det russiske teaterpublikum tatt ham til seg som «sin egen», det vil si, som en forfatter man forstår og føler seg sjelig forbundet med. Ibsen stilte ikke bare tidløse spørsmål, men spørsmålene har også blitt oppfattet som dagsaktuelle og skarpe helt fra begynnelsen av det 20. århundre til i dag.

Som moderne politiske, moralske og sosiale drama vant Ibsens stykker stor popularitet på begynnelsen av forrige århundre, da de ble iscenesatt ved en rekke russiske teatre. Ibsen talte sant om familie, makt, om mange menneskelige forhold – men også om tema som lå skjult under samfunnets overflate. Ibsens synspunkter virket revolusjonære, og i popularitet kunne han til og med måle seg med Tsjekhov.

I en artikkel ved 100-årsjubileet for Ibsens fødsel, skrev Konstantin Stanislavskij at «Ibsen var av enorm betydning for å fremme vårt teater. Han var en av ledestjernene for våre første eksperimenter. Han betydde like mye for oss som Tsjekhov, Gorkij og Hauptmann (...). Vi har bestandig be-

traktet Ibsen som en av våre store lærere.» På denne tiden var det russiske teatret interessert i Ibsens symbolisme, psykologiske analyser, realisme.

Fra sovjettiden til i dag

I annen halvdel av det 20. århundre og opp til 1990-tallet, ble dessverre Ibsens skuespill iscenesatt sjeldnere enn før. Det betyr ikke at han forsvant fra scenene, for stykkene ble jevnlig spilt, bare ikke like ofte, og de hyppigst spilte stykkene var «familiedramaene». *Et dukkehjem* var det mest populære, og sto jevnlig på spilleplanene.

Etter *Et dukkehjem*, fulgte *Gjengangere*. Det ble ansett som spesielt aktuelt på slutten av 1980-tallet, da det traff stemningen i tiden. Stykkets viktigste idé; at sønnene straffes for fedrenes skyld, var noe som lå i lufta. Noe sjeldnere fant man oppsetninger av *En folkefiende*, *Hedda Gabler*, *Vildanden*, *Brand* og *Peer Gynt*. Men russiske regissører satte sjelden opp Ibsens historiske, «romantiske» og siste skuespill, som ble regnet for vanskelige og kompliserte å iscenesette. Familiedramaene var mer attraktive. Spannende, seriøse og gode

oppsetninger eksisterte side ved side med kjedelige og naturalistiske produksjoner. Forestillinger som minnet mer om Ostrovskij enn om «mannen som konverterer konvensjonelle symboler» – som George Bernhard Shaw skrev i sin berømte *Quintessence of Ibsenism*.

Det forekom også oppsetninger basert på Ibsens stykker hvor man smuglet inn politiske budskap og kritikk av det sovjetiske samfunnet. Det er imidlertid viktig å understreke at interessen for klassiske drama, inklusive Ibsens skuespill, i Sovjet ofte skyldtes mangelen på ny dramatik som reiste spørsmål av samfunnsmessig relevans. Ved å bruke klassiske stykker, var det likevel mulig å hinte til eller reise moderne spørsmål som interesserte et sovjetisk teaterpublikum.

Siden 1990-tallet til i dag, har det skjedd enorme forandringer innenfor det politiske, økonomiske og sosiale livet, og det er åpenbart at den økende interessen for Ibsen skyldes at de spørsmålene han reiste knytter seg til nøyaktige de samme sosiale og moralske problemene som vi i dag står overfor i Russland. Vi trenger Ibsen for å finne svar på hvordan man skal klare å orientere seg politisk, sosialt og etisk. Hvordan man skal overholde sine egne moralske prinsipper, overvinne sjellege ubehag og takle ensomheten og sin egen utilfredshet og skuffelse over livet. Hvordan man skal bevare en indre frihet – osv. Alle de beste Ibsen-produksjonene i Russland gir en samfunnsanalyse og kan betraktes som symptomer på våre nåværende forhold.

Gjengangere, Moskva kunsterteater

Mens de russiske intellektuelle ble rystet av de revolusjonære talene til Stockmann og Brand på slutten av det 19. århundre, oppleves *Gjengangere* aktuelt i dag. Konflikten mellom fedre og sønner, mellom den eldre generasjonen som ikke vil innrømme sin skyld, og den yngre generasjonen som står mye svakere, som er blitt syk av all vulgariteten omkring seg og som lengter etter nye idealer, viser til reelt eksisterende problem i dagens Russland.

Videre er fru Alving en drømmerolle for enhver middelaldrende skuespillerinne, helt siden Eleonora Duse spilte

hende. Anastasia Voznesenskaja var derfor en naturlig valg for rollen, som hun brakte til et tragisk klimaks da fru Alving forsto at livsløgnen hennes kostet Oswald livet. Andrej Panin framstilte Oswalds sykdom modig og direkte. Viste hans sinnsforvirring, og eksplosive irritasjon over den simulerte velstanden i foreldrehjemmet. Som Oswald ville Panin uttrykke ideen om at gjengjeldelsen kommer med ungdommen, og med sin direkte spillestil avslørte han den skinnhellige moralen til den eldre generasjonen. Regissøren Nikolaj Storik iscenesatte *Gengangere* som en antikk tragedie, mens skuespillerne spilte i den psykologiske stilen som høver seg på Moskva Kunstner-teater (premiere 25. mars 2000). Pastor Manders (Andrej Myagkov) hadde fulgt plikten i alle år, uten blick for livets vrangside. Der hadde det hopet seg opp så mye møkk at han nå ble et skrekkslagent vitne til hvordan hans egen verden brakte sammen.

Scenebildet til Boris Messerr var meget vakkert: En duk av flortynt stoff, et nesten autentisk møblement; et hus som liknet et slott med høye, gotiske vinduer, med gulvteppe, lenestoler og duk med samme mønstre; en gulvklokke, fire gotiske blomstervaser med like liljer, og en hage bak et forheng – alle disse detaljene skapte en atmosfære av åndelig bankerott og sorg. Scenebildet fungerte demaskerende, og understreket tragedien til hver av karakterene.

Et dukkehjem, Majakovskij akademiske teater

Oppsetningen av *Et dukkehjem* ved Majakovskij-teatret i Moskva, har flere likhetstrekk med *Gengangere*. Men der sistnevnte ble iscenesatt av en middelaldrende regissør, var *Et dukkehjem* et verk av den aldrende og berømte regissøren Leonid Heyfet (premiere 27. april 1999). Scenebildet til Jurij Ustinov var mindre realistisk og mer symbolsk: Det snør rett inn i huset, helt til scenen er dekket, mens kostymene er blågrå som skandinaviske klipper. Snøen henter ikke bare til et naturfenomen, men viser også Noras moralske tilstand.

Enhver tid har sin egen Nora. Noen ganger har hun vært et offer for omstendighetene og menns egoisme, andre ganger har hun sloss for kvinnens



ET DUKKEHJEM, regi: Leonid Heyfets. Majakovskij Teatret, Moskva, 1999.

verdighet. Evgenija Simonovna spiller Nora som en kvinne på randen av nervesammenbrudd. Hennes Nora har sett ned i avgrunnen. Kanskje det er derfor hun ikke kan være lykkelig, og bare danser tarantellaen ved hjelp av hendene, sittende på gulvet. Hun ser en ruinert kjærlighet, og forstår at hun ikke har noe annet i vente. Når hun møter fru Linde (Alla Balter) og hører på hennes historie, finner hun henne sliten, men sterk; og Nora forstår at også hennes skjebne er å være en ensom, hjemløs vandrer i grå kjole. En som har kommet fra ingensteds, og som skal fortsette sin vandring til ingensteds. Likevel, Simonovas lille, men modige Nora framstår som en virkelig kvinne. Hun forlater mannen, «dukkehjemmet», for at hun engang i framtiden skal komme tilbake som en annen kvinne, sterk og i moralsk forstand fri.

Hedda Gabler, Satirikon Teater

Spørsmålet om frihet, moralsk frihet, ble utviklet i Satirikon Teaters produksjon av *Hedda Gabler* (11. januar 2006). Den unge regissøren Nina Chusova iscenesatte sitt første kammerspill som en kjærlighetshistorie hentet fra et motemagasin. Chusovas forestilling er stilisert, full av humor, og ekstremt moderne, særlig med hensyn til skuespillerens avslappede og vittige spillestil.

Stoler av glass, vindeltrapper, store speil – slike motemagasinbilder skaper et inntrykk av dekadanse. Hedda (Natalia Vdovina) er en blond, nordisk

av den grunn skal hennes liv og all hennes atferd virke kunstig. Hun ønsker å legge alt trivielt bak seg – og velger døden. Bare på den måten kan hun oppnå moralsk frihet. Regissøren Nina Chuskova betrakter Hedda som en romantisk drømmer som engang har frosset seg selv inne i et kaldt fangenskap av hjelpeløshet. Heddas forestillingsverden når ikke opp til Brands maksimalisme; men hun kan heller ikke bli en øyentjeener som Peer Gynt. Vdovinas Hedda er en stålkvinne tegnet med streken til en Botticelli. Men denne Hedda er også en heltinne av vår egen tid; en person som forsøker å opprettholde en kald og fasjonabel livsstil, som hun likevel ikke holder ut. Hun ønsker å se en vakker dåd, men hennes handlinger er stygge, og passer av den grunn perfekt inn i en moderne, flat og triviell kjærlighetshistorie i et glossy magasin.

Hedda Gabler, Fomenko teatret

I likhet med den omtalte oppsetningen på Satirikon Teater, ble *Hedda Gabler* vist som kammerspill på Famenkos teaterstudio (premiere 19. desember 2004). Også denne forestillingen er iscenesatt av en ung regissør, Mindaugas Karbauskis. Han har nylig avsluttet registudiet ved Det russiske teaterakademi i Moskva, der han var en av de begavede studentene til den kjente regissøren Pjotr Fomenko, hvis forestillinger regelmessig turnerer over hele verden.

Karbauskis produksjon har også mange trekk av dekadanse. Hedda, spilt

i *Hedda Gabler* tilsynelatende betrakter døden som likestilt med livet. Han river i stykker det tynne skillet mellom «liv» og «død», som to atskilte verdener. Rett etter Heddas skudd, da hun begår selvmord og faller død om, skal hun reise seg og begynne å røyke: Livet er ikke annet enn røyk – i følge regissøren.

I Vladimir Maksimovs scenografi, er scenebildet asketisk og moderne. Det består av to mørkegrønne, halvsirkelformede sofaer. Sofaene, som beveger seg langsomt rundt, utgjør en sirkel, en ond sirkel, som det er umulig å bryte ut av. Bak sofaene, kan man se små utsnitt av liknende værelser som er dekket av stripete tapeter, mens også alle kostymene er stripete. Hedda hater denne verden av mennesker som er like triviale og dumme som hun selv, og hun forakter deres falske konvensjonalisme. Det er motbydelig for Hedda å se på hvordan ektemannen Tesman, en fet og komisk mann, forsøker å iføre seg de latterlige tøflene, ta på seg grått undertøy, bli nervøs over bagateller og mangle selvkontroll. Scenen hvor Tesman kler seg om etter selskapet, fungerer som en apoteose for hvordan patosen blir demaskert i denne forestillingen.

I likhet med Nina Chuskova, demaskerer Karbauskis resolutt Ibsens skikkelser ved å eksponere en heller uskjønn menneskelig natur. De menneskene som omgir Hedda er ikke attraktive i det hele tatt, men transsynte og latterlig borgerlige. Begge regissører betrakter karakterene som verdiløse individer. Som Thea, er Ann-Domenik Kreta en dum utlending som snakker dårlig russisk, og som ikke forstår hva som foregår omkring henne. Litovchenko spiller Løvborg som en ordinær, temmelig triviell og transsynt mann, og overhodet ikke som en genial forsker og forfatter av revolusjonære bøker, en mann hvis navn vil huskes for all ettertid. Han ser ut som en korrekt kontormann med briller og tilbakekjemmet hår. Hedda forakter Løvborg når hun ser hvor grådig han drikker punsj, hvordan han smatter med leppene og søler vin på sitt kostyme.

Karakterene omkring henne, har utvilsomt innflytelse på bildet som tegnes av heltinnen. Der Chusovas Hedda var en romantisk person som begikk selvmord som en revolt mot et stygt

Rett etter Heddas skudd, skal hun reise seg og begynne å røyke: Livet er ikke annet enn røyk – i følge regissøren

skjønnhet. Maksim Averins Tesman ser ut som en karikatur på en distré professor, og bor med denne «iskvinnen». Hedda føler seg som et levende lik, helt fra forestillingen begynner. Hun viser sjeldent følelser, ødelegger seg selv skritt for skritt, inntil hun oppnår sin «finale», dvs. begår selvmord. Skuespilleren gir uttrykk for en eksistensiell håpløshet. Hedda har engang bedratt seg selv ved å gifte seg med en banal person, og

av Natalia Kurdubova, er en høy, elegant kvinne, med en rytters holdning, ranke profil og et vakkert lite hode. Hun bærer en lang, ettersittende kjole, og holder et langt sigarettmunnstykke i de slanke fingrene. Hun svarer nøyaktig til kvinnebildet i den dekadente perioden. Men også dødsviljen er et tegn på dekadanse. Døden skal erobre livet. Karbauski har også i tidligere produksjoner utforsket dette tema, og det er kanskje derfor han

og banalt liv som ikke svarer til hennes skjønnhetsideal, er Hedda i Karbauskis øyne en litt vulgær, høytravende og kranglete person. Heddas individualitet har ikke egentlig format, slik det heller ikke ligger noen dypere lidelse i hennes forestillinger om skjønnhet. Derfor virker også hennes drømmer om et annet liv og andre idealer mest som lunene til en ubalansert provinskvinne. De grusomme handlingene hennes har utspring i både kjedsomhet og en ondskapsfull natur. Hedda brenner Løvborgs manus-

Ageev knytter an til Dostojevskij, men går videre: Harmonien mellom kunst og liv skal redde verden

kript, holder en papirbit fram for seg, selvbeundrende, og kaster papiret inn i grammofoonrøret.

Da Hedda begår selvmord på slutten av stykket, slik hun også gjør det i begynnelsen av forestillingen, er det for å hevde seg mot de dumme omgivelsene, og kanskje fordi hun søker etter moralsk frihet eller et nytt liv. Men hun vet ikke *hva* slags liv hun søker. Kanskje hun leter etter en «annen Hedda»? Ingen svarer henne. Mens det var en rekke morsomme momenter i Nina Chusovas produksjon, utvikler Karbauskis oppsetning seg til en virkelig farse. Han bruker «rondo» som en formell konstruksjon for teaterintrigen, og slik sidestilles Heddas ønsker med Nietzsches idé om den evige gjenkomst.

Fruen fra havet, Det dramatiske teater i Penza

Ett av de mest aktuelle spørsmålene i dag er frihet, moralsk frihet. Folk ønsker å kvitte seg med falske idealer, oppnå uavhengighet, ha egne meninger, og å velge sin egen livsform basert på Ibsens «frie vilje».

Det finnes bare noen få produksjoner av Ibsens sene stykker ved russiske teatre. Blant dem, er det et par oppsetninger som er iscenesatt av Vladimir Ageev. *Fruen fra havet*, i Penza, og *Når vi døde vågner* – eller *Madame Satyov*,

som han kalte denne produksjonen i Novosibirsk (mars, 2001). Det russiske publikum kjenner ikke disse symbolistiske skuespillene, som ikke er blitt spilt på hundre år.

Frihetsslengsel er et tema som utvikles i *Fruen fra havet*-produksjonen. Vladimir Ageev er en erfaren regissør, men tilhører en ny generasjon, og er allerede blitt berømt blant russiske teaterfolk og på en del utenlandske teaterfestivaler, for sine originale og klare forestillinger. På Samtidsfestivalen i Oslo i 2005 ble det vist et gjestespill av Ageevs oppsetning av *Sjeler i fangenskap* av brødrene Presnjakov. Vladimir Ageev har satt opp *Fruen fra havet* som en hymne til den frie individualitet. Han forsøker å vise konflikten mellom en fri og naturlig verden, og en verden basert på borgerlig moral. Ageevs produksjon er stilisert à la impresjonismen, men er samtidig full av ironi, metaforikk, «svart humor» og forvandlinger.

Frihetsfølelsen er gjenskapt på et digert lerret på scenen (scenografi: Marina Philatova), hvor man kan se en horisont og flyende skyer. Scenebildet er holdt i en blågrønn tone, mens alle detaljene i scenebildet beveger og transformerer seg. Slik fornemmer man frisk sjøluft, som man assosierer med en ren atmosfære – i både fysisk og moralsk forstand.

På lerretsskjermen skal Den fremmede åpenbare seg som en viking i stort format, og siden transformeres til en helt fra Hollywood. Det vil si at noe skrekkinngytende og farlig forvandles til noe morsomt, eller sågar latterlig. Tilsvarende forvandles Lyngstrand til en sommerfugl. Historien om Arnholm, skolelæreren, alluderer her til historien om muldvarpen som tar en pike med seg under jorda. I denne forestillingen er alle Ibsens karakterer invalide – Wangel sitter i rullestol, døtrene hans går med krykker – med unntak av Ellida (Alina Duseva). Man kan se det som et symbol på en døende verden hvor alle er moralsk syke. Bare Ellida, som ser ut som en vakker havfrue, søker liv og frihet.

På slutten av forestillingen er alle friske. Men kunstneren tegner et bilde av en havfrue som sitter i en rullestol. Metaforen henviser til Ellidas avhengighet av virkelighetens verden. Det ironiske ved Ageevs slutt er åpenbar: Ellidas



HEDDA GABLER, regi: Mindaugas Karbauskis. Fomenko teaterstudio, Moskva.

ønske om «fri vilje» transformerer seg som et avhengighetsforhold til det moderne samfunnet.

Madam Satov i Novosibirsk

Temaet «fri vilje» og frihet behandles også i Ageevs produksjon av *Når vi døde vågner* på Akademiteatret i Novosibirsk. Men i denne produksjonen også på et eskatologisk plan. Spørsmålet om verdens undergang, er aktuelt i dag, i en verden hvor man unngår selverkjennelse. Slik Ageev ser det, har Ibsen gitt fra seg et åndelig testamente som, hvis det lykkes oss å forstå det, betyr at vi også kan nærme oss en forståelse av eksistensielle spørsmål. Apokalypsen utspiller seg i menneskenes sinn, i avisene, på tv. I dag gjenntar mange russere ofte Dostojevskijs ord «Skjønnheten skal redde verden». Ageev knytter an til Dostojevskij, men går videre: Harmonien mellom kunst og liv skal redde verden.

Ageev og scenograf Marina Philatova

forsøker i denne produksjonen å framstille apokalypsen gjennom bruk av metaforer. De betrakter sanatoriet hvor alle Ibsens figurer er samlet, som et symbol på livets illusjoner. Regissøren og scenografen skaper et rike av is, i form av glassøyler. Det sterke og klare lyset skaper en horisont av glass. Forskjellige hvite skygger dominerer rommet. Ved å følge Ibsens konsepsjon forteller regissøren en historie som er full av symboler, men som likevel også er realistisk. Irene, som symboliserte livet, var modell for Rubek tidligere. Men gjennom Rubeks selvbedrag ble hun forvandlet til døden. Som Døden er Irene villig til å drepe Rubek, for å ta hevn på kunstneren. Katastrofen skjer på grunn av konflikten mellom liv og kunst. Statuene som langsomt ødelegger scenen symboliserer begynnelsen av en verdenskatastrofe. Den fysiske døden til Ibsens skikkelser, er likevel ikke slutten: Tvert imot skal deres sjeler forene seg. Det opptrer underlige og overraskende figurer – afrikanere, pingviner, appelsiner faller ned på scenen – i noe som kan være en søt drøm, eller en himmelsk hage, hvor alle ting blander seg. Skritt for skritt forvandles vår verden. Og Ageev forsikrer oss om at for det aller meste forvandles verden til det bedre.

I begge disse produksjonene prøver Ageev ut en absolutt ny metode for å iscenesette symbolske skuespill. Skuespillerne er trent i ny teknologi og estetiske metoder for å «leve» på scenen, og bruker multimedia, samtidsdans, computer-teknologi. Som i *Fruen fra havet* opptrer Ageev og Philatova også som et team i oppsetningen av *Når vi døde vågner*, og sammen med skuespillerne skaper de en fullstendig ny innfallsvinkel til Ibsens sene, symbolske skuespill.

Ibsens ideer er igjen blitt viktige i Russland. Og innfallsvinklene til yngre teaterfolk bekrefter at interessen for stykkene blir videreført, men også at interessen øker. Vi håper at Ibsen-året 2006 vil bringe med seg en ny bølge russiske iscenesettelser. For som Rainer Maria Rilke skrev, er Ibsen en profet som vi – hvis vi først finner ham – vil følge for alltid.

*(Oversatt fra engelsk av
Therese Bjørneboe).*

Alvorets århundre

Om Kierkegaard og Ibsen

Foredrag holdt på konferansen «Fuldt og helt, og ikke stykkevis og delt. Søren Kierkegaard og Henrik Ibsen». København, 12. – 14. mai.

20. APRIL 1852 ANKOM EN NORSK delegasjon på tre personer Danmarks hovedstad som i Norge, som for bare 40 år siden hadde vært en dansk koloni, stadig ble kalt Kongens København. Delegasjonen var utsendt fra det nystartede norske teateret i Bergen og besto av det purunge skuespillerparet Louise og Johannes Brun, samt den 24-årige Henrik Ibsen, som var teaterets nytilsatte instruktør og dramatiker, og ekspedisjonens reiseleder. Formålet med reisen var å studere det rike teaterlivet i København. På forhånd næret den unge reiselederen en viss usikkerhet om hvilken mottakelse de ville få i København, de kom jo som representanter fra et norsk teater, som skulle utvikle det norske på bekostning av det danske, som var kjent gjennom utallige danske teatergrupper som turnerte rundt om i landet, og som til nå hadde vært det toneangivende tilbud på scenekunstens område i Norge. Men unge Ibsen trengte ikke å bekymre seg, de fikk en hjertelig, ja man må si, overveldende mottakelse. De ble i København til 6. juni, og i løpet av den halvannen måneden ble de presentert for en hel rekke av denne epokens mest framtrædende diktere og

teaterpersonligheter, og ble invitert til å se så mange teaterforestillinger de ønsket å se. Og forøvrig å spørre og søke råd om hva de så skulle være.

Selv om det purunge skuespillerparet senere skulle få en framtrædende plass i norsk teaterhistorie, så er det likevel deres reiseleder, den 24-årige nytilsatte instruktøren og dramatikerens Henrik Ibsens møte med København som interesserer. Det er ikke så veldig mye man vet om Henrik Ibsens første møte med København og den store verden. Han skrev riktignok rapporter hjem til teaterbestyrelsen for Det Norske Theater i Bergen, og der får man en god redegjørelse for hva han har foretatt seg, hvem han har møtt, og hvilke teaterstykker han har sett, men hvilket inntrykk det gjorde får man ikke vite, det må man tyde mellom linjene. Men umiddelbart etter ankomsten har i hvert fall Henrik Ibsen troppet opp på Det kongelige theater og overbrakt et introduksjonsbrev stilet til teaterets direktør hvor Bergens byfogd, som var en gammel bekjent av direktøren, anbefaler den unge overbringeren av dette brev på det varmeste som både en talentfull mann og som en likeså stor beun-

drer av teaterdirektøren som han selv, byfogden i Bergen. Teaterdirektørens navn er Johan Ludvig Heiberg, en nå 60års gammel mann, som var blitt en legende i levende live, dansk litteraturs ubestridte høvding, som både dikter, teatermann og tidsskriftsredaktør. Og den epoken han er høvding over er den som siden er blitt kalt den danske gullalder. Det er denne mann den 24-årige nordmannen fra det nystartede teateret i Bergen får audiens hos, og alle dører åpner seg. Han blir vist rundt på det ærverdige, om enn utrolig gammelmodige, Kgl. Theater av en av Heibergs nærmeste venner, teaterets instruktør, selv en suksessrik dramatiker, og senere teaterhistoriker, Thomas Overskou, han inviteres til å se så mange teaterforestillinger han måtte ønske, og til å studere teaterets kostymelager og dekorasjoner og tekniske finesser. Han møter den berømte ballettmester Bournonville og den kgl. solodanser Hoppe som han, altså unge Ibsen, ansetter som privat danselærer for det purunge skuespillerparet Brun under deres studieopphold her i Kongens København, og det er ikke rart at han etter denne mottakelsen innvilger seg å leie et stort, flott og dyrt værelse rett ved Kongens Nytorv og Det kongelige theater. Og han ser teater. Han ser fire stykker av Shakespeare, *Hamlet*, *Kong Lear*, *Romeo og Julie* og *As You Like It*. Han ser fire komedier av Holberg. Han ser tre tragedier av Oehlenschläger. Han ser to stykker av J. L. Heiberg selv, bl.a. *Nei!* Han ser to stykker av en av teaterets egne dramatikere, den europeiske suksessforfatteren Henrik Hertz, og ett lystspill av den populære danske, opprinnelige teologen., og senere gruntnivianske sogneprest, J. C. Hostrup, *Mester og lærling*, og i hvert fall en vaudevilleforestilling av Eugène Scribe, *Naar Kvinder fører Krig*. Han ser gullalderens lysende skuespillere, slik som Michael Wiehe, den tragiske helt, komedianten Joackim Phister, og den nye realistisk betonte Frederik Høedt. Den siste laget sensasjon med sin Hamlet-fortolkning, som Ibsen så, men av skriftlige kilder virker det som om han var mer begeistret for ham som Grignon i Eugène Scribes vaudeville *Naar Kvinder fører Krig*. Johan Ludvig Heibergs mye yngre frue, Johanne Louise Heiberg, teaterets abso-

lutte primadonna så han i hvert fall i én forestilling, i en Holberg-komedie. Ved siden av disse opplevelsene mottok han også invitasjoner til en forestilling ved det kongelige Hoftheater, hvor kongen, Fredrik VII, den siste oldenburger, selv var til stede og talte til publikum etter forestillingen, og ved en anledning traff han H. C. Andersen. Hvor og under hvilke omstendigheter, han traff H. C. Andersen vites ikke, men de har i hvert fall ført en samtale, hvor Ibsen har fortalt at han skal videre til Dresden, og hvor H. C. Andersen har rådet ham til å kombinere Dresden med en avstikker til Wien, for teateret der var mer interessant enn i Dresden for tida. Han hadde også lagt til at han selv, etter all sannsynlighet, ville oppholde seg i Wien på den tida, og tilbød seg å veilede Ibsen i Wien, hvis denne bestemte seg for å følge hans råd om å dra dit. Og han ble invitert til middag hjemme hos J. L. Heiberg og fru Johanne Louise, rett før københavneroppholdet var slutt. Dette var Henrik Ibsen som ung mann midt i den danske gullalder.

MEN SØREN KIERKEGAARD TRAFF han ikke. Kierkegaard levde på denne tida merkelig stillferdig, i en leilighet i en stor villa utenfor Vollene, og uten å publisere noe, ivrig opptatt med kirkegang, og sine notater om den daglige forbiganger på sin morgentur av sin forhenværende forlovede fra 10-12 år tilbake, Regine Olsen, nå fru Schlegel. I avisene var også hans navn fraværende på denne tida, selv ikke hans motstandere drev polemikk mot ham i april-juni 1852, slik at Henrik Ibsen, som den flittige avisleser han var, ikke har støtt på navnet hans. Søren Kierkegaard var nå 39 år, og hadde det aller meste av sin produksjon bak seg, han hadde bare tre og et halvt år igjen å leve, og en fryktelig og siste kamp mot den offisielle kristendommen foran seg. Hans berømmelse var stor, også i Norge, hvor han bl.a. var representert med et utdrag fra *Enten-Eller* og *Stadier på livets vei* i en lesebok beregnet på ungdom som skulle forberede seg på å ta eksamen artium, altså et prestisjefyllt verk å ha vært representert i, ja noe nærmere en kanon kan det umulig ha vært å finne i Norge på 1840-tallet, da den utkom. Ibsen traff ikke Kierkegaard på denne

tida, under sitt første og sannsynligvis skjellsettende opphold i København i 1852. Likevel er det han ettertida har ment var den som har hatt den sterkeste innflytelsen på Henrik Ibsens tenkning. Hvis det er så, så gir det et særegent perspektiv på Ibsens første København-opphold, for da finnes det en mangel ved det, et tomrom, et manglende litteraturhistorisk møte mellom de to gigantene, den berømte Søren Kierkegaard og det ubeskrevne blad, den 24-årige Henrik Ibsen.

Ibsen og Kierkegaard. Kierkegaard og Ibsen. Bjørnson og Grundtvig. Grundtvig og Bjørnson. Slik kan det sies. Ikke Grundtvig og Ibsen. Ikke Kierkegaard og Bjørnson. Ibsen og Kierkegaard hører sammen, slik som Grundtvig og Bjørnson. Noe annet er meningsløst, selv om man kan finne mange likheter mellom Ibsen og Bjørnson, så heter det Ibsen og Kierkegaard og det heter Bjørnson og Grundtvig. Hvorfor er det slik? Fordi det er så åpenbart. Mens Grundtvig og Bjørnson er historiske

Når Henrik Ibsen uttaler at han har lest lite av Kierkegaard og forstått enda mindre, så er det ingen grunn til ikke å tro ham

personer, sterkt bundet til henholdsvis Danmarks og Norges åndelige og politiske historie, tilhører Kierkegaard og Ibsen evigheten, slik vi i dagligtalen misbruker dette ordet. De tilhører begge de få som sprenger sin tidsalders rammer, og er i stand til å tale til oss nesten som de er våre samtidige. De virker i endeligheten langt utover deres egen konkrete endelighet, som jo ble avsluttet i henholdsvis 1855 og 1906.

Men noe tilsvarende gjelder jo også, til en viss grad, H. C. Andersen. Men si H. C. Andersen og Ibsen. Et lite smil vil oppstå både hos den som sier det, og den som hører det. Et smil over en vennlig misforståelse, som man så lar falle. Men Kierkegaard og Ibsen hører sammen, det er det ingen tvil om. Hvorfor skal jeg senere forsøke å sirkle

inn, men nå er det tilstrekkelig å fastholde at Kierkegaard og Ibsen hører sammen. Dette faktum har fått en rekke litteraturforskere og -vitere til å hevde, og også gi begrunnelse for, at Ibsen var influert av Kierkegaards tenkning i sin dramatik.

Men er det riktig? Grunnen til at jeg spør er at Ibsen selv benektet det. På direkte spørsmål har han svart noe slikt som at av Søren Kierkegaard har jeg lest lite og forstått enda mindre. Dette har man høflig oversett, ut fra den begrunnelse at Ibsen aldri innrømmet at han var blitt påvirket av noen annen. Men hadde han noen grunn til en slik innrømmelse? Var ikke Ibsen klar over sitt verks enestående karakter? Trodde han at det ville rakne, eller falle i verdi, hvis han hadde fortalt at han hadde mottatt dype inntrykk fra Søren Kierkegaards *Enten-Eller* hvis det nå engang hadde forholdt seg slik at det var det han had-

inn en mistanke om at det beste indisiet på at Ibsen ikke kan ha vært påvirket av Kierkegaard er at Ibsen ingen forutsetning hadde for å bli påvirket av Kierkegaard. Det likner også på det Ibsen har uttalt i sakens anledning. Men Ibsen tenkte. Han tenkte innenfor sin dramatik, i det dramatiske rom. Der tankene ikke er rene, men fremkommer i personer som beveger seg, står i et bestemt forhold vis a vis andre personer, og handler ut fra dette forhold. Men er det ikke slik Kierkegaard gjør også? Jo, men hos Kierkegaard er det illustrasjoner, eksempler, hos Ibsen er det det hele går ut på, og det er ikke sikkert, tvert imot, at Ibsen ville ha vært så interessert i disse kierkegaardske illustrasjonene, disse eksemplene. Ibsen var heller opptatt av hvordan han skulle bli bedre tenker på egen hånd, det vil si bedre dramatiker. Å kunne bruke hele scenerommet for eksempel ville være en

seg påvirke av, for eksempel det romantiske lystspillet *Mester og Lærling*. Skrevet av Jens Christian Hostrup, en da 34 år gammel dramatiker og teolog, som tidligere hadde hatt suksess med studentkomedien *Gjenboere*. I dette stykket var det en særegen blanding av overnaturlighet og realisme, hvor både alver og hverdagslige nåtidsdanser opptrer på scenen, hver i sær i ført sine naturlige kostymer. Etter at han hadde overvært dette stykket, dagen etter, eller kanskje to, oppsøkte Henrik Ibsen forfatteren i dennes hjem, for å uttrykke sin begeistring. Det neste stykket Ibsen skrev, og fikk oppført i Bergen i 1853, var *Sancthansnatten*, som handler om fire unge nåtidsmennesker som bli lurt av en gammel nisse en midtsommer natt. Man aner en påvirkning her, som det muligens er mulig å strekke, i nedfelt tilstand, helt fram til *Peer Gynt* i 1867, kanskje.

Nå, dette er nok på grensen av hva jeg kan begi meg ut på av spekulasjoner, men faktum er at Henrik Ibsen kjøpte *Mester og Lærling* på vegne av Det norske Theater i Bergen, og han satte det selv opp. Min mening med å kretse omkring Ibsens møte med forfatteren Jens Christian Hostrup er å understreke at det var som teatermann Henrik Ibsen lot seg influere. Og Jens Christian Hostrup var ingen dårlig dramatiker for en ung mann å la seg influere av. Han er glemt i dag, men tilhørte så absolutt den danske gullalder, og så sent som på begynnelsen av 1920-årene, 70 år etter oppførelsen av *Mester og Lærling* og 30 år etter hans død står det en artikkel om ham i det norske hovedleksikon Aschehous Konversasjonsleksikon. Sannsynligvis har Henrik Ibsens storhet som dramatiker blitt dannet av mange slike episoder, og av arbeid med å løse små dramatiske problemer, samt av å gruble over hva som var mulig å foreta seg på teaterscenene i Norge, og utenfor Norge. Som den unge mann han var ville slike impulser sprike i alle retninger. For eksempel så ser det ikke ut til at han har opplevd det oppsiktsvekkende nye ved Høedts *Hamlet*, som hele København snakket om, siden han, som tidligere nevnt, henger seg opp i Høedts Grimond i en Eugène Scribevaudeville. I stedet husker han, 30-40 år senere Gullalderens store tragiske

Hos Kierkegaard er det illustrasjoner, eksempler, hos Ibsen er det det hele går ut på, og det er ikke sikkert at Ibsen ville ha vært så interessert i disse kierkegaardske illustrasjonene, disse eksemplene

de gjort? En slik påstand virker i hvert fall mer merkverdig enn den motsatte, at det er ingen enkelt forfatter, enten det er dikter eller filosof, som i synlig grad har påvirket Henrik Ibsens dramatik. Personlig vil jeg imidlertid nøye meg med å hevde at når Henrik Ibsen uttaler at han har lest lite av Kierkegaard og forstått enda mindre, så er det ingen grunn til ikke å tro ham.

Henrik Ibsen var dramatiker. Kierkegaard var filosof. Når Ibsen tenkte gjorde han det ikke som fri tenker, men innen det dramatiske rommet. Tenkte han utenom dette rommet så var det ikke så storveis. Vi har alle lest dyp-sindige og vidløftige uttalelser av Ibsen som at han holder med engelskmennene i Boerkrigen fordi boerne har undertrykt bautufolket, og at engelskmennene står på et høyere kulturnivå enn boerne. Jo, jo. Slik kan noen og enhver fundere. Man kan vel her nesten skyte

utvidelse av tenkeevnen, kan man tenke seg at den 24-årige Henrik Ibsen på sitt Københavnopphold i 1852 har tenkt med hele kroppen. Større bilder, rikere tankefylde, kunne han ha tenkt. Her er den borgerlige stue akkurat slik jeg har lett etter den hele mitt liv, nå skal jeg vise dere tankens frihet, kan han ha tenkt, på et senere tidspunkt, for eksempel i 1878. Men i 1852 var han et ubeskrevet blad. Det er grunn til å tro at han var opprømt over det han da så på scenen. Det var mer enn nok for ham, mer enn nok til å skape den store Henrik Ibsen. At Henrik Ibsen holdt seg tett inntil kongens Nytorv og Det kgl. theater, mens Søren Kierkegaard gikk i en stor bue omkring ham, er ikke en manglende lenke, men bare et bilde på sto store ånder, en kommende og en forhenværende, tilfeldigvis på samme sted, og på samme tid i Kongens København. Henrik Ibsen hadde mer enn nok å la

skuespiller, den romantiske elsker Michael Wiehe med begeistring, som en antikk statue, lutter plastikk, lutter skjønnhet, altså var den unge mannen, som skulle bli det 20. århundrets kanskje største dramatiker, gammelmodig i sitt teatersyn på den tida da striden mellom gammelt og nytt ulmet på Det kgl. theater i København i 1852.

Men i hovedsak sto han nok på det nyes side, det viste seg i hvordan han kom til å orientere seg videre som dramatiker hjemme i Norge i 1850- og 1860-årene. Selv om han berømmet Høedt som Grimon i Eugène Scribes *Når Kvinder fører Krig* ble han aldri noen stor beundrer av Scribes vaudeviller, og han har sikkert følt det som en lettelse da Bjørnstjerne Bjørnson rapporterte hjem fra Paris at nå har Scribe mistet grepet over teateret, også her i Paris. Han orienterte seg i retning av de kretser, særlig i Danmark, som vendte seg mot J. L. Heiberts teatersyn med sin spesielle forkjærlighet nettopp for vaudeviller, og da han selv ble refusert av J. L. Heiberg på Det kgl. theater med *Hærmændene på Helgeland* i 1859, så virker det ikke som han tok det så forferdelig tungt, og da J. L. Heiberg døde året etter hadde ikke Ibsen noe i mot å skrive et minnedikt over ham, slik han også hadde gjort da Oscar den første døde. Da hadde Søren Kirkegaard vært død i fem år, han hadde alltid vært i kretsen omkring J. L. Heiberg, i den grad det var mulig for Søren Kirkegaard å være i noen som helst krets.

Etter at Henrik Ibsen vendte tilbake til Bergen fra sitt studieopphold i København, og Dresden, skulle det gå tolv år før han satte sin fot utenfor hjemlandets grenser. I den tida utviklet han seg jamnt og trutt, i Bergen og siden Christiania. Han ble regnet som en av landets absolutt beste dramatikere, men den helt store suksessen lot vente på seg. I hvert av stykkene han skrev i disse årene oppsto det noe nytt, noe som var en utvidelse av de stykkene han hadde skrevet tidligere, og man kan godt forstå at Henrik Ibsen må ha sett fram til uroppførselen av hvert eneste ett av dem med store forventninger. Men først med *Kongs-Emnerne* i 1864 kom det store nasjonale gjennombruddet. Samme år forlot han Norge, og dro til Italia, og ble borte i 27 år. I Italia skrev han først

Brand, og så *Peer Gynt*. Resten er historie, som man sier. Men hva om det ikke hadde blitt det? hva om Henrik Ibsen hadde dødd et par år etter at han skrev *Peer Gynt* i 1867. For eksempel i 1870, da hadde han blitt 42 år gammel, like gammel som Søren Kierkegaard var da han døde.

Da hadde vi kunnet oppsummere: med *Brand* og *Peer Gynt* hadde Ibsen oppnådd en nordisk braksuksess, som gjorde ham til dikterhøvding i Norden. Men ikke utenfor Norden. Hadde han dødd i 1870 ville han ha blitt begravd i Dresden, som en ukjent mann. At hans dramatik ville nådd internasjonal ry etter hans død er mer enn tvilsomt. Både *Brand* og *Peer Gynt* er lesedramaer som slettes ikke skriker etter

tidsoverskridende berømmelse ligger i de verkene han skrev etter 1870, ja man må fram til 1880 for å finne dem. Altså hadde Henrik Ibsen blitt like gammel som Søren Kierkegaard ville dette seminaret neppe ha blitt holdt. Til tross for *Brand*, til tross for *Peer Gynt*.

MEN I STEDET SKREV HAN dramatistiske verker til han var over 70 år, og det 19. århundret endte. Oppholdet i Kongens København i 1852 må ha vært en stor tid for ham. Det er en av de få gangene man gjennom linjene kan ane en opprømt Ibsen. Han møtte den danske gullalder. Men Kierkegaard møtte han ikke. Likevel kan man finne steder hvor et slikt møte indirekte har funnet sted, hvor de begge har vært til-

Hadde Henrik Ibsen blitt like gammel som Søren Kierkegaard ville dette seminaret neppe ha blitt holdt. Til tross for BRAND, til tross for PEER GYNT

å bli oppført, og neppe heller ville ha blitt det, i Tyskland eller andre steder i Europa. Til tross for deres nordiske ry er det tvilsomt om de ville ha blitt oppført på scenen i Danmark eller Sverige, i hvert fall ikke uten som engangstilfeller. I Norge ville hans ry ha holdt seg, det er mulig, kanskje til og med sannsynlig, at *Peer Gynt* ville ha oppnådd status som et norsk nasjonalepos, og at i tidlig norsk 19. hundretallshistorie så ville Henrik Ibsen ha oppnådd en status nesten, men bare nesten, på linje med Henrik Wergeland. I Danmark ville han nok vært et navn, men et glemt navn, omtrent slik som vi i Norge i dag husker Sten Stensen Blicher, eller kanskje vi skal strekke oss til slik som vi i Norge i dag husker Adam Oehlenschläger, skjønt jeg tviler. At Det kgl. theater omkring år 1900 skulle ha hatt stykker som *Gildet paa Solhaug*, *Hærmændene på Helgeland* eller *Kongs-Emnerne* på spilleplanen, uten som et rent unntak, høres lite sannsynlig ut, og selv om man nok ville omtale *Brand* og *Peer Gynt* med respekt, ville ikke det bety at man gikk til den storsatsning å sette dem opp på scenen. Nei, grunnlaget for Ibsens

stede, i et indirekte møte. Det ene fant sted i begges erklærte beundring for fru Heiberg, Søren Kierkegaard i 1848, Henrik Ibsen i 1871. I 1848 publiserte Kierkegaard artikkelen «Krisen og en krise i en skuespillerindes liv», og i 1871 publiserte Henrik Ibsen «Rimbrev til fru Heiberg». Søren Kierkegaards artikkel har som foranledning et mirakel på Det kgl. theater. I 1828 ble *Romeo og Julie* oppført for første gang på en dansk scene, og med den knapt 16-årige Johanne Louise Pätges som Julie, og i 1847 sto den samme Johanne Louise, men nå som 34-åring under navnet Johanne Louise Heiberg, igjen på Det kgl. theater som den unge Julie. Og med bravur. Kierkegaard er dypt beveget, og analyserer denne metamorfose. Han tar utgangspunkt i 16-åringen. Han understreker hennes naturlige ynde, men også det at hun er til det ytterste skolert. Den purunge skuespillerinnen er i besittelse av noe ubestemmelig. Hun er i besittelse av lykke. Lykken er ikke med henne, den står på pinne for henne, er besatt av henne, og følger henne inntil den minste bevegelse hun foretar seg. Dette står i sammenheng med hennes ungdom-

melighet, en ubestemmelig rikdom, en livsfrisk uendelighetens uro som er en stor sjeldenhet. Det betyr ikke at hun kommer løpende inn på scenen, tvært imot, det betyr at bare hun beveger seg aner man uendelighetens fart. Det er et skjelmeri og koketteri som er intet mindre enn Tilforlatelig. Hun blir hele Nationens yndling, man dyrker henne og venter nysgjerrig på at hun skal avfalle, dvs. bli for gammel. Men så inn-treffer metamorfosen, det er den hun framstår med i samme rolle som 34-åring. Den som kun har kvinnelig ungdommelighet likefram forstått kan ikke undergå metamorfose. Metamorfosen må ha ligget der fra begynnelsen av, som hennes vesens genialitet som forholdt seg til denne ungdommelighet som idé, og ikke som det fenomenale selv å være 17 år, som Kierkegaard sier, og som derfor ikke kan bryte ut i hele sin fylde før nå, fordi tilskuerne har før bare sett fenomenet 17 år, og ikke den ungdommelige idé. Det tiden i mellomtiden har tatt som sin rett, tar hun nå tilbake nettopp gjennom denne metamorfose. «Dette gir absolutt ro i tilskueren, thi det 17de Aars Ungdommelighed er dog skrøbelig, men Perfectibiliteten og Potensationen er den absolutte Tilforlatelighed.» Så langt Søren Kierkegaard, den for anledningen ytterst galante herre fra første halvdel av det 19. århundre.

I 1871 var det Henrik Ibsens tur til å stå galant framfor fru Heiberg. Hvis det er noen som stadig tror at Ibsen har studert Kierkegaards samlede verker linje for linje, er «Rimbrev til fru Heiberg» det endelige dementiet. Hadde han lest Søren Kierkegaards artikkel ville han ikke ha skrevet denne hyllesten til fru Heiberg, den tåler ikke sammenlikningen. Henrik Ibsens dikt er ikke dårlig, det er godt, men det tåler ikke sammenlikningen. Det er altfor preget av å være en beslutning. Det er skrevet samtidig med at Ibsen er i ferd med å avslutte innsamlingen og redigeringen av sin første og eneste diktbok, og det kan virke som han har tenkt at det kan være passende med et hyllestidikt til fru Heiberg, den store danske teaterdronningen. Diktet har et fint grunnbilde, Johanne Louise Heiberg ved Øresund en sommerdag, mens båtene glir gjennom sundet, en hel flåte, og alle har navn etter den store skuespillerinnens uforglem-

melige rollefigurer. Men vi mangler to av disse rollefigurene, og det gjør diktet likefram forstemmende som galant øvelse. For det første mangler vi skipet «Lucrezia», hovedrollen i Holbergs *Den Vangelsindede*, som Henrik Ibsen selv så Johanne Louise Heiberg som i mai 1852, og vi mangler begge de to sagnomsuste skipene «Julie», fra henholdsvis 1828 og 1847, som åpenbart må ha seilt Ibsen hus forbi.

DET ANDRE INDIREKTE MØTET mellom Søren Kierkegaard og Henrik Ibsen finner sted i en artikkel i Søren Kierkegaards *Enten-Eller* fra 1843. Den har tittelen «Den første Kærlighed. Lystspil i een Akt af Scribe, oversat af J. L. Heiberg», og er en anmeldelse av en oppførelse av dette stykket på Det kgl. theater. Kierkegaard er vilt begeistret over dette stykket, ikke minst over dets forfatter. Flere ganger kaller han det et Mesterverk. Ja mer enn det: «Den første Kærlighed... er et Stykke uden Lyde, saa fullendt at det alene maatte gjøre Scribe uødelig.» I virkeligheten er det en forvekslingskomedie, som neppe har vært spilt noe sted på 150 år, men som i sin tid var i stand til å more Søren Kierkegaard kostelig. Og hans analyse av det er glitrende, smittende og sensibelt analytisk. Men det smittende gjør at man formelig ser han le overgivent over alle forvekslingene. Slik er de, med Kierkegaards egne ord (lett modifisert): *Emmeldine* vil ha Charles, Charles vil være henne kvitt. *Charles* vet ikke av *Rinville* utgir seg for å være ham og prøver i dette navn å innta piken. *Rinville* tenker ikke på at Charles som *Rinville* på alle måter misrecom-manderer ham. *Derviere* (*Emmeldines* far) holder på *Rinville*, men den han holder på er i virkeligheten Charles. *Emmeldine* holder på Charles, men den hun holder på er i virkeligheten *Rinville*. Slik oppløser hele operationen seg i Nonsens, det stykket dreier seg om er Intet, det som kommer ut av stykket er Intet. Med gru tenker han på hvor lett dette stykket, i en mindre virtuos hånd, kunne ha utartet til et moraliserende stykke, hvor piken gjennom å ha valgt *Rinville* framfor Charles, hadde vokst foran våre øyne. Nei stykket har blitt et mesterverk nettopp fordi det ikke i endelig forstand er moraliseren-

de, men i uendelig forstand vittig, det har ingen endelig hensikt, men er en uendelig spøk med *Emmeldine*.

Henrik Ibsen ville ha forholdt seg iskaldt til Kierkegaards begeistring. I 1850-årene og i begynnelsen av 1860-årene måtte han sette opp en rekke Scribe-stykker, og lystspill som liknet på dette. Det var tidens teater, Men i likhet med de fleste begavete teaterfolk i sin generasjon, både i Norge og Danmark, var han i opposisjon til Scribe, og i hans egen dramatik på denne tida finnes det ikke spor av forvekslingskomikk. Det teater Ibsen utviklet var et helt annet teater, en helt ny dramatik.

Men for Kierkegaard var Scribes vau-devilleteater det nye teater, det moderne teater. Man ser her at det er langt mellom Kierkegaard og Ibsen, langt i tid, enda det bare er femten år i mellom filosofen født i 1813 og dramatikerens født i 1828. Men den ene hadde sitt virke i første halvdel av det 19. århundre, og den andre hadde sitt virke i den annen halvdel av det 19. århundre.

Men likevel hører de sammen. Kierkegaard og Ibsen. Og det er århundret som binder dem sammen. At de levde i det samme århundret, og at begge har maktet å sprengte seg ut av den tid de framstod i, og som de virket i med alle de begrensninger en hver tid utøver på dem som virker i den. Det som forbinder Kierkegaard og Ibsen er Alvor. Et helt særegent 1800-talls alvor, som har maktet å sprengte seg ut av sin egen tid, og i hvert fall til oss som lever nå. Det er et særegent alvor knyttet til de ypperste åndsprestasjoner som ble begått på 1800-tallet, og som skiller dem ut fra de ypperste prestasjoner på 1700-tallet og 1900-tallet. Ta for eksempel 1700-tallsdikteren Goethe. Det er alvor over hans diktning, men samtidig er det ingen som ikke ser at det er et helt annerledes alvor, som tar seg helt forskjellig uttrykk, tonen er for eksempel annerledes. Eller ta en av favorittene fra mitt eget århundre, 1900-tallsforfatteren Marcel Proust. Hans søken etter sporet av den tapte tid er et meget alvorlig og dypsindig foretak, men hvor forskjellig er det ikke fra Kierkegaards alvor, eller Ibsens alvor. Ja, ta gjerne med Friedrich Nietzsches alvor, og Dostojevskijs alvor også. Jeg tror jeg ender her.



Isabelle Huppert i Sarah Kanes **PSYCHOSIS**, regi: Claude Régy. Gjestespill under «spielzeiteuropa», Berlin. FOTO: PASCAL VICTOR/MAXPPP

En vulkan før sammenbruddet

(Berlin): Isabelle Huppert spiller Sarah Kanes PSYCHOSIS 4.48, i regi av Claude Régy.

AV THOMAS IRMER OG HEIDI ZENGERLE

Huppert spiller Kane. Frankrikes store skuespillerinne, i det siste og mest depressive stykket til den britiske dramatikerens, skrevet like før hun i 1999 tok sitt eget liv, 28 år gammel. I ca 100 minuttene forestillingen varer, står Isabelle Huppert så godt som ubevegelig på scenen, iført en transsittende blå t-skjorte, med nakne armer hengende langs skinnbuksa, og håret samlet i en liten flette. Hun ser ut som en femtenårig pike og en femtiåring kvinne. Hun er skjør, men sam-

tidig nedbrutt til et ubestembart vesen, hvis ord nærmest som i transe kommer over scenen. Virkningen er uhyggelig. All spenningen utgår fra denne lille kvinnen på en så godt som naken scene, men, naturligvis, er det også teksten som tar en med seg dit.

4.48 *Psychosis* er et ubestembart stykke. Det er ikke en monolog, og i den forstand fins det heller ikke noen rolle. Det er heller ikke en indre monolog, for til det er sammensetningene av erindringer, dialogrester, lyrisk prosa, smerteklager, nitide beskrivelser av «Diagnose: patologisk sorg» og dennes medisinske behandling, altfor sprikende: Protokollførsler veksler med erindret dialog, pasienthistorier med borende selvmordstanker og selvrefleksjon. «It is myself I have never met, whose face is pasted on the underside of my mind», heter det mot slutten. Tittelen henviser til det nattlig tilbakevendende klokkeslettet når hun bråvåkner, og denne bevisstheten slår så hardt inn over seg selv. Sarah Kanes *Psychosis* henspiller allikevel ikke på en så konkret situasjon, men flimrer mellom det indre og det ytre – mellom figur og tekst, mellom dikt og teater.

Nøyaktig slik har Claude Régy forstått Kanes anstrengelser for å oppnå at et «dikt på samme tid kan være teatralt.» Det er den klanglig-rytmiske siden, hvor flere betydningslag kan oppstå samtidig, som interesserer ham, snarere enn den psykologiske forståelsen av figurens tekst. «Grunnleggende tilbys det ikke noe teater. Bare språk. Arbeid med språk,» skriver han om iscenesettelsen, hvor Isabelle Huppert i høyere grad skal framstå som et medium enn som skuespiller. Den 82-årige Régy, som har satt opp Pinter, Beckett, Bond og – i senere tid, fortrinnsvis Jon Fosse – ser dette som en subversiv handling mot et teater hvis «betydningsovervekt» til syvende og sist medfører at det ikke finner sted noen ekte kommunikasjon med publikum. For Kanes tekst betyr det at den smertefulle forstyrrelsen ikke avbildes, men framstilles som teatral hendelse.

Isabelle Huppert står foran et forheng hvor scenograf Daniel Janneteau, med hjelp fra Dominique Bruguière (lysdesign) og Erwan Huon (video) lar det komme tall til syne. En abstraksjon fra en rasjonalistisk verden, overmektig, og

uten en forståelig betydning. Bare tall, fra 1 til 100, strødd ut i forskjellig størrelser, noen ganger store og klare, andre ganger små og uskarpe, som et tallteppe. Bak dette skimtes det en skyggeaktig mann, i oransje arbeidsuniform, nede i det venstre scenehjørnet. Dette er Régys egen oppfinnelse. Gérard Watkins kan være en medpasient, en vokter, lege eller skjebnefelle. Eller også et halvveis forsvinnende alter ego, som stiller spørsmål, eller en forbigående fantasielsker, uten kontakt. I noen få øyeblikk gjør Régy stykket, som ellers bare beveger seg fra Huppert til publikum, til et betraktningens drama mellom to personer som er uoppnåelige for hverandre. Huppert forholder seg ubevegelig under mannens opptreden, slik at det virkelig bare er gjennom språket, erfaringen i teksten og tilskuernes fantasi at de to skikkelsene føres sammen. Her er spenningen på sitt høyeste, og dermed blir Régys kunstneriske opposisjon mot «smalsporet betydning» og illustrasjon særlig virkningsfull. Kanes intensjon, som Régy kanskje er den første som har realisert så konsekvent, er at stykket skal utløse et indre drama hos tilskueren, men ikke i form av innlevelse i selvmordsscenarioet til forfatteren, slik stykket ofte tolkes.

På Schaubühne i Berlin (og Zürich) iscenesatte Falk Richter i 2001 *Psychosis* med fire skuespillere, i en mer eller mindre tydelig psykiatrisk kontekst, hvor forholdet mellom pasient, partner og pleier ble tematisert, og teksten dermed satt inn i en ramme som praktisk talt dreide seg om de hjelpeløse sosialmedisinske bestrebelsene på å behandle en motivert selvmorder. Richter tok dermed første skritt i retning av å frigjøre Kanes stykke fra en rent selvbiografisk tolkning. Enda hun er en slags helligdom på Ostermeiers Schaubühne (som i mellomtiden, og som eneste teater i verden, har alle stykkene på spilleplanen). Med all sin erfaring, kunne Régy ta stoffet i en annen retning, ved å forstå og iscenesette stykket som en avstandtagen fra et samfunn som bare viser seg interessert når det handler om en allerede i forveien patologisk erklært legende. Régy tilbyr verken en selvbiografisk tolkning, patologien til en selvmorder, eller en anklage om kjærlighetssvik. For ham dreier det seg om et stykke som med ord alene, i

en minimalistisk teatersituasjon, «får en til å høre ekkoet av denne verdens smerteskrig, så vel som vår egen selvdeleggelse.» Verden. Ødeleggelse. Ekko. Det er tilskuerens verden, som Régy, gjennom alle betoningene av klang og flertydighet, vil rote opp i, uten den lille realismen til en enkeltstående figur.

Kanskje bare en unntaksskuespiller som Huppert er i stand til å også å la det realistiske skinne gjennom, i en så abstrakt iscenesettelse. På film har Isabelle Huppert spilt Bovary, Ingeborg Bachmanns *Malina* og Jelineks *Pianolæreren*. Alle har vært ekstreme figurer, med skarpstilt sosial kontur. Hos Kane finner man enda en kvinne som griper om seg selv og til seg selv, på randen av livet, på randen av scenen, og som man under vedvarende betraktning vet stadig mindre om hvem er, og hva hun spiller. Men hvor man hører teksten, som hun gjennom mange nyanser forteller innenfra, og ikke som retorikk. Her blir teksten – som en kunstnerisk bestemmelse fra regissørens side – kun oversatt i en knapp, forkortet form, for at publikum skal lytte, og Kanes tekst også oppleves som et spørsmål til oss selv, før Huppert endelig, helt på slutten sier: «Vær så snill å åpne forhenget». Vulkanen var i parkett.

(Oversatt av Therese Bjørneboe)

Det franske gjestespillet *Psychosis* 4.48 med Isabelle Huppert og i regi av Claude Régy, var det ubestridte høydepunktet under «Speilszeit Europa» 2005/2006. Den internasjonale teaterfestivalen i Berlin har siden 2004 blitt ombygget fra å være en regulær tre til fire ukers festival, til å legge fram et sesongprogram over fire måneder. Profilen er å tilby høydepunkt fra det internasjonale teaterscenen, samtidig som ulike publikumsinteresser blir ivaretatt, fra dans til ulike teaterformer. Sesongen 2005/2006 har blant annet inkludert Jossi Wielers kabuki-modernisering fra Tokyo, og William Forsythes siste arbeid. Artikkelforfatterne, Thomas Imer og Heidi Zengerle, er hhvs. dramaturg for festivalen og skuespiller, bosatt i Berlin.

Tid for Re.search

(Malmö): Kan scenekunsten bli til offisiell vitenskap? Seksti nordiske og internasjonale scenekunstaktører var samla for å diskutere kunst som forskning, performance og dokumentasjon, teori og praksis.

AV ELIN HØYLAND

«*need company*,» konkluderer Ritsaert ten Cate. Den nederlandske kuratoren og billetkunstnaren, som og er grunnleggjaren av *Das Arts*, eit utdanningsprosjekt for «Advanced Research in Theatre and Dance Studies» starta på nittitalet, og hovudmannen bak legendariske Mickery Theater som sette Amsterdam sentralt på det europeiske performancekunstkartet på syttitalet.

Utsagnet hans kom som ein knapp, men konsis avslutningsappell på Re.searching seminaret i sin heilskap, kor møtepunkt mellom scenekunstens praktiske og teoretiske felt skulle utforskast gjennom ulike erfaringsgrunnlag og posisjonar.

Arrangøren for møtet er *Nordscen*, deltakarane er eit vidt spekter av nordiske scenekunstarbeidarar med ei sentral felles interesse: *kvifor* og *korleis* kan ein dokumentere dei arbeidsprosessane som ligg bak og i eit kunstverk, med tanke på å dele *erfaringa* og *kunnskapen* som ligg der? Kan og bør kunstprosessen få formell status som *forskning*?

Kunstnaren vs Forskaren?

For kva skjer når ein forsøker å gi kunsten status som *vitenskap*? Er det ein grunnleggjande sjølvmotsetning i dette, eller berre eit skilje som står for restar av ein anakronistisk dikotomitenking?

Nordscens Ylva Gislén, med bakgrunn i bl.a. vitenskapsteorien og designfeltet, ga seminaret ei innsiktsfull ramme i høve til sitt grunnspørsmål. Tradisjonelt sett, det vil seie frå og med 1600- og 1700-talets vitenskapstradisjon begynner å etablere seg gjennom europeiske universitets-, kunnskaps-,

og nasjonsbyggingsprosjekt, har den vestlige, *offisielle* kulturen operert med eit skilje mellom (natur)vitenskapen og kunsten, som to motsetningar i sitt virke og vesen:

– *Kunstnaren* har vore knytta til det subjektive, emosjonelle, irrasjonelle og ikkje minst til *inspirasjonen* og det imaginære, medan *forskaren* på si side har vore assosiert med det objektive, argumentative, rasjonelle, metodiske og distanserte, eller disinteresserte, påpeiker Gislén, og fører oss inn i eit historisk-filosofisk perspektiv på korleis skiljet mellom kunstnaren og forskaren har satt seg i moderne vestlig kultur, og framleis i stor grad opererer som struktureringsprinsipp i høve til utdanning, forskning og arbeidsliv.

Ritsaert ten Cate antyder i sitt foredrag at det er slike maktsystem, ikkje eit reelt behov frå kunstdrifta sjølv, som ligg bak det aktuelle fokuset på å legitimere kunstprosessen som forskning.

– Kunsten er alltid allereide forskning likevel den, hevdar han og gir oss og eit lågmælt personlig innblikk i kva kunst og kunstutdanning egentlig dreier seg om. Det handlar bestemt ikkje om karaktersystem, tradisjonell vitenskap og institusjonaliserte overleveringar av «kanon» etter hans erfaring og oppfatning.

«Eg kan tilby noko i kraft å vera til stades, i kraft av å seie noko om livet. *Kunsten* er det opp til studentane å skape», poengterer ten Cate, i det han fører oss gjennom historia om *das Arts*, om fortida og notida, og om noko som liknar evige sannhetar ispedd ei sunn form for radikalisme. Han snakkar om

kunsten og *livet*, og med ein undertone som kontinuerlig utfordrar oss med eit 'cut the crap!'. Ein appell om å dra perspektiva ned frå ei idealistisk begreps-spikking og inn i det han oppfatar som *praksis*virkeligheten.

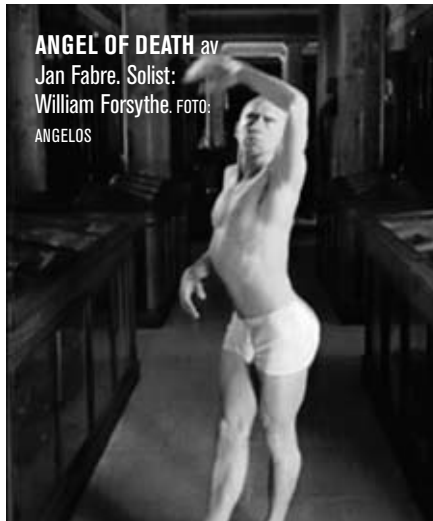
Teori/praksis, fortid/framtid

Praksisvirkeligheten kan på si side ikkje så lett setjast under ein allmenn definisjon, og om ein forsøker dukker automatisk problemet med å definere kor skiljet mellom kunst og akademisk forskning i samtida går, skal, eller bør gå. Handlar det framleis om dei stereotype motsetningane mellom eigenskapane hos kunstnaren og forskaren som Gislén var inne på? Eller har teknologi- og medieutviklinga rokka så fundamentalt ved våre kommunikasjons- og resepsjonssystem at det handlar om heilt andre spørsmål? Dei ulike synspunkta som kjem fram undervegs i seminarsamtalen, minner om at det alltid vil vera innfallsvinkelen, produksjonskontekst, motiv, funksjon og form som avgjer om ein arbeidsprosess høyrer til i kunsten eller i academia. Sjølve prosessen på si side kan oftast ikkje knyttast einsidig til teori eller praksis og er vel heller ikkje i utgangspunktet naturgitt som *kunst* eller *forskning*? Dei komplekse relasjonane mellom det ein så lett kallar *teori* og academia på eine sida, og kunst og *praksis* på den andre, kjem til syne, men det finnes neppe eit enkelt fordelingsprinsipp her. Eller kan teori og praksis henvisast til kvar si side av eit gjerde som skiljer kunsten frå forskinga i sitt virke og vesen?

Gislén skisserte korleis *praksis* gjerne refererer til noko kroppslig, det lokalt spesifikke, noko verdilada og handlingsbasert. Noko som ikkje kan skiljast frå sin kontekst og dermed sin kompleksitet som fenomen. Slik ein gjerne tenker om iallefall den *performance*baserte kunsten. Teorien på si side har tradisjonelt sett heva seg opp på eit abstrakt metanivå, kor generalisering/universalisering, det tidlause, og det å vurdere frå utsida skal fremme dei *klare* perspektiv i ei sak, eller i forhold til eit gitt fenomen. Slik ein gjerne har tenkt om vitenskapen. I dag kan ein hevde at det ligg eit dominerande fokus på både kunsten og vitenskapen si evne til å *kommunisere*. Det handlar med andre ord i stor



Installasjon av Ritsaert ten Cate



ANGEL OF DEATH av
Jan Fabre. Solist:
William Forsythe. FOTO:
ANGELOS

grad om sjølve *presentasjonsnivået* av den kunnskap, erfaring, og 'viten' den akademiske eller kunstnariske forskinga kjem fram til.

Sett frå scenekunsten si side handlar det ikkje berre om dei vala ein gjer i høve til produksjonen av ei førestilling, men og om spørsmål i høve til *dokumentasjon* både i høve til prosessen bak ei førestilling og det uttrykket som oppstår når prosessen møter sitt publikum, som britiske Baz Kershaw diskuterte gjennom sitt føredrag.

Performance og dokumentasjonsproblematikk

«Korleis kan me dokumentere oss sjølv i eit kunstfelt som jo nettopp definerer seg utanfor tradisjonelle verkkategoriar på grunn av sitt live-baserte uttrykk?» spør Kershaw og rører opp i teaterfagets grunnlagsproblematikk. Han er professor ved Bristol University, og aktiv som både performanceaktør og -teoretikar. Han er i det samband og forfatar av fleire bøker knytta til det politiske i performance som fenomen (eks.: *The radical in performance. Between Brecht and Baudrillard*, Routledge 1999).

Med sin hybridbakgrunn av fire-fem tiår i scenekunstheltet og academia, representerer Kershaw tematikken for seminaret temmelig presist. Dei siste fem åra har hans 'dobbeltvirke' manifestert seg gjennom prosjektet PARIP (Practice as Research in Performance). PARIP er eit femårig forskingsprosjekt, no i sin slutfase, i regi av Bristol University kor performance som praksisbasert forskning har stått i søkelyset. Hovudmålet har vore å kartlegge behov og potensiale i høve til å formalisere performancebaserte prosessar som forskning, og dermed

å innkorporere det britiske praksisfeltet av performanceaktørar i universitetssystemet.

Kershaw understrekar at PARIP-prosjektet ikkje søker å utvikle formlar for korleis eit praksisbasert forskingsarbeid skal føregå og presenterast.

«Det er ein *metode*, ikkje ei oppskrift. Det er ei ramme som må fyllast med innhald av den aktuelle forskar/kunstnar og den prosessen som oppstår som følge av identifisering av eit *problem*.» Han er oppteken av performancefeltet som ein type forskning som kan evne å fange opp og gå inn i ein problematikk som deltakarar i ein lokal kontekst. Det handlar med andre ord om å ta eit *performativt* prinsipp inn i forskinga, å rive ned den fjerde veggen mellom teori og praksis, kunst og liv. Samtidig kjem spørsmålet om korleis ein formidler kunnskapen som kan oppstå i denne typen forskning.

'*Ephemerality*'. Er det eit ord de forstår? spør Kershaw sitt publikum på engelsk. Det er eit viktig ord. Det viser til det uhandgripelige, slevande eller gjennomsluktige – vanligvis oversatt til *forgjengelig* på norsk. For Kershaw står ordet for noko av kjerna, ikkje berre i performancefaget generelt, men særskilt i høve til PARIP-prosjektet, kor det viktigaste spørsmålet blir kva som skjer med denne forgjengeligheten i det ein søker å dokumentere den.

– Kva type kunnskap og forståing ligg implisitt i den praksisbaserte forskinga?

Kva type ressursar og infrastruktur må til for å legge til rette for denne typen forskning? Og ikkje minst – korleis kan spekteret av lokasjonar/kontekstar i praksisbasert forskning konseptualiserast? Korleis kan slik forskning vurderast, samanliknast og evaluerast?, spør Kers-

haw som ein presentasjon av PARIP-prosjektet, og introduserer slik dokumentasjonsproblematikken som kom til å danne ei kjerne i seminardiskusjonen, ikkje berre i høve til kunstnaren som ønsker å forske innanfor eit vitenskapelig system, men og i høve til kunstnaren som treng å dokumentere sitt arbeid for å kunne presentere og dermed vidareutvikle arbeidet sitt lausrive frå den stads-spesifikke performancesituasjonen.

Med både akademikarar og profesjonelle performanceaktørar i rommet blei det slik opna for ei tilnærming mellom det kunstnariske og det akademiske – ei påminning om at ein faktisk rører seg i same felt og kan utnytte kvarandre betre. For å få til dette må den akademiske forskinga etterstrebe metodar som lettare kan nærme seg kunstnariske prosessar, og ikkje minst *språk* til å formidle dei, medan kunsten på si side må kunne opne seg for å bli iakttratt, og altså observert, eller *dokumentert*, gjennom andre medier i sine prosessar. Gislén kom og her med eit viktig tilleggspoeng i sin avslutningsappell om at det heller ikkje er slik at *all* kunst sånn utan vidare kan eller bør kallast *forskning*. Ho minna på at det må skapast kriterier og rammer for å kunne skilje mellom den typen kunst som *vil* forske og typen kunst som ganske enkelt ikkje ønskjer, eller evner, å forske.

Estetisk/politisk radikalitet

Dr Heidi Giplin, dramaturg og litteraturvitar, tilknytta Amherst College i Massachusetts, USA, ga med sitt føredrag eit levande bevis på evne til å forske på eit høgt kvalitativt nivå. Som dramaturg for stjerne-koreografen William Forsythe og Frankfurttalletten, tok ho del i utviklinga av systematiserte teknikkar, eit slags danseteknisk alfabet, som grunnlag for utforskning, improvisasjon og utvikling av Forsythe sitt koreografiske arbeid.

Me snakkar her om eliten av danse-europa, og gjennom Giplin fekk me og ein briljant presentasjon av det briljante. Ho gjorde koplingar mellom Forsythe sine metodar, hennar eige arbeid med å systematisere denne inn i dramaturgiske verktøy, over til arkitekturen og avansert høgteknologisk design og konstruksjon. Alt dette formidla gjennom ein high-tech dvd-presentasjon som innvigde oss i salen i eit fascinerande univers av presisjon, virtuos dans, komposisjon, design

og multimediale arkitektoniske verk.

Giplin presenterte oss generelt for si hovudinteresse i å utforske koplingane mellom kroppen i det postmoderne samfunn, metodar og strategiar i samtidssansen, og arkitekturen. Eit hovudpoeng er korleis ny anatomisk viten og forståing legg ny grunn for å tenke interdisiplinært. Med sin litteraturvitenskapelige og dramaturgiske bakgrunn ga ho oss og eit kompakt spekter av referansar til både samtidssansen, designfeltet, arkitekturen og litteraturen – med tanken om det relasjonelle, det parametriske og det dynamiske som fellestrekk mellom nyare tendensar i desse felta.

Giplins vekt på eit avansert teoretisk nivå skapte ein kontrast til Kershaw og ten Cates meir jordnære presentasjonsformer og tilnærmingar til tematikken. Dei tre føredraga framstod slik som performative uttrykk i seg sjølv som ga eit interessant perspektiv på dei ulike kontekstane og nivåa ein kan tenke eit begrep som 'praksisbasert forskning', eller 'performance som forskning' inn i.

Giplin si perspektivering førte oss inn i ei form for modernistisk tankegang kor det blir tale om performance som forskning – *i seg sjølv*. Ein slags autonomimodell kor det relasjonelle og performative blir utforska innanfor ei avgrensa disiplinære ramme. Det tverrdisiplinære finn si form i eit *metaperspektiv* på allereie etablerte og i praksis adskilte disiplinær. Ein slik tanke dannar sterk kontrast til Kershaw's PARIP-prosjekt som viser til noko som ligg nærare ein idé om grasrota (i både økologisk og sosiologisk forstand), der *det radikale* ligg til grunn for det performative og knytter an til den *antielitistiske* avantgarden. Ein kontrast som minner om at det eksisterer eit internt skilje i feltet mellom Performance (Art) som handling, demonstrasjon eller kampen for 'synliggjerings' under ei *politisk* motivasjonsramme, og (Performance) Art som modernistisk/postmodernistisk forskning på eit *estetisk* og dels autonomiserande plan. Å gjere det usynlige synlig i ulike kontekstar, under ulik motivasjon og med ulik effekt på sitt publikum.

Prosess, kommunikasjon – resultat?

Re.searching seminaret presenterte oss i det heile for ulike posisjonar og landskap, som satt i samband med kvarandre avslører både eit tverrdisiplinært

felleskap, men samtidig og den enorme kompleksiteten og variasjonsgraden som pregar *performance*feltet – og dermed seminarproblematikken.

«I need company,» sa ten Cate altså til slutt. Ikkje som ein personlig etter-spørsel der og då, men som ein appell, og med eit ekko til Jan Lauwers *Need-company*, som i dei engare kretsar står for ein suksesshistorie innan performancekunsten, både som kunstuttrykk og kunstnarisk forskning. Kanskje på sitt vis eit eksempel på ein kryssing av den nevnte kontrast mellom den politisk og estetisk motiverte performancekunsten. Performance som forskning, forskning som

feltet generelt som eit *kunnskapsfelt*.

Med Re.searching gjorde Nordscen ei vellukka opning av dette. Å finne nye vegar for å kommunisere dei funna ein gjer gjennom kunstnarisk praksis er ikkje berre interessant frå eit estetisk perspektiv, men vel så presserande når det gjeld dei kulturpolitiske og vitenskapelige endringane feltet står overfor, og samtidig har vore med på å endre – og i framtida kan vera med på å åpne vidare. For aktørar i feltet handlar det i stor grad om korleis ein kan gjere prosess om til synlig *resultat*, ikkje berre i form av ei førestilling, men i form av eit meir handfast *dokument* for ettertida –

Det eksisterer eit internt skilje mellom Performance (Art) under ei politisk motivasjonsramme, og (Performance) Art som modernistisk/ postmodernistisk forskning på eit estetisk plan

performance. Det handlar ikkje berre om dagens vilkår for scenekunsten, men om idear som uunngåelig fører til erkjenninga av at verken viten, kunnskap, kunst eller forskning, representasjon eller presentasjon er det ein gong var. Kulturen *vil* gjennom sine multimediale uttrykksformer nødvendigvis vera performativ, og eit viktig poeng då er at det ikkje berre er kunsten som endrar seg: Det er verden, og dermed og forskinga og institusjonsstrukturane. Motiv, mål og funksjonar. Der kunstnaren kanskje leiter etter måtar å dokumentere kunsten sin skriftlig for å få status som forskning, leiter den akademiske forskaren samtidig etter nye muligheter for forskinga til å overleve visualiseringa av kulturen, og muligheita for å kommunisere med og gjennom nye medieuttrykk. Det handlar då ikkje berre om endra presentasjonsformer, men om djuptgåande endringar i sjølve eksistensstrukturen for all type forskning. Teateret og scenekunsten speglar slike endringar blant anna i kraft av *performance*feltet som samtidssfenomen som både vidarefører og utfordrar teateret som kunstform og teaterviten-skapen som fagfelt. Om vi i framtida skal snakke om performance, teater eller scenekunst, og om det skal dreie seg om kunst eller forskning er berre det overflatiske nivået av eit kraftfelt kor det uansett vil vera naudsynt å samle kreftene for synliggjere, ja, la oss seie *scenekunst-*

utan å miste sin integritet som livebasert kunstform.

Erfaringa frå Re.searching seier noko om at det og handlar om å gjere seg synlige for kvarandre *imad* i feltet på ein måte som kan trigge nye typar samarbeid på tvers, ikkje berre av kunstnariske kategoriar, men og på tvers av det som tradisjonelt har kategorisert kunsten vs akademia. Appellen til det norske miljøet blir å følgje opp ein slik tenkning, og ikkje minst ein slik møtevirksomhet ettersom Nordscen i løpet av året blir lagt ned etter bestemmelse av nordisk ministerråd. Det betyr dessverre ein mindre veletablert plattform der det vel allereie var for få?

«Re.Searching: A nordic symposium on practice-based research in the performing arts». 20. – 25. april 2006, Malmö. Arrangør: Nordscen

Info om Nordscen og Re.searching seminaret (dokumentasjon fra seminar og workshops blir publisert i løpet av hausten 2006):

www.nordscen.org/researching

PARIP:

www.bris.ac.uk/parip/index.htm

Das Arts: www.dasarts.nl/

Forsythe Company: www.frankfurt-ballett.de

Språk og tid; et møte med Maxwell

Richard Maxwell. FOTO: INE THERESE BERG



Det som er så bra med teater er ifølge Richard Maxwell tanken på hvor mange virkeligheter som finner sted i rommet på samme tid. Det er kanskje derfor han ikke liker å beskrive det han gjør?

AV INE THERESE BERG

Jeg møter Maxwell på helgevisitt i Oslo på Black Box Teater etter at hans New York City Players har besøkt både Bergen og Trondheim med forestillingen *Drummer Wanted*. Det er den tiende dagen av kompaniets Norgesturné og Richard Maxwell, uformell, imøtekommende og alt annet enn en blasert avantgardekunstner, viser seg å ikke nødvendigvis være en enkel mann å intervju. Han liker nemlig ikke å snakke for mye om sitt eget prosjekt.

– Jeg arbeider med å lage teater, ikke med å skildre det. Jeg har ikke lyst til å bli satt i bås, men deltar i det når jeg selv snakker om og beskriver det jeg gjør.

Tekstens psykologi

Istedenfor å forklare hva han gjør forteller Maxwell heller hvordan han begynte med det.

– Jeg er utdannet som skuespiller, men opplevde spesielt to ting ved skoleringen som problematiske: Det ene var å gråte på kommando. Jean Scharffenberg, en høyt respektert professor i «basic acting», lar studentene enten stryke eller bestå, avhengig av om de klarer å gråte i monologen man gjør som avsluttende eksamen. Det andre jeg opplevde som problematisk, var ideen om «emotional recall» (Stanislavskij), å ta hendelser fra eget liv, kondensere dem og fange essensen av den følelsen som er nødvendig

for å fortelle historien. Jeg ønsket å få det til, det er flott når det fungerer, men jeg husker at jeg følte at jeg begynte å betrakte tilværelsen gjennom en linse, som hendelser jeg kunne «bruke» og ikke hendelser i livet. Jeg ville ikke være en skuespiller som prøver å tilfredsstille regissøren og publikum, så jeg sluttet å spille og sluttet å prøve å gjette hva publikum ønsker seg, og det har jeg fortsatt med.

– Jeg er interessert i karakterpsykologi, men i *teksten*, ikke i spillet. Jeg ser på mye skuespillerarbeide som uheldig. Skuespillere som jobber «off-broadway», forholder seg til manus som er fantastiske, i den forstand at de

er usannsynlige. Situasjonene henger ikke sammen og karakterpsykologien er ikke tydelig. Det blir opp til skuespilleren å kompensere for manglene, sammen med regissøren. I stykker av Ibsen, Tsjekhov og Shakespeare, sies alt, det er ingen undertekst, alt skuespilleren trenger å vite ligger i teksten. I det tilfellet overføres betydningen automatisk og det er slik vi presenterer karakterene. Hvis teksten er interessant kan skuespilleren slappe av.

Pågående prosess

I *Drummer Wanted* spiller Ellen Le Compte (søsteren til Elizabeth le Compte, kunstnerisk leder av The Wooster Group hvor Maxwell var hospitant når han flyttet fra Chicago til New York) og Pete Simpson. Begge har vært med i andre New York City Players produksjoner og er inneforståtte med Maxwells skrivemåte og registil. Han er verken en regissør- eller dramatikertype som er ferdig med forestillingen eller teksten på premieren. *Drummer Wanted* har blitt spilt 103 ganger etter premieren i 2001, men før visningene i Oslo gir han likevel kommentarer. Henslengt på gulvet sammen med skuespillerne, ber han Ellen prøve å legge inn en liten pause, et punktum mellom to setninger: «I never left you. And now you won't leave». Han innrømmer at det er flisespikkeri, men at det er gøy å prøve. *Drummer Wanted* har forandret seg de fem årene den er blitt spilt. Mest de første årene, men fortsatt endrer den seg i en pågående prosess som involverer både ham selv som dramatiker og regissør, og skuespillerne.

– *Hvordan arbeider du med teksten og skuespillerne?*

– Jeg begynner ikke med en forutinntatt idé. Teksten utfolder seg i måten jeg jobber med de som er med og i hvordan jeg iscenesetter. Vi bruker mye av øvelsene til å prøve ut ulike ting og mye av materialet blir ikke brukt i forestillingene.

Kompaniet består «til daglig» av Maxwell selv og en produsent og har ikke noe fast ensemble. Skuespillere hyres for hver enkelt produksjon, de er ofte ikke-profesjonelle skuespillere, men har gjerne en bakgrunn som passer til karakteren.

– *Hvilke grunner har du til å jobbe med folk uten skuespillerbakgrunn?*

– Faktisk jobber jeg også med scenografer og lysdesignere uten tidligere erfaring. Historien bak det, er fra tiden jeg var med i Cook County Theatre i Chicago og spilte i bandet Rickie n the Croatians med en fyr som heter David Parkovic. Han skrev, uten særlig kjennskap til teater, et stykke som het *Nothing and Advertising*; første akt het *Nothing* og andre *Advertising*. I motsetning til meg, som alltid har drevet med teater, med teaterinteresserte foreldre og en søster som er skuespiller, var Parkovic frigjort fra, og uærbødig overfor alle regler for «godt teaterhåndverk». Jeg lærte mye av den erfaringen og innså at jeg, som allerede befant meg innenfor teatret, også kunne skrive noe. Jeg overfører dette til måten jeg bekler roller og ansetter folk. Kanskje det er romantikeren i meg som leter etter uskyld?

Ikke unndratt kritikk

Richard Maxwell er i dag et etablert navn i postavantgardens scenekunst, på

Dette er realisme nettopp fordi skuespillerne ikke blir bedt om å finne opp et lik-somsted.

to kontinenter. Flere av de siste forestillingene til Maxwell og New York City Players har vært produsert i samarbeid med europeiske scenekunstinstitusjoner eller festivaler, blant dem Theaterformen 2002 i Hannover, Biennale Bonn, Barbican i London og Kaaitheater i Brussel. Han er likevel ikke unndratt kritikk. Oppsetningen av *Henrik IV* ble stort sett slaktet av kritikerne etter premieren i New York for tre år siden, først og fremst fordi den distanserte spillestilen som er regissørens varemerke ikke kledde teksten. Anmeldelsene er lagt ut på hjemmesiden til gruppa, selv om det altså ikke noe galt med.

– *Hvorfor tror du selv den forestillingen fikk så hard medfart?*

– Jeg tror folk var understimulerte, de kjedet seg og ble fornærmet eller forbanna. Jeg prøvde ikke bevisst å fornærme noen; jeg mener det var en vel-

dig oppriktig forestilling, men nettopp derfor kjedet publikum seg. Den var så oppriktig at den framsto som ironisk, men da jeg innså det hadde jeg ikke tid til å stramme inn.

– *Du har på den andre siden fått mye ros også, er du i ferd med å bli et «husholdningsnavn» i scenekunstverdenen?*

– En del folk følger med på det vi gjør, og jeg ville nok savne det hvis det ikke lenger var tilfelle. Det som gjør meg mest tilfreds er imidlertid når noen kommer på forestillingen og på en eller annen måte blir tent.

– *Kunne du tenke deg å jobbe med andres stykker igjen?*

– Jeg tror kanskje jeg er en lat regissør. Arrogant og kontrollerende, og jeg er bortskjemt etter å ha jobbet med mine egne tekster; hvis jeg ikke liker noe kan jeg endre det. Men det er på lista. Jeg har lyst til å gjøre del to av *Henrik IV*, og på et eller annet tidspunkt *Hamlet*. Shakespeare er *sjef*, og det er noe tiltalende ved å regissere ham.

I neste prosjekt er Maxwell imidlertid igjen ikledd rollen som dramatiker og regissør, men i nye omgivelser. I juni begynner han innstuderingen av et bestillingsverk på oppdrag av Teatret i Bonn som skal ha premiere åttende september. Stykket, *The Frame*, er en episk historie fra rundt 1830 om en familie som emigrerer fra Tyskland til Amerika. Et stort format og institusjonssamarbeid innebærer noen endringer i måten å arbeide på, og selv om Maxwell skal bruke både tyske og amerikanske skuespillere må han primært velge de tju skuespillerne som skal være med fra de tretti som finnes i teatrets ensemble, i utgangspunktet ikke den måten han foretrekker å besette roller.

Mellom kunnskap og naivitet

Et forsøk på å trekke inn Brecht sin *Verfremdungstechnik* som parallell til spillestilen i Maxwells forestillinger ender med noe som føles som verdens lengst pause. Maxwell mente det han sa om at han ikke vil settes i bås, men kommenterer motvillig.

– Jeg er en parasitt; for at det jeg gjør skal ha en kontekst er jeg avhengig av teatertradisjonens regler, i den forstand er jeg eplet som ikke falt så langt fra stammen. Men Brecht? Jeg har jo ikke sett noen av de forestillingene Brecht

regisserte. For egen del bryr det meg ikke om publikum *føler* noe når de ser på, men det de føler er forhåpentligvis individuelt og ikke kollektivt. Det fantastiske med teater er at det kan være så mange virkeligheter i rommet samtidig og kanskje er det dette jeg streber etter i mange av forestillingene. Men, det er umulig å garantere seg mot feilslag, og man må leve med tanken på at det kommer til å være mislykket for noen, eller mange, av tilskuerne

– Man spør seg selv hvorfor man gjør dette. For meg avhenger det av hvilken forestilling jeg jobber med. Jeg opplever at jeg balanserer på en stram line mellom kunnskap og naivitet. Jeg vil gjøre teatret mindre mystisk og mer håndgripelig og på en eller annen måte gjøre forestillingen til en erfaring der du er ultrabevist. Hver gang du begynner med en ny produksjon og bestemmer hvor du skal legge din vei, så håper du på å oppdage noe nytt. Du bruker kunnskapene dine til å kjenne igjen det nye, men på sett og vis balansert av naiviteten.

– Uansett hvordan du avgrenser virkeligheten, er en side av teatret «på liksom». Jeg har valgt å omfavne en virkelighet, kanskje Brechtsk, som sier: Ja, vi lager teater, istedenfor å gjemme det bort. Hvordan publikum forholder seg til det, er opp til dem selv.

Presisjon og flertydighet

Det er ingen tvil om at Maxwell skriver og iscenesetter samtidsteater. At teater er samfunnets speil er en velbrukt klisjé, men det føles likevel relevant å spørre Maxwell om han bevisst er ute etter å reflektere sin egen tid.

– Det er et spørsmål om presisjon. De morsomste komikerne er de som er mest presise. For å vise fram samfunnet må vi speile det med en nøyaktighet. Den nøyaktigheten håper jeg at vi besitter.

– Hvis jeg går nedover gata og fester meg ved en samtale jeg overhører, har jeg lyst til å skrive den ned så presist jeg kan. Presisjon er også viktig når det gjelder kostymer, enten det dreier seg om 1400 tallets England eller Brooklyn i 2006. Når det gjelder å blokke ut en scene så ønsker jeg å fange en flertydighet. Du kan godt legge regi på alle detaljer og gester, men det blir for mye for meg. Jeg har tvert imot beveget meg

bort fra en veldig detaljert regi, noe som er tydelig i *Drummer Wanted*. Igjen er det en hårfin balanse mellom for mye og for lite. I *End of Reality*, den siste forestillingen som vi har spilt i New York var jeg veldig lei av å legge detaljregi, men jeg håper det ikke er et tegn på at jeg beveger meg bort fra regissørfunksjonen.

Typisk amerikansk

Det er nesten fullt på Black Box Teater på lørdagskvelden og mange blir igjen etter forestillingen for å høre bandet til Richard, Pete og teknikeren Scott Sherratt. Det går i amerikanske country og rock n' roll klassikere, men selv om bandet for det meste spiller coverlåter skriver Richard også musikk selv og beskriver musikken som en lidenskap, noe det er viktig for ham å kunne fortsette å drive med. Denne interessen er tydelig i stykkene, karakterene hans bryter ofte ut i sang; i *Drummer Wanted* er mor og sønn på karaokebar hvor de synger Maxwells egne sanger ikledd grungeuttrykk, eller 60-talls schwung.

– Jeg er tilbøyelig til å kalle forestillingene mine musikaler. Det var den type stykker jeg så som barn og musikalerne er en spesifikt amerikansk teatertradisjon. I *Drummer Wanted* påvirker Pete og Ellen som personer i stor grad hva slags musikk som er med. Pete er en trommeslager jeg har arbeidet med før og Ellen er en selvlært pianist som elsker Bach, og derfor spiller hun Bach i forestillingen. Musikken avhenger altså av hvem som er med i forestillingen det er snakk om.

Karakterene og språket til Maxwell er som musikalerne han vokste opp med også «typisk amerikanske», og som dramatiker er han spesielt opptatt av å utforske nyansene i det amerikanske dagligspråket. Karakterene hans «ser mye TV» og språket deres reflekterer det. Han virker nesten overrasket over at forestillingene blir så godt mottatt i Europa og forteller at han alltid merker når det er mange unge mennesker i salen, fordi de reagerer på samme måte som hjemmepublikummet. Når IdaLou Larsen intervjuer Maxwell, Le Compte og Simpson, før søndagens forestilling på Black Box, skryter Ellen av det norske publikummere.

– Det er stor forskjell på hvordan et

publikum hører etter. Her snakker alle flytende engelsk, og den følelsen av at folk lytter er enda mer spesiell her enn hjemme.

Tid og sted

Mange av stykkene til Maxwell er gitt samlet og gitt ut i bokform. Larsen kommenterer at det er vanskelig å lese stykkene på grunn av hvordan de forflytter seg i tid og nevner Pinter som en referanse.

– Jeg har alltid satt pris på hvordan Pinter og Beckett «tar seg tid» i stykkene sine. Parallellen til Pinter er interessant, han var skuespiller før han ble forfatter og jeg trekker også veksler på erfaringen min fra skuespillerarbeid; følelsen av tid, og når den neste replikken og neste handlingen skal skje.

Når man ser bilder fra New York City Players produksjoner kan man nesten tro at de jobber stedsspesifikt fordi scenografien er ekstremt naturalistisk. Selv mener Maxwell at han i høyeste grad driver med realisme, men det er åpenbart en annen versjon av realismen enn det man vanligvis forbinder med ordet. Snarere er det snakk om en form for post-realisme et sted der den spektakulære medievirkeligheten er punktert, som Marcus Wessendorf kaller det: «hyperrealiteten unplugged», i artikkelen «Richard Maxwells postdramatiske teater» (*Norsk Shakespeare og teatertidsskrift* 1/2006).

Om han selv ikke bruker noen fortegn når han beskriver sin form for realisme, er det i det minste en merkelapp han gjerne knytter til sin kunst, for eksempel som svar på hvorfor skuespillerne spiller slik de gjør, distansert og uten en konvensjonell psykologisk-realistisk spillestil, et spørsmål flere i salen på søndagsmøtet med kunstneren var opptatte av.

– Dette er realisme nettopp fordi skuespillerne ikke blir bedt om å finne opp et *liksomsted*. Jeg ber ikke skuespillerne om å være flate eller uttrykksløse og de prøver ikke å overbevise noen om at de ikke har replikker, eller ikke vet hva som kommer til å skje. For meg har det alltid vært et spørsmål om å være bevisst på det faktiske rommet – og tiden. Jeg elsker teatret fordi det er en feiring av nå'et.



Fra hjemmesiden til Das Beckwerk.

Verdensdramaturgenes marionetter

Das Beckwerk muterer stadig i nye retninger med sin viltvoksende aksjon for verdensdemokrati. «Vi bedriver verken teater, scenekunst eller politisk aksjonisme», hevder Werkführer Nielsen.

AV HENNING GÄRTNER

D en dedikerte leser av Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift vil ha fått med seg at det lille teateret Das Beckværk i København ikke er helt som andre teatre. Huset fremstår snarere som en *uavgjørighetssone*, hvor Werkführer Nielsen – tidligere kjent som Claus Beck-Nielsen – er strategen bak en ekspansiv bastardpraksis i grenselandet mellom politikk og performance. I 2003 sprengete forestillingen *Parlamentet* seg ut fra teaterscenen og inn på verdensscenen, og i den storstilte aksjonen *The Democracy: Project for a New Democratic Millenium* reiste Nielsen og dramaturg Rasmussen til Irak og Washington med demokratiet i en mobil boks. Spørsmålet er nå hva som har kommet ut av prosjektet, og om Beckværket stadig har planer om å føre sin aksjon videre.

Outsourcer

– Det er over to år siden dere reiste til Irak for å «skape et grenseløst dialogisk nettverk for et nytt verdensdemokrati». Hva har skjedd i tiden etterpå? Er prosjektet stadig i gang, eller har dere gitt opp kampen for demokratiet?

– *The Democracy* ruller videre. Samtidig er Das Beckwerk inne i en ekspansjonsfase, og den 1. juli flytter vi ut av vår reaktor i drabantbyen Buddinge, for å bli «reactor in residence» i det større teaterhuset Kaleidoskop. Dette teateret ligger tettere på København sentrum, og her skal vi gjenoppføre *fasaden* til Das Beckværk. Vi har dessuten fusjonert med et internasjonalt og nettbasert konsern, under det transnasjonale navnet Das Beckwerk. Dermed har vi kvittet oss med det nasjonaldanske og begrensede «æ», og vi har flyttet inn på www.dasbeckwerk.com – alt i tråd med markedets og tidens krav om ekspansjon og globalisering.

– Så nå forsvinner altså Das Beckværk fra Buddinge og blir en slags virtuell enhet, omtrent som demokratiet dere hadde med til Irak i en liten boks?

– På sett og vis er det riktig. Men dette er en utvikling som skyldes markedskreftene og behovet for *outsourcing* og mobilitet. I motsetning til amerikanerne er vi i Beckwerk *materialister*, og teaterhuset i Buddinge har derfor lenge vært viktig for oss.

– Men hva er egentlig Beckwerk, et

sted eller et teatralt work-in-progress?

– Begge deler. Das Beckwerk er både stedet og verket, men forskjellen er at vi ikke lenger er bundet av geografi. Teaterhuset i Buddinge har lenge vært vår sterkeste tilknytning til scenekunsten; men *The Democracy – Project for a New Democratic Millenium* er til syvende og sist verken scenekunst eller teater, det er en reell intervensjon på verdensscenen. Vi er organisert som en bedrift med styre og Werkführer, og det vi bedriver er en *parallellaksjon* til verdenshistorien.

Plan for Iran

– Men det har lenge vært ganske stille på Das Beckwerk?

– Nei, aktivitetsnivået har i mange år vært nærmest døgndriftig! Vi har sammen med danske Gyldendal utgitt boken *Selvmondsaksjonen* i oktober, CDen *The European Dream Scream* kom i april, vi har turnert i Finland, Danmark og Norge; og det eneste som tilsynelatende har vært i venteposisjon er *The Democracy*, parallellaksjonen. Samtidig er aktivitetsnivået i siste instans ikke opp til oss. *The Democracy* er for tiden inne i en avventende fase,

gjøre ettermålet til George Bush jr. Vi i Beckwerkets parallellaksjon har selv sagt også en plan med Iran, men denne kan vi ikke avsløre på dette tidspunkt.

– Kan man se *The Democracy – Project for a New Democratic Millenium* som en reaksjon på innadventheten i skandinavisk teater? Ønsker dere et teater som i større grad handler politisk?

– Politisk kunst er jo svært populært for tiden, men Beckwerk bedriver ikke politisk kunst. Jeg vil ikke diskutere teaterets generelle situasjon eller gå inn i noe «vi» med scenekunsten, rett og slett fordi Das Beckwerk ikke er et teater, selv om vi absolutt arbeider med iscenesettelse og performance. For oss er det avgjørende *ikke* å defineres som kunst for å kunne oppnå en fristilling. Vi er verken politiske aksjonister eller kunstnere, vi opererer i en *uavgjørighetssone*. Teaterinstitusjonene mangler denne handlingsmuligheten, fordi de er sperret inne i en boks. Teatrene kan mime det som skjer i verden, men de kan ikke selv delta, og dette har å gjøre med publikums forventninger til det som defineres som kunst.

– Men rammes dere ikke nettopp selv av disse forventningene? Er det ikke et

Krigen er ikke en iscenesettelse. Irak er ikke en iscenesettelse. I motsetning til den amerikanske idealismen som preger tidsånden, vil vi insistere på det konkrete virkelige

fordi det er opp til USA å avgjøre veien videre. Som parallellaksjonister til verdenshistorien dikteres vi i stor grad av amerikanerne og av Bush-administrasjonen. Det vil si: Verdensdramaturgene sitter i dette øyeblikk i «tenketankene» i Washington, og vi må forholde oss avventende i forhold til verdensdramaturgiatet. Det var amerikanerne som i sin tid pekte på Irak, og gjorde det maktpåliggende for oss å reise dit. Deres makt er langt større enn vår, og nå venter vi på deres neste trekk.

– Hva tror du selv vil bli USAs neste trekk?

– Det er klart at mye peker mot Iran. Neste store slag i verdenshistorien kan komme til å stå i Iran, og mange hevder at taklingen av denne situasjonen vil av-

problem at Democracy-prosjektet til syvende og sist betraktes som kunst, og derfor ikke tas på alvor som politisk handling?

– Hvorfor er det ikke politisk? For samtlige av de menneskene vi møter i Irak – og som vi diskuterer demokrati og fremtid med – er dette nettopp politiske samtaler. De er like *reelle* som andre samtaler. Selvfølgelig er det umulig å *forhindre* at folk i Danmark og Norge leser vår parallellaksjon som teater eller litteratur, vi kan ikke tvinge folk til å bli med inn i uavgjørighetssonen. Det eneste vi kan gjøre, er å åpne opp glippen; og slik kan vi forsøke å oppnå en fristilling, gjennom ikke å la prosjektet begrenses av lammende kategorier som «aksjonisme» eller «politisk kunst»

– Men oppstår det ikke dermed en fare for å bli verken det ene eller det andre? Kunstnerisk uinteressant og politisk impotent?

– Det er mulig noen vil oppleve det slik, men for oss er denne uavgjorlighet produktiv, og vi opplever at det skjer noe interessant idet verket og verdenspolitikken møtes. Vi har heller ingen ambisjon om å forlate teateret for godt. Teaterhuset er stadig et konkret sted vi kan vende tilbake til, og et verk som terrormusikalen *Den sidste Europæer* (oppført på Das Beckværk våren 2005) er helt klart i dialog med teateret og scenekunsten. Samtidig bærer denne forestillingen preg av konkrete hendelser vi har erfart på kroppen, blant annet på våre reiser i Irak og USA. Den er med andre ord ikke et «fiktivt univers» som

inne på – en mimetisk eller performativ dimensjon i prosjektet, men samtidig holder vi fast på utopien: Vi ønsker å intervensere på verdensscenen gjennom å arrangere møter og dialoger mellom mennesker.

– Likevel er den grunnleggende virkelighetsforståelsen i *Beckverket* at «alt er teatral iscenesettelse»?

– Det mener jeg bestemt er feil. Krigen er ikke en iscenesettelse. Irak er ikke en iscenesettelse. Det finnes materielle realiteter, og i motsetning til den amerikanske idealismen som i stor grad preger tidsånden, vil vi insistere på det konkrete virkelige. Alternativet til dette er i ytterste konsekvens den «virtuelle krigføringen» som amerikanerne fører, hvor man dreper mennesker som om man deltok i et dataspill, iført *casual*

tisk ukorrekt eller ikke. *The Democracy* er dessuten alltid et selvkritisk prosjekt, hvor de tvilende europeiske misjonærene Nielsen og Rasmussen går inn i amerikanernes rolle som handlingens menn.

Skinnhandlinger

– Enkelte kritiserer dere for å bedrive en amoralsk «turisme». Romanen om prosjektet tituleres *Selvmondsaksjonen*, men i hvor stor grad har statsfinansierte skandinaviske kunstnere mulighet til å forstå konflikten i Irak, eller overhodet kjenne den på kroppen? Er ikke dette problematisk i forhold til folk som faktisk påtvinges en krigssituasjon, uten å kunne forlate landet på samme måte?

– Slik vi ser det, er det viktigste i dag å søke muligheter for handling. Vesten preges i stadig større grad av en fremmedgjøring overfor fenomener som krig, demokrati og terrorisme, som vi kun observerer gjennom massemedier som iscenesatt underholdning. Det er, som sagt, derfor vi insisterer på nødvendigheten av å oppsøke det konkrete stedet, av å samtale med menneskene der. I Vestens såkalte demokrati har vi gradvis mistet muligheten for å handle. Vi befinner oss i en tilstand hvor vi er redusert til rollen som forbrukere, konsumenter og ikke minst *identitetsprodusenter*. Dermed har vi kun skinnhandlinger tilbake: Vi kan utføre tomme ritualer som å gi bistand til «den tredje verden», men hvordan vil dette kunne forandre noe på et strukturelt nivå? Vårt utgangspunkt er møtet mellom enkeltmennesker. Det nomadiske parlamentet vi reiste rundt med var et lite telt og en åpen møteplass, et enkelt sted for samtale. For oss har det vært nødvendig å bryte ut av teaterinstitusjonen for å søke å *inngå* i verden. Dette betyr ikke at vi ønsker å rettferdiggjøre eller opphøye oss selv, men at vi vil peke på alternativer og muligheter for handling. Og i denne sammenhengen vil møtet og dialogen mellom enkeltmennesker alltid være det viktigste.

Vi søker ikke å overskride skillet mellom kunst og liv, men å oppholde oss i en sone hvor vi kan utvide grensene for hva som er virkelig

publikum kan begi seg inn i som virkelighetsflukt, men et verk som tvinger seg på tilskueren som *bloody* realitet.

Krig og iscenesettelse

– Du mener altså at det finnes en reell politisk ambisjon i *Democracy-prosjektet*, en reell utopi om verdensdemokrati? Eller handler det mer om å speile hvordan det politiske feltet konstrueres gjennom performative iscenesettelser – i alt fra presidenttaler til terrorvideoer på internet?

– Det finnes helt klart en utopisk dimensjon, og det er noe vi må holde fast på! Amerikanerne er idealister, og de har glemt å betrakte verden som materiell realitet. Det sitter folk i tenketankene og avgjør verdenshistorien ut ifra tegninger, fotografier og simulasjoner, ja, en bokstavelig talt virtuell *idé* om hva Irak og Iran er. Dette er en holdning vi har motarbeidet i vår parallellaksjon: Ved å reise til Irak har vi insistert på nødvendigheten av å oppholde oss i dette landet, snakke med irakerne, til i en viss grad å kjenne konflikten på kroppen. Det er absolutt – som du er

wear og akkompagnert av popmusikk. Samtidig vil jeg understreke at vi ikke har noe *avantgarde*prosjekt. Vi søker ikke å overskride skillet mellom kunst og liv, men snarere å oppholde oss i en sone hvor vi kan *utvide* grensene for hva som er virkelig.

– Samtidig kunne man hevde at dokumentasjonen av møtene deres med irakere og amerikanere sementerer fordommer og stereotypier. For var ikke din artikkelserie i *Morgenbladet* preget av sjabloner som «den tvilende europeer» og «den hjernedøde amerikaner»?

– Den hjernedøde amerikaner? Ja, det vil jeg vel si er å lese artiklene som Fanden leser Bibelen! Og her er det viktig å understreke at vi beveger oss mellom to ytterpunkter, det veldig komplekse og det helt enkle. Artiklene i *Morgenbladet* blir slik sett kanskje en forenkling, mens romanen *Selvmondsaksjonen* (skrevet av clausbeck-nielsen.net) gir et mer komplekst bilde av møtene. Intensjonen er alltid å unngå klisjeene, men samtidig å fremstille det vi faktisk ser, om dette er poli-



Outsourcing af *Elverhøj*:

Bangladesh-Container på det Kongelige Teater

(København): Det Kongelige Teater har vakt opsigt med at outsource en opsætning af den urdanske vaudeville ELVERHØY til Bangladesh. Gennem et vikarbureau hyrede man fem skuespillere og gav dem otte uger til at lære dansk. I modsætning til hvad danske anmeldere reducerede stykket til, så handler det om meget mere end arbejdsløshedssituationen i Danmark eller om de globale strømme af vare, informationer, kultur – frem for alt handler det om at kunne have nogle friske ideer i gang imellem.

AV MORTEN KOEFOED



LUDVIG HEIBERG: **COME ON, BANGLADESH, JUST DO IT!**

REGI: TUE BIERING. DRAMATURG: JEPPE KRISTENSEN. SCENOGRAFI: ULRIK GAD
DET KGL. TEATER, TURBINEHALLERNE
PREMIERE: 31. MARS

Der er mange iagttagelser at gøre i den danske instruktør Tue Bierings ny opsætning af *Elverhøj* på det Kongelige Teater.

Det ene er, at det faktisk kan lade sig gøre at hyre billig arbejdskraft i tredje verdenslande også på kulturområdet.

Det andet er, at den globale kulturudveksling-eksport/import-transportstrømme, nok stadig ikke er fuldstændig lige, at de nok stadig følger de noget mere skæve globale økonomi- og resursenstrømme.

Det tredje er, at de bedste opsætninger på det Kongelige Teater og måske endda i Danmark overhovedet de sidste to til tre år, er de forestillinger, der uden så meget blusel stjæler eller river til sig med både arme og ben fra Bert Neumanns videoscenografier i Berlin.

Nationalt klenodie

Men starter vi med *Elverhøj*, så har vi her at gøre med et nationalt klenodie. Et stykke dansk identitetskultur. At outsource det til Bangladesh støder naturligvis på en form for mental modstand hos tilskueren.

På scenen står der nogle filmkulisser til et hotelværelse, en container – en del sofaanretninger med komfortable møbler, hvor publikum kan sprede sig.

Konferencieren Blake, navnet stammer formodentlig fra tv-serien *Dynasti*, fortæller publikum om det fantastiske ved projektet – perspektiverne, især de økonomiske.

De reelle timelønninger til de bengalske skuespillere nævner han til at begynde med ikke, men de skulle være så lave, at der efter forestillingen også vil være råd til at invitere publikum på kasino og give hver enkelt 50 euro, ca. 3-400 dkr., med til at spille for.

I en puds sig sidebemærkning kunne man tilføje, at regnestykket slet ikke er så urealistisk endda, tager man de samlede offentlige subsidier til det Kongelige Teater med i betragtningen, dvs. den reelle pris pr. sæde.

Outsourcede man hele teatrets personale, inklusiv teknik, administration, bygningsvedligeholdelse, dramaturger, chefer, etc. – så ville der med sikkerhed være råd til et kasinobesøg for publikum.

Live-research i Bangladesh

Fra konferencieren Blake skifter vi over til Det Kongelige Teaters egen konsulent, JR – spillet af Henrik Jandorf. Navnet stammer formodentlig fra 80'erne tv-serien *Dallas*. Han er blevet sendt til Bangladesh for at foretage en første research og de indledende kontraktforhandlinger. Vi følger ham på flere storskærme og fjernsyn placeret rundt omkring i scenerummet, altså ligesom i Bert Neumanns scenografier.

Han tager os med til nogle sweatshops og fortæller om de fascinerende

arbejdsvilkår. Dernæst til et faktisk eksisterende bureau for outsourcing af arbejdskraft til det lille land Danmark. Han spørger til om det er rigtigt, at arbejderne nogen gange blive afstraffet – fysisk. Det mener bureauets chef slet ikke er nødvendigt, fordi deres arbejdere allerede er så højt motiverede.

De næste par scener finder sted inde i Bangladesh-containeren på scenen. Med håndholdte kamera følger vi de første prøver med de fem bengalske skuespillere, som er blevet hyret til at spille *Elverhøj*.

I første omgang på bengali og her bliver danske *Elverhøj* til et mystisk østindisk skuespil. Reelt adskiller dramaet sig måske heller ikke så meget herfra.

I anden test på engelsk minder stykket mere om en af de her Bollywoodfilm, som de sidste par år har været populære i Danmark, og som er blevet forsøgt efterlignet på diverse boulevardteatre med danske skuespillere og danske instruktører.

Det er her, det bliver lidt interessant, ikke kun mht. de globale økonomi- og resursenstrømme, som i en eller anden udstrækning ligger til grund for outsourcingprocesserne fra vesten, men også mht. den globale kulturelle udveksling – de strømme af kulturprodukter, ideer etc., som også finder sted.

Gør vi tankeeksperimentet færdigt: hvad ville der så ske, hvis vi omvendt sendte fem danske skuespillere til Indien/Bangladesh for at spille et eller andet fra *Kamasutra*?

Det er trods alt andre kulturprodukter, som Vesten normalt eksporterer – men dér er det virkelig de oversøiske markeder, der er ved at tage over.

Det blev tydeligt, da det for få måneder siden i medierne blev beskrevet som mere eller mindre en katastrofe, at producenten af tv-serien *Desperate Housewives* ikke kunne få afsat serien hos de kinesiske forbrugere.

Tragisk sæbeopera

Men i *Come On Bangladesh – Just do it!* er vi midt i produktionen af den danske vaudeville *Elverhøj*. Det er en komedie, der i den givne setting har et vist tragisk potentiale.

Det Kongelige Teaters andenkonferencier Klokkeblomst, spillet af Ellen Nymann, har moralske problemer.

Hun spiller den europæiske humanist, den tidligere venstreorienterede hjælpearbejder: ligner det her ikke udbytning, spørger hun.

Hvornår nøjagtig er det, at det her eksperiment ikke længere er helt i orden? Handler det om deres arbejdsforhold alene?

Blake: Jamen er det ikke fantastisk – for alle parter? De får arbejde og måske lidt mere i løn. Vi får en billig Elverhøj.

Og er der egentlig beviser for, at de får tæsk, bliver slået – eller ikke kan gå på toilettet mere end to et halvt minut om dagen.

Stykket er bygget op i episoder, som fulgte vi med i en sæbeopera. Det er det tredje-fjerde vellykkede greb fra Biering. Episodeinddelingen, opsummeringerne mellem hver episode – hvor nøjagtig befinder vi os i konflikten mellem arbejdsgiver og arbejdstager, mellem serviceudbydere og køber af den pågældende service – hvor nøjagtig befinder vi os i den potentielle globale konflikt.

Samtidig lader Biering publikum forholde sig en lille smule til de givne facts, en slags publikumstest eller en art aktivistisk teaterpolitik. Hvor meget vil vi gi for at forholdene skal blive bedre? – et par kroner? Hundrede kroner? Vores pension?

Men det er ikke så meget udkommet af disse tests, der er tragisk. Den lille tragiske drejning stykket tager, er heller ikke Klokkeblomsts Indiana Jones-udflugt gennem tovene i kulisserne til Bangladesh-containeren, hvor hun anstifter et oprør blandt de «underbetalte» arbejder-skuespillere.

Og det er heller ikke, da JR med en monolog fra *Apokalypse Nu*, går i hundene i sin egen hotelværelse-kulisse, fordi han som teaterkonsulent ikke fi-

xer at få outsourcingprocessen *til at glide*.

Det tragiske er den her drejning, det tager bagefter, når Blake for åben mikrofon erkender fejlene overfor publikum og lover at rette op på det hele.

Og allerværst bliver det, når Klokkeblomst får indført danske standarder i de bengalske sweatshops, dvs. danske toiletter, danske kaffepauser osv.

Der er det, det begynder at blive lidt ubehageligt. Ligesom når jeg selv står i et supermarked og med et fjoget grin betragter alle de her elektriske varer, som jeg kan købe for snart en fjerde- eller femtedel af, hvad de kostede for bare 5 år siden. Transportomkostninger fra Kina taget i betragtning er det jo en imponerende lav produktionspris, de har derude.

Til gengæld går der komedie i den inde i Containeren. Tredje test er på dansk. Og givet, at de fem bengalske skuespillere kun har fået de her otte uger til at lære vores modersmål, er det ret imponerende, hvad de har nået.

Igen får publikum lov at bedømme, om det er godt nok. Det er det ikke.

Så bliver de bengalske skuespillere i stedet sminket hvide i ansigterne. Det gør den efterhånden noget maltrakterede *Elverhøj* til et ret fremmedartet produkt, måske mere en leg med døden eller en sort komedie.

Men samtidig begynder en anden detalje fra selve elverhøjshistorien at træde tydeligere og tydeligere frem. Det er det her med ringen.

Elverhøj handler om en ring, der markerer et tilhørs- eller et troskabsforhold – som elverpigen, der er blevet sat ud som spæd – eller hvordan går historien? Elverpigen har fået en ring og er blevet sat ud som spæd – hvad nøjagtig er det den ring symboliserer? Hvad nøjagtig er det for et forhold?

Mærsk-immigration og performancekrav

Der er helt sikkert nogle sociale og globale problemstillinger i *Come on Bangladesh – Just do it!*

Med Mærsk-containeren er vi ikke langt fra immigrantproblematikkerne. At der i Europa-Amerika findes en udbredt informel økonomi holdt i gang af lavtlønnet legal/illegal arbejdskraft, der faktisk skal sikre vores pension fremover.

Ser vi på kulturen, så er det interessant at bemærke, især i et land som Danmark, at en stadig mere «globaliseret» økonomi modsvarer på kulturens område af mere nationale mål. Det danske kulturministeriums kanon er blot et af dem. Derfor vakte det umiddelbart også så meget modstand i os at høre, at *Elverhøj* skulle eksporteres eller outsources til nogen, som slet ikke kender stykkets betydning – det viste sig imidlertid, at de havde alle redskaberne til at forstå det.

Det tredje er det med de krav, vi som publikum stiller til de bengalske skuespillere. Altså deres til *performance*.

Begrebet anvendes i flere sammenhænge, bl.a. som betegnelse for et mere eksperimenterende segment af teatermiljøet. Hos managementideologer og virksomhedsanalytikere har det også længe været et hot begreb, fx. for hvordan et firma klarer sig på børsen eller lignende.

I Tue Bierings opsætning er det som om, at der sker et *merge* mellem de forskellige måder at bruge begrebet. For i alle tilfælde handler det vel om at prøve at beskrive den virkelige ydelse eller de reelle produktionsbetingelser for de fiktioner, vi går og bygger op omkring os selv.

ELVERHØJ

Det nationalromantiske skuespil *Elverhøj* fra 1828 er skrevet af den danske forfatter Johan Ludvig Heiberg (1791–1860).

På kongens ønske skal godsejerdatteren Elisabeth Munk gifte sig med kongens vasal Albert Ebbesen. Elisabeth elsker imidlertid Paul Fleming, en officer i kongens hær, mens Ebbesen elsker den fattige pige Agnete. Som spæd er Agnete blevet fundet med en ring på fingeren, som ifølge folketroen gjorde hende til en slægtning af elverkongen. I virkeligheden er hun blevet frarøvet adelsmanden Walkendorf, der fik sat sin egen niece Elisabeth ind i stedet. Til sidst i komedien genkender kongen ringen, og alle kan få deres ønsker opfyldt. *Elverhøj* og julekomedien *Nøddebo Præstegaard* er de to mest spillede skuespil i Danmark.



Fanget i konseptualismen

The Tynset Project reiser spørsmål om forholdet mellom verk og idé i teatret – og derigjennom dets etikk og politikk.

AV KAI JOHNSEN

THE TYNSET PROJECT: **BAK LENGSTE MIL – ET OLSOKSPEL AV OLA JOHNSMOEN** BLACK BOX TEATER 20/4

En prosjektgruppe bestående av en rekke meritterte folk fra det tverrkunstneriske scenekunstmiljøet (bl. a. Kjetil Skøien og Morten Traavik) fikk en idé om å jobbe med en eksisterende norsk *spel*-tekst. De søker Norsk kulturråd om støtte og innvilges 270 000 kr. Alt for lite i forhold til både hva de har søkt om og hva de trenger for å kunne gjennomføre prosjektet sånn noenlunde. Slett ikke uvanlig (og for undertegnende virker det som Kulturrådet har gått tilbake til å «glatte bevilgningene utover», noe som i sin tur i verste fall fører til at alt til slutt blir *spel*...). I stedet for å skrinlegge prosjek-

tet, noe som kanskje for sjeldent skjer, eller gjennomføre det med utilstrekkelige midler, det som vanligvis skjer – bestemmer gruppen seg for å «outsourcere», sette bort/overlate, prosjektet til en latvisk teatergruppe. Prosjektet blir deretter gjennomført med forestillinger i Oslo. Mer eller mindre planlagt klarer prosjektgruppen så i tiden før/omkring premieren, mot slutten av april 2006, å få betydelig oppmerksomhet i pressen og offentligheten knyttet til dette outsourcing-prosjektet. Både kulturrådets direktør, Ole Jacob Bull og skuespillerforbundets leder, Agnete Haaland rykker ut med indignasjon og fordømmelse (uhørt utnyttelse av fattige kunstnere i Øst-Europa m.m.). De tar regi. Eller, kunne man kanskje si, lar seg konseptualisere inn i prosjektet.

Gir definisjonsmakten regi

I ett sveip har prosjektgruppen klart å fokusere to viktige problemstillinger: underfinansiering av et prosjekt (og derigjennom et helt felt) med en rekke kunstnerisk (og dermed politisk) interessante implikasjoner og perspektiver; og rette et presis fokus på ulike moralske, politiske og faglige tenkesystemer som noen av dette landets institusjoner holder seg med. De iscenesetter definisjonsmaktens eget *spel* (både kulturrådet som forvalter støtteordning for «fri» scenekunst og, ikke glem det – bl. a. også støtteordninga for *spel*, og skuespillerforbundet som er med på å definere grensene for «anstendig» kunstproduksjon her i landet). Altså noen av de som bygger, forteller og holder nasjonen Norge sammen. Landet som feirer etiske konstruksjoner understøttet av jordbærplukkere fra Øst-Europa, som ved slike selviscenesettinger iklær seg selv fargerike bunader sydd av neppe veldig høyt gasjerte syersker i Asia. I landet hvor til og med polskbygde rikmannshus har gress på taket og ser ut som de er kjøpt i Disneyland i gamle dager. Her, på berget, hvor man sammenren lang, på ethvert nes – kan se en teaterforestilling som dyrker «kollektive» fortellinger om kulturelle «røtter» og «verdier». *Spel-nasjonen!* Men hvor er spelsauen og hvor bliver Gisketrond??

Det hele er begavet og meget godt tenkt og utført som iscenesettelse av ulike ideer i spill. Som et stykke politisert konseptkunst og derigjennom nesten grensende opp mot *aksjonsteater* – er dette absolutt av det bedre man har kunnet se på *den spel*-fronten i det siste.

Deretter fulgte en forestilling på Black Box Teater.

Svakt tenkt

Den opprinnelige ideen var, slik The Tynset Project selv utlegger det i en programtekst, å jobbe med utgangspunkt i ideen «Tynset» (stedet). En sentral plass i prosjektet skulle Ola Jonsmoens *olsok-spel Bak lengste mil* kunne få («Kunne vi bearbeide det og spille det i hovedstaden?»). Men slik gikk det altså ikke når pengene fra fogden ikke strakk til: «Løsningen ble å outsource stykket til et lavkostland». Så langt så godt. Kanskje.



Hva fikk vi se på Black Box (eller delta i, eller bevitne, eller oppleve) i *real-time* – hva slags form for forestilling fikk publikum være med på? Det kan, tror jeg, best beskrives som en slags folkehøyskolevariant av Bing- og Bringsværd-science-fiction-goes-fri-gruppe-teater anno 1982. I skjæringspunktet mellom amatørteater (beklager uhøfligheten mot våre latviske gjester) og en relativt anakronistisk og ganske typisk øst-europeisk søking etter nye åndelige og teatrale orienteringspunkter. Uten ironi. Det hele delvis basert (klippet og limt sammen med andre tekster) på Ola Jonsmoens historiske spel *Bak lengste mil*.

På grensen mellom oss og dem, i denne viktige transisjonen (hva slags ulike og relevante overføringer finner sted), kunne et konseptuelt anlagt norsk-latvisk *spel* – kanskje ha fått kunstnerisk energi og potensial. I et mulig møte mellom vårt univers og deres – som en form for refleksjon av oss selv i den andres teatral øyne, og *vice-versa*, ligger en rekke mulige og fascinerende implikasjoner. I stedet får vi noe som ligner på en skissepreget latvisk arbeidsdemonstrasjon. Den norske prosjektgruppen har, så vidt man kan bringe på det rene via programtekstene, gitt latvierne full «kunstnerisk» frihet. Hva er det for en idé? Hva skulle kunne komme ut av en slik *spel*-teori? De tar selvfølge-

lig penga og stikker! Og bruker det til noe de selv har bruk for. Utlendinger er ikke idioter.

Det fremstår som den norske prosjektgruppen har trodd at gjennom, på «ironisk» ny-kolonialistisk vis, å vifte med 10 000 euro så skulle en latvisk teatergruppe la seg konseptualisere inn i «vårt» univers, og derigjennom kunne representere «de andres» blick på oss. Hvorfor skulle de nå gjøre det? Fordi vi betaler dem for det?

Konseptualismen, slik vi kjenner den fra billedkunsten, åpner nye rom, rom bortenfor *verket*, i spennet mellom idé og adressatens/publikums (*med*-)skapende evne. Den formen for konseptualisme som The Tynset Project produserer (som varer lenge, som vi av høflighet må sitte og se på, som reiser få spørsmål utover det selvfølgelige), gjør dessverre publikum og aktører til iscenesatte gisler for et prosjekt som i denne sammenhengen ikke sprenger grensene for det studentikose. Her har man konkludert på forhånd og så fraskrevet seg ansvaret. Jeg syns det er forbausende svakt tenkt og utført. En form for turistifisering av konseptualismen. Men sikker *kult* å fortelle om.

Stina og Lisa rir igjen

Inspirert av tysk pornofilm, eurotrash og populærkulturell voldsromantikk utfordrer og underholder Sons of Liberty med sin seneste forestilling **GOD HATES SCANDINAVIA.**

AV INE THERESE BERG

GOD HATES SCANDINAVIA: **SONS OF LIBERTY III** AV OG MED: STINA KAJASO OG LISA LIE. BLACK BOX TEATER

Sex og vold er viktige ingredienser i post-avantgardens strategier for å riste i et borgerlig kunstpublikum. Pop-kulturell sampling er heller ikke ukjent som et verktøy og en metode for å generere et kunstnerisk materiale, både tekstlig og visuelt. Sons of Liberty føyer seg inn i et etablert post-dramatisk teaterlandskap når de samler dialog fra tyske pornofilmer og Scooter-tekster, og framfører dem i et rom fullt av drivgods fra western- og horrorfilmer. Stina Kajaso og Lisa C.B. Lie tilfører imidlertid norsk scenekunst en risikovilje, selvironi og satirisk (vann)vidd som man ikke er altfor bortskjemt med her til lands.

Torturistene fra Transsylvania

God Hates Scandinavia presenteres som en episk trashkomedie og en «satire over alle verdens forsøk på å oppnå ære og berømmelse». På Black Box store scene møter vi vampyrhorene Dracula og Ruccola som, lei av underholde



GOD HATES SCANDINAVIA. FOTO: TOM KLEV.

hverandre gjennom århundrer med tortur og sex i Transsylvania, søker nye beitemarketer og ofre, nærmere bestemt Mexico/ Oslo/ Black Box Teater.

Kajaso og Lie viderefører mange av elementene fra sin forrige og kritikerroste forestilling *Duell 2*, men den ytre historien om vampyrhorenes lystreise binder forestillingen sammen på en annen måte enn ved forrige møte hvor forestillingen ble delt opp i tre ulike deler. Det er likevel ikke snakk om noen lineær dramaturgi, snarere tvert om. Forestillingen har hyppige skift, både i tid og sted for ikke å snakke om stemning; og skuespillerne ikler seg stadig nye roller, som zombier, munk, Døden med ljåen, Jesus og Maria for å nevne noen. Det er helt riktig å kalle det en episk fortelling, for hver gang en stemning og en scene etableres, brytes den like raskt og voldsomt, gjerne av en herlig karaoke-solo fra en av aktørene. Chris de Burg sin klinedramatiklassiker *Lady in Red*, blir herlig maltraktert av Lisa Lie/Dracula, i stadig raskere tempo, i fart på en huske. Stina Kajaso/Ruccola drar til med det jeg bare antar er en tysk dansband klassiker *Akropolis Adieu*,

mens hun gjentatte ganger gjør entré gjennom svingdørene som er satt opp midt i teatersalen. Det er både en harselas over og en kjærlighetserklæring til den nedverdigen mange mennesker er villig til å tåle for sine 15-minutter i rampelyset. Som kjent fra Idol, kan karaoke gjøre deg berømt, men ikke noe særlig mer.

Maksimalisme

Det er maksimalisme for alle de frie midlene det er snakk om her, og måtte det bli flere av dem til Sons of Liberty i framtiden. Kajaso og Lie bobler over av hysteriske gags, «dødskule» replikker og gode ideer, men de kunne med hell spart noen av dem til neste prosjekt. Forestillingen varer nemlig en og en halv time og denne formen for dramaturgi, hvor det klippes heftig og sjeldent dveles ved enkeltøyeblikk, gjør at det i lengden sklir ut og blir litt for kaotisk, og for langt. Undertegnede ville gjerne ha sett kunstnerne gå lenger inn i enkelte av momentene, og latt mannen med ljåen eller Dracula og Ruccola «kill some darlings».

De to aktørene konkurrerer stadig om å dra de verste historiene fra den gangen de ble mishandlet, gjengvoldtatt og drept, med en mine av selvfølgelighet og en kjølig distanse. De kunne like gjerne snakket om middagen de lagde i går, men det ville ikke vært like gøy. Hvor morsomt tortur egentlig er, er et annet spørsmål, men det er for denne anmelderen ikke snakk om den individuelle og strukturelle volden som utøves i den virkelige verden som turneres, men voldsromantikken i populærkulturen. Sons of Liberty mesker seg i den søppelkulturen vi elsker å hate, men gjør det paradoksalt nok med så stødig smak at det blir intelligent underholdning ut av det.

Lider for kunsten

Det imponerende over disse to skuespillerne er hvordan de til fingerspissene mestrer å utlevere seg selv på godt, men også vondt. Få andre kan ikle seg ukledelige (og, ja ganske usexy skulle det være noen tvil) lakk-korsett, mens de danser og synger «dårlig» og komme fra det med æren i behold, helt uten at publikum blir pinlig berørt. Når Kajaso og Lie klarer dette skyldes det at de be-

hersker en distansert og selv-refleksiv spillestil, en unik attityd og selvtillit, og ikke minst glimt i øyet. De har tidligere uttalt at de sammenligner det de gjør med ekstremsport, og redd for smerte og ubehag er de garantert ikke. Det viser seg eksempelvis i en ubetalelig scene hvor de to utfører det verdenskjente tequilaritualet med sprit, salt og sitron på en høyst ukonvensjonell måte. Når Grotowski en gang uttalte at skuespilleren skal ofre seg selv på scenen var det garantert ikke dette han tenkte på, men det skal gjøre litt vondt å lide for kunsten og disse skuespillerne kaster seg som de to vampyrhorene utfor fjellet med dødsforakt. Milevis fra tradisjonelt teaters psykologiske innlevelse og identifikasjon er det uten tvil.

At Gud hater Skandinavia er ikke så sikkert, selv om han kan holdes ansvarlig for å slippe løs våre vampyrvenninner her, og selv om det som Stina Kajaso/Ruccola sier er «et håpløst land – nesten uendelig natt». Hva slags forhold Han har til Tyskland er det kanskje større grunn til å spørre seg. Den tyske lavkulturen stiller til rådighet et nesten uendelig tilfang av takknemlig trash for den dynamiske duoen å meske seg i, til publikums store fornøyelse. Imidlertid er det ikke slap-stick og moro hele veien. Inn i mellom vaskes blodet, svetten, tårene, tequilaen og annet gørr bort og gir plass til korte øyeblikk av ettertenksomhet om livet, døden og ensomheten. De gir nødvendige pusterom og kontrasterer den øvrige stilen. Imidlertid oppleves ikke tekstene som disse scenebaserer seg på å nå helt fram, uten at jeg helt klarer å sette fingeren på om det er innholdet, framføringen eller mottakeren det står på.

Det som er brennsikkert er at kunstnerduoen i Sons of Liberty har noe på hjertet og formsikkert vet hvordan de vil si det. Det gjør at *God Hates Scandinavia* allerede kan utropes til ett av de mest helstøpte prosjektene som har kommet fram fra en ny generasjon unge norske scenekunstnere i år. For å sitere to av forestillingens sitater fra Tysklands mest underkjente eksportartikler, eurodance og porno: «It's getting harder, faster, longer bigger, stronger», «Do you like it? Do you like – that we like – that you like it?».



René Pollesch i finsk drakt

(Bergen): Regissør Mika Leskinen har forsøkt å legge seg så tett opp til Pollesch som mulig, men lykkes ikke helt i å unngå en emosjonell spillestil. AV KNUT OVE ARNTZEN

RENÉ POLLESCH: **HEIDI HOE NO LONGER WORKS HERE**

REGI: MIKA LASKINEN. Q-TEATTERI, HELSINGFORS. GJESTESPILL BIT TEATERGARASJEN 23/4 2006

Q-teatteri har siden 1990 vært en av de ledende, frie sceniske gruppene i Helsingfors. I et sentralt strøk av byen har kompaniet et teater med en gammel sal og en vakker foyer. Den gir en spektakulær – og stilfull ramme til deres produksjoner og

visninger på hjemmebane. Det er over femti medlemmer i gruppen, det vil si en lang rekke forskjellige skuespillere og kunstnere som arbeider på prosjektbasis. Q-teatteri er Helsingfors svar på prosjektteatermodellen, til forskjell fra 1970-tallets frie grupper mer kollektive strukturer. Teatret er også et senter for arbeidet med The Baltic Circle, en festival som springer ut fra Informal European Theatre Meeting (IETM) i Praha 2000. Siden den gang har det utviklet seg et spennende samarbeid mellom de

baltiske statene og Norden. Derfor er det heller ingen tilfeldighet at Q-teatteri gjestespiller i Norge, og at den produksjonen de nettopp har vist er *Heidi Hoe No Longer Works Here* av den fremadstormende tyske dramatiker og teaterregissøren René Pollesch. Han har bakgrunn fra det anvendte teatervitenskapelige miljøet i Frankfurt/Giesse, noe som betyr at han også har en teoretisk bakgrunn. Det er som kjent en av fornysene som har kommet i tysk teater at en arbeider mer konseptuelt, eller ny-konseptuelt om man vil, enn det som er tilfelle med teatrets håndverksmessige tradisjon.

I Tyskland har Pollesch satt opp sine stykker på en teknisk og nærmest følelseskald måte. Forestillingene har vært preget av teknisk beherskelse og performative strategier i ambient retning. Tilskuerne blir integrert i rommet, slik som i *Heidi Hoe*-oppsetningen på Prater i Berlin for noen år siden, da skuespillerne arbeidet i forskjellige rom som omsluttet publikum. Tilskuerne satt på kontorstoler og måtte følge med i spillet ved å hele tiden justere sin posisjon. Kontorstolene ga publikum mulighet for hurtig bevegelse, slik at en kunne snu seg rundt for å se i stadig nye retninger. For første gang i Q-teatteris oppsetning av *Heidi Hoe...* utenfor Tysklands grenser, er ikke Pollesch selv ansvarlig for regien og det sceniske konseptet. Denne forestillingen på finsk er en tilsynelatende veldig god oversettelse fra tysk av Jukka-Pekka Pajunen. Under visningen i Teatergarasjen ble teksten oversatt til norsk ved hjelp av prosjeksjoner over scenen. En kunne tydelig se at Q-teatteri i regien til Mika Leskinen har forsøkt å legge seg så tett opp til Pollesch som mulig når det gjelder spillestil. Det lykkes imidlertid ikke helt å overføre den spillerytmen Pollesch ville brukt, noe som igjen henger sammen med at de finske skuespillerne sliter litt med å komme ut av det emosjonelle. De forsøker riktignok å la være med å gi «undertekst» til rollene, uten at de er tilstrekkelig trent i en slik spillestil. Det blir ikke helt det diskursaktige trash- og statement-aktige som kjennetegner de tyske produksjonene. Rytmen mestres ikke helt, og det spilles frontalt på en scene uten at den dynamikken som ligger i å spille på flere sider, eller i flere

rom, blir ivaretatt. Oppsetningen skal riktignok ha hatt en scenografi med muligheter til å spille på tre sider i Helsingfors, uten at den løsningen er tatt med til Bergen.

«Nådeløs satire»

I programmet presenteres forestillingen som en «nådeløs satire over vår overkommersialiserte verden». Heidi Hoe er kommet til Los Angeles for å surfe, men ender opp som danserinne på en strippeklubb. Hun må stadig overskride flere grenser for å kunne opprettholde en «fluffy» livsstil, og da er det ikke plass til følsomhet og romantikk. Lykken kan både leies ut og inn («outsourcing» og «insourcing»), hjemmet er et dreiepunkt for internettkommunikasjon og kroppen er simpelthen å forstå som en datamaskin. Kjærlighet er et fellesstoff som må deles på, og hjernen er harddisken. Heidi Hoe må stadig ut på nye eventyr og egentlig være et annet sted. Det solfylte livet i California er i seg selv et livsmål, og da må man være fleksibel. Heidi spilles av Pirjo Lonka og de andre rollene av Elina Knihtilä og Mari Perankoski. De er eksplosive og dynamiske i sin sceniske tilstedeværelse, uten at Polleschs intensjoner om flytende rytme og teknologisk dynamikk dermed blir ivaretatt godt nok.

Pollesch er en auteurdramatiker, dvs. at han skriver oppsettingene inn i stykkene sine. Det er et eksperiment å la noen annen sette opp et stykke som *Heidi Hoe...*, og det lykkes bare delvis. Til tross for den manglende klaff i forhold til Polleschs egen teaterstil, er oppsetningen et eksempel på et performance-orientert tekstteater. Det er ikke bare de store teatrene som kan spille tekstorientert teater. Skal det bli genuint postmoderne, rent stilmessig, må det imidlertid arbeides mer med dramaturgiske innfallsvinkler til traseteater som popkultur. Men til tross for det: Endelig har et norsk publikum fått se en René Pollesch. Man må ikke alltid til Berlin. Man kan reise til Helsingfors – den kanskje mest dynamiske storbyen i Norden for tiden. Dens nordlige beliggenhet gir den en egen energi, og Europa har flyttet nordover!

Jakten på samtiden

Representanter fra den unge generasjonen scenekunstnere tilbyr selvstendige uttrykk og identiteter.

AV ELISABETH LEINSLIE

THE SECRET SAYINGS OF THE LIVING JESUS

AV OG MED: OLE MADS VEVLE

BLACK BEAUTY

AV OG MED: COPYCAT SYKLUS

RATTLESHAKE. AV OG MED: DRIVHUSET
BLACK BOX TEATER, 5. MARS 2006

I dag snakker man om en nyorientering mot kritisk refleksjon og formidling av mening i den frie scenekunsten. Det dreier seg ikke om gjenkomsten av 1960- og 70-tallets politiske og pedagogiske programkunst. Siden den gang har vi erfart postmodernismen, en periode som innen norsk avantgardeteater var særpreget av mangfoldig formeksperimentering og meningsopplosning. Vi er i dag inne i en brytningstid. Den formeksperimentelle og relativistiske postmodernistiske kunsten viker plass til fordel for et sterkere fokus på meningsproduksjon.

De tre produksjonene som omtales her kan sies å være representanter for denne dreiningen i samtidsteatret. Kunstnerne bak produksjonene er også representanter for den unge generasjonen scenekunstnere i Norge. De viser vilje og ønske om å fortelle historier om samtiden, fra samtiden og til samtiden. Verkene viser at vi har å gjøre med kunstnere som ønsker å skape scenekunst ut ifra egne premisser. De hviler ikke på en provokasjon og negasjon mot andre (mer etablerte) teaterformer alene, men tilbyr selvstendige uttrykk og identiteter.

The Secret Sayings of the Living Jesus

Jesus ble henrettet for politisk oppvigleri. Romerne ville denne «urokråka» til livs, og naglet han derfor fast i ett trekkors en gang for omtrent 2000 år siden. Korsfestet og begravet. Men Jesus lever videre. I form av tro, motstand, bilder og nedskrevne historier. Skrevne historier som det stadig blir flere av. En av de som hevder å ha funnet nye tekster om Jesus er kunstneren Ole Mads Vevle.

Vevle hevder i første scene at språket er hans primære verktøy. Nå spør han seg: Er det mulig å nå en forståelse bak enfor ordene? Dette utforsker han ved å servere en mengde med tekst – Jesus-sitater som er så mange at de etter hvert glir i hverandre. Teksten får slik et repetitivt preg og performansen minner om et ritual. Et spirituelt søkende ritual som utmatt og overskrider språket.

Publikum overlates til seg selv og kontemplasjonen over teksten. Her tilbys ingen visuelle eller auditive krumspring som kan gi eller ta mening fra språket. Enten foregår forestillingen i stummende mørke, eller så filmer Vevle seg selv med kameraets nattmodus, eller så står han rett-opp-og-ned og fremsier teksten. Disse grepene gjør verket både krevende og utmattende for tilskueren. Vevle insisterer på sitt minimalistiske konsept hvor teksten får stå for egen regning. Og i dette åpne og store tolkningsrommet overlates altså tilskueren til sin egen spirituelle og åndelige søken. Kanskje nettopp derfor var resepsjonen av verket svært variert. Noen forlot



RATTLESHAKE, av og med Drivhuset. FOTO: DRIVHUSET



BLACK BEAUTY, av og med Copycat Syklus. FOTO: STEINAR KRISTENSEN



THE SAYINGS OF JESUS CHRIST, av og med Ole Mads Vevle. FOTO: ANDERS JØRGENSEN

rommet halvveis, andre nøy hvert minutt og andre igjen (bl.a. undertegnede) synes det ble langdrygt.

Ironi?

Vevle er misjonærsønn og har tidligere «misjonert» Satan i en sangtekst. Disse fakta var vanskelig å fjerne fra bakho-

det, på tross av at de ikke var en del av selvpresentasjonen han spilte ut i begynnelsen av performansen. Et av spørsmålene jeg stilte meg under forestillingen var derfor hvorvidt dette er ironi? Eller satire over religionens krav på sannhet og klarsyn?

Ironien er ikke like sentral i dagens kunst som på 1980- og 90-tallet, men vi finner rester infiltrert i en mer innholds-fokusert politisk kunst. Det er vanskelig å se om Vevles forestilling er ironisk eller ikke. Teksten skaper et univers hvor tro, hengivenhet, sannhet, underkastelse, kjærlighet, medmenneskelighet og frihet står som sentrale verdier. Han har samtidig distanse og nærhet til stoffet, og legger ikke frem en eksplisitt moral eller slutt-logikk.

For en som ikke kjenner den originale Bibel-teksten spesielt godt er det vanskelig å sette Vevles tekst i perspektiv. Spørsmålet om ironi/satire står med andre ord fremdeles ubesvart.

Black Beauty

Black Beauty er en forestilling som består av mange plan, mange elementer og mye innhold. For meg var verket først og fremst interessant fra et teoretisk perspektiv, bl.a. fordi det undersøker aktuelle temaer fra vår samtid, det er tverrestetisk og det kan plasseres innenfor begrepet postdramatisk teater¹.

For at dette verket skal engasjere som performance må det derimot mer til. En dramaturgisk vask og mer skuespillerarbeid ville hjulpet verket videre. Ikke det at aktørene er dårlige, både Annette Stav Johanssen og Synnøve G. Wetten er gode nok på scenen, men karakterene og samspeillet virker ikke ferdig utviklet. En av karakterene refererer på et tidspunkt til kunstprosessen og sier: «Vi må gå så langt vi kan.» – Kanskje burde de prøve å overskride denne grensen ytterligere. Det ville tjent verket.

Copycat Syklus undersøker bl.a. forholdet mellom det digitale og analoge univers. Elektronisk og akustisk lyd sammenstilles, og visuelt sett sammenstilles digitale (mac'er, mikrofoner, høytalere, stoppeklokke) og «analoge» elementer (tale, sang, dans, torader, scenografi, rekvisitter). Objektene er heterogene, de stilles opp mot hverandre, interagerer og skaper sammen et felles uttrykk.

Det er også mye som tyder på at karakterene representerer hvert sitt univers; Johanssen som det «analoge» mennesket og Wetten som det digitale mennesket. Ensemblet går her i en felle som fører verket inn i en ufrivillig(?) klisjé. Det digitale mennesket fortøner seg unødvendig endimensjonalt og monotont. Hun forblir en destruktiv slave av maskinen, tilsynelatende uten fri vilje, men styrer allikevel med jernhånd det «analoge» mennesket. Det «analoge» mennesket er optimistisk, naivt, underdanig, men full av kreative ideer og humoristiske krumspring. Johanssen viser seg som et uforløst humortalent. Hennes nervøse lavstatuskomikk er både lett og hjerteskjærende samtidig. Tidvis viser hun veldig god timing, nærvær og dynamikk. Hun går langt i sitt uttrykk, og har potensial til å gå enda mye lenger.

Verket funderes også på en forholdsvis stor mengde tekstfragmenter. Mye fikk jeg ikke med meg (fordi en del referanser gikk meg hus forbi, og aktørenes diksjon ofte var svak), men den refererte bl.a. stadig til forholdet mellom teknologi og virkelighet, og til kunstprosessen, kunstproduksjon og kunstkompetanse. Dette siste kan sies å fungere som selviaktakelsesstrategier². Reflekterte og lekende iakttagelser som finurlig impliserer diskurser om egen kunstproduksjon i verket. Tidvis førte dette til unødvendig stor grad av intellektualisering, som når de unndro seg en avslutning ved følgende argumentasjon: «...syns ikke vi har kompetanse til å lage en slutt. Derfor er alt begynnelse. Dere kommer, det begynner, dere går, det begynner, og så fortsetter det.» (omtrentlig og forkortet utdrag). Ensemblet har (etter min mening) kompetanse så det holder. Og mulig speiler dette fragmentet et øyeblikk av desperasjon fra prosessen, fremfor en konkret unndragelse fra å avslutte verket.

Rattleshake

Drivhuset har i mange år arrangert musikk- og skulpturverksteder for barn. Denne våren er de aktuelle med en tverrestetisk forestilling for barn fra 10 år og oppover. En aldersgruppe som ofte forbises i scenekunsten. La oss gi ensemblet en ekstra stjerne for at de husker på disse barna. Samtidsdans, elektronisk

og akustisk samtidsmusikk, roboter og video benyttes for å ta pulsen på barns møte med nettspill.

Forestillingen tar utgangspunkt i leketrender. En ny trend er på gang, og det er firmaet Rattleshop Inc som står bak. De prøver å få millioner av barn til å kjøpe og spille sitt nettspill 'The Rattleshake Dimension'.

Hovedpersonen Lila (Kaja Slotnæs) har fått en ny leke, en rattleshaker. Med denne logger hun seg på internett og føres inn i det manipulative kampspillet, hvor motstanderne er roboter. Lila trekkes inn i en virtuell verden hvor hun etter hvert mister kontroll over sin egen handlingsfrihet. Da tar historien en ny vending. Lila utfordrer systemet. Hennes egenrådighet påvirker etter hvert andre barn som spiller nettspillet. Barnas motstand mot spillet fører til slutt til at systemet bryter sammen og firmaet går konkurs.

Ved å bruke nettspill (fremfor for eksempel chatting) som inngang til barns forhold til den nye teknologien, tilfører Drivhuset et underliggende spørsmål: hvordan går det med yrings- og tankefrihet i møte med massiv, global markedsføring? Tematisk har Drivhuset på mange måter truffet spiker'n på hodet, men verket mangler nerve og det ender som en ufarlig forestilling om en farlig historie. Nettspillet, dets roboter og musikken blir aldri farlige og truende nok til å sette støkk i publikum, og Kaja Slotnæs viser ikke Lilas utvikling og kamp mot systemet – hun danser seg ubekymret gjennom historien. Forestillingen lider med andre ord under en forsiktighet (i uttrykket) som reduserer den aktuelle tematikken.

NOTER

- ¹ Se for eksempel Markus Wessendorfs artikkel *Richard Maxwells postdramatiske teater*, i dette tidsskriftets forrige nummer, for en introduksjon til begrepet.
- ² Eivind Røssaak forklarer dette begrepet nærmere i *Selviakttakelse – en tendens i kunst og litteratur* (Norsk Kulturråds rapportserie, 2005)



ELEKTRISKE FUGLER, koreografi: Matrine Bølstad, coproduksjon Katrine Bølstad Kompani og Hålogaland teater, 2006.
FOTO: OLA RØE

Kritisk blick på seriemonogamiet

(Drammen): Katrine Bølstad Kompanis ekspresjonistiske tristesse appellerer til et bredt publikum. AV ELISABETH LEINSLIE

KATRINE BØLSTAD KOMPANI

ELEKTRISKE FUGLER

KOREOGRAFI: KATRINE BØLSTAD

SCENOGRAFI: GILLES BERGER

KOPRODUKSJON MED HÅLOGALAND TEATER

GJESTESPILL DRAMMEN TEATER, 19/4 2006

Elektriske Fugler. Litt av en tittel. Og den er perfekt. Det er elektriske forvillede fugler vi ser på scenen. Skjelvende mennesker som forviller seg inn i et sterkt drama om flyktige familiekonstellasjoner. Et drama innpakket i en ekspresjonistisk tegneserieverden.

Electric Boogie

Elektriske Fugler. Tittelen henspiller også på dansestilen Electric Boogie. En dansestil som oppstod på den amerikanske vestkysten i overgangen 1960- og 70-tallet. Breaking og locking var da

allerede etablerte stiler. Pistol Pete og hans brødre kombinerte breakdansens robotlignende bevegelser (total hydraulisk kroppskontroll), locking (kroppen kastes inn og ut av kontroll) og pantomime (kontrollerte myke bevegelser). De kalte sin dans Electric Boogaloo.

Bølstad har i flere år anvendt denne danseformen i sine verk, og for de av dere som ikke kjenner til Boogalooing, så ser det ut som om en elektrisk strøm konstant sendes gjennom dansernes kropp – som om de er animerte. En slags myk versjon av breakdans kombinert med pantomime og overdrevet mimikk. Dansestilen er blitt stadig mer populær i Norge, og Bølstad har i denne produksjonen med seg Nicolay Østerberg – som er en av de fremste electric boogie-danserne her til lands.

Ubetenksomhetens tyranni

I en verden fylt med flyktige familie-

konstellasjoner og allmektige foreldre, møter vi Gutten (N. Østerberg) som både forsøker å være barn og å megle mellom voksne i konstant konflikt. Han ender som en lidende mann uten tillit til kjærligheten. Scenarioet er velkjent, allerede i Ibsens dramatik finner vi mange eksempler på barn som lider under voksnes umodne følelsesliv, manglende omsorgsevne, og manglende evne til å sette seg selv til side for barnas spesielle behov.

Foreldrenes omnipotens er her en følge av ubetenksomhet. De haster hit og dit, leker med hverandres følelser, har sluttet å lytte og snakke sammen. Egoisme, vold og flyktighet råder. Ubetenksomhetens tyranni har fjernet empati og omsorg som en viktig menneskelig bestanddel. Og de som betaler den største prisen for dette ustabile og uttrykke miljøet er barna.

Historien om de ubetenksomme og skjelvende menneskene, som verken evner å kontemplere eller kommunisere sin livssituasjon, er trist og hjerteskjærende. Som aspeløv fremstilles de. Sårbare aspeløv som tyranniseres av sin egen og andres mangel på bevissthet.

Kritisk oppgjør

Bølstads kritiske oppgjør med seriemonogamiets tidsalder er en presis tenkt og fortalt historie. Den fortelles lineært, og etter min mening fremstilles den i overkant møysommelig og konkret. Verket blir til tider så overtydelig at assosiasjoner og fantasier tilskueren skulle komme

til å ha, forblir overflødige. Det positive ved dette er at Bølstad og ensemblet helt og holdent får komme med sitt budskap (som er vel verdt å lytte til) – uten innblanding fra publikums egen analyse. At historien er enkel å forstå gjør også forestillingen tilgjengelig for et bredere publikum.

Historien er, som nevnt, plassert i et ekspresjonistisk tegneserieunivers. Boligblokker som beveger seg, vandrende gatelyst, pappbiler med barnevognhjul, eventyrlige rekvisitter som dukker opp fra de rareste steder, musikk hentet fra dataspill og elektronika, og karakterer som beveger seg i en elek-

Bølstads nye form for ekspresjonisme kommuniserer godt med publikum

trisk blanding av electric boogie, teater og samtidsdans.

Fantasiverdenen utvikler seg til å bli høyst levende (og rørende). Spesielt Østerberg (Gutten) skaper sterke følelsesmessige situasjoner som setter klump i halsen og tårer i øynene på publikum. Men, tristessen fortelles også med mye humor. Fysisk humor. Danserne spiller på tragediens grenser, og vipper stadig (med hensikt) over i komedien. Det er spesielt de voksne karakterene som settes under komediens kritiske blikk. De fremstilles som parodier på seg selv.

Til slutt

Katrine Bølstad har med sin sprø og dystre tegneserieverden skapt en ny form for ekspresjonisme som kommuniserer meget godt med publikum. Den unge og talentfulle koreografen har flere ganger vist at hun har en særegen tilnærming til feltet som fører til originale og innsiktsfulle verk. Vi skal ikke glemme danserne her, de viser stor forståelse for Bølstads ekspresjonisme. Deres presisjon, nærvær og individuelle uttrykk er med på å gjøre *Elektriske Fugler* til en sterk opplevelse. At noen scener virker uferdige og tamme er i denne sammenheng for flisespikkeri å regne.



Karen Foss gjør alvor av leken

(Bergen): Karen Foss Quiet Works markerer seg som sjangeroverskridende, og gjør alvor av leken med postmodernismen.

AV KNUT OVE ARNTZEN



KAREN FOSS QUIET WORKS:

EUROPA, KVINNE

KONSEPT, KOREOGRAFI OG TEKST:

KAREN FOSS. BIT TEATERGARASJEN

BLACK BOX TEATER, 8. OG 9/4 OG 9. – 12/3

2006

Karen Foss er kvinnen bak Quiet Works, et prosjektkompani som tar inn medarbeidere etter behov, samtidig som den engelske danseren Suzie Davies har medvirket gjennom alle produksjonene så langt. Hun kommer fra Carte Blanche som hun har vært tilknyttet gjennom flere år, og hvor Karen Foss selv var kunstnerisk leder fra 1997 til 2001. Foss har også ledet Østgötaballetten i Norrköping. Før det var hun en av drivkreftene bak Zakraz dansekompani, i nært samarbeid med koreografene Ingunn Bjørnsgaard

og Øyvind Jørgensen. Karen Foss har en variert bakgrunn med utdannelse fra Den norske balletthøgskolen, samt fra Royal Winnipeg Ballet School i Winnipeg, Canada.

Med Quiet Works har Karen Foss skapt en prosjektkonstellasjon hvor dans blir en integrert del av et scenisk, teatralt uttrykk. Hybridisering og lek med klassiske og romantiske klisjeer står sentralt. Noen vil kanskje kalle dette for en genuin postmoderne tilnærming. Det at klassisk dans har noe med samtidsdans å gjøre, viste Zakraz i sin tid, og senere har Ingunn Bjørnsgaard bidratt sterkt til å integrere ballett og samtidsdans gjennom sine produksjoner. Mens Bjørnsgaard lager koreografier som integrerer mange dansere i en postmoderne og tildels mimetisk uttrykksform, er Karen Foss opptatt av seg selv som performer/danser i forestillinger som har karakter av monodrama. Dermed oppsøker hun en klassisk-eksperimentell sjanger som på 1700-tallet ble dyrket av Lady Hamilton i Napoli, den gang Lady Hamilton fikk verdens oppmerksomhet rettet mot seg ved at hun ble oppsøkt av både Goethe og Lord Nelson. Det var forestillinger om dansen i antikken som lå bak Lady Hamiltons «sjaldanser» med musikalsk ledsagelse.

Monodrama

Karen Foss parafraserer våre klisjéoppfatninger av renessansen og barokken. Hun er billedskapende i den forstand at positurer får liv gjennom kostymer som balanserer på grensen mellom kitsch og romantikk, samtidig skaper hun en teatral lek som i seg selv kan virke isolert fra dagens øvrige uttrykksformer innenfor dansen. Kanskje preget dette noen av Quiet Works tidligere produksjoner, slik som *Pearl. Simple (Perle. Enkelt)* i 2002 og *quiet, red (stille rød)* i 2004. Det var et arbeid basert på Shakespears sonetter, og det var en viss intimitet i disse produksjonene som utfordret publikums kunnskaper i klassisk engelsk, et språk som få i dag har noe forhold til med mindre man faktisk leser Shakespeare og har trening i det. Like fullt var det en poetisk lek i disse forestillingene som rakk utover seg selv.

Karen Foss siste produksjon er *Europa; kvinne* en forestilling som reflekterer monodramaet som scenisk uttrykks-

form. Karen Foss står selv frem som forteller, danser og scenisk figur. Hun har god hjelp og koreografisk assistanse av Suzie Davies, som også går inn i det sceniske arbeidet på en *not-acting* basis. Det vil si at hun er markør, hjelper og nærmest en slags påkleder i samme stil som vi finner det i det klassiske japanske Noh-teater som er kjent for at aktører som ikke har roller, kommer inn i scenebildet på en «ikke-spill»-basis, og bidrar til å tilrettelegge for utøverne. Dramaturgisk er det Camilla Eeg som i *Europa; kvinne* har bidratt til å forme forestillingens forløpsstruktur, slik at den nesten sitter som et skudd. Alt unødvendig materiale er skrelt bort. Kanskje kunne det vært plass til litt mer?

Til *Europa; kvinne* har tekstilkunstneren og scenografen Katrine Nylund lagt opp til en palmehaveløsning om står til kostymene. Det hele får et anti-kvert preg som gir en litt «gammelmødig» bakgrunn for fortellingene om Europa med utgangspunkt i de kvinnene Karen Foss forteller om.

Ytterst aktuell

Publikum får i denne forestillingen ta del i en kvinnes reise i tid og rom, nærmest som en Orlando i Virginia Woolfs berømte roman som Robert Wilson laget en kjent forestilling over på Schaubühne i Vest-Berlin i 1989.

Karen Foss viser i sin forestilling en kvinnegenealogi: Med utgangspunkt i seg selv nøster hun opp tre generasjoner kvinner i det 20. århundre, og forteller om deres opplevelser ut i en fra en barokk og samtidig romantisk sensibilitet. Hun opptrer i en selskapskjole som tilhører det tidlige 1900-tall, en kjole fra salongen, den samme type salong som Kongejuliane i Knut Hamsuns skuespill *Livet ivold* sitter i når hun forteller om sitt liv ved kabareten, sittende i en palmehave på et hotell, slik det er ble vist i Kjetil Bang Hansens oppsetting ved Nationaltheatret i 1987.

Gjennom både verbale og sceniske grep skifter fortellingen i *Europa; kvinne* karakter. På bakgrunn av et Europa som ikke lenger eksisterer, reflekterer

Foss over Europas identitet. «Europa» var jo navnet på en gresk, mytologisk prinsesse som ble skjendet, men som ga navnet til en ny verdensdel, en verdensdel som med 1800-tallets imperialismen gjorde seg til verdens hersker. Det førte til en sterk oppblomstring av rasisme og fordommer som har lite å gjøre med den «mytologiske» frihetsfølelsen det europeiske demokratiet vil at europeerne skal tro de har. Eller som de tross alt har, men som det er vanskelig å forholde seg til når det skjuler manglende respekt for andres identitetsfølelse. Slik kan en reflektere over denne forestillingen, som til syvende og sist handler om Europa og de andre. Slik blir Quiet Works billedskapning og maleriske kitsj-effekter blodig alvor. Forestillingen er en lek med postmodernistisk billedskapning og billedorientering, samt en dyrking av den klassiske vantgarde gjennom bruken av monodramaet som sjanger. *Europa; kvinne* får gjennom storpolitiske hendelser og karikaturdebatter en kontekst som gjør den ytterst aktuell.

Black Box Teater høsten 2006

torsdag 31.08 – fredag 15.09

Sons of liberty «God hates Scandinavia: Sons of liberty III»

torsdag 7. – søndag 10.09

Henriette Pedersen «Hamburger Allee»

tirsdag 19. og onsdag 20.09

Akt 5 «Gengangere»

fredag 22. – søndag 24.09

Akt 5 «Skulesongbok»

lørdag 30.09 og søndag 1.10

Ning «Transitt»

torsdag 5. – søndag 8.10

Fakta Morgana «MOTOR eller Kundera-variasjoner»

fredag 6. – tirsdag 10.10

Opera Vest «Ibsens smårips + September»

lørdag 14. og søndag 15.10

Cinnober Teater (SE) «Suzannah»

onsdag 18. – søndag 22.10

Steffi Lund «Elefant»

torsdag 26. – lørdag 28.10

Teater Joker «Trillefolket»

lørdag 28.10 – søndag 5.11

Verk Produksjoner «Ifigeneia»

onsdag 1. og torsdag 2.11

The Atlas Group/Walid Raad (US/LB) «I Feel A Great Desire To Meet The Masses Once Again»

fredag 10. – torsdag 30.11

Petter Alexander Goldstine «The American Dream»

tirsdag 14. og onsdag 15.11

Abattoir Fermé (BE) «Galapagos»

torsdag 16. og fredag 17.11

Abattoir Fermé (BE) «Indie»

torsdag 23. – søndag 26.11

Siri & Snelle produksjoner «Siri & Snelle Land»

torsdag 23. – søndag 26.11

herStay «Past is simulation»

mandag 27.11 – søndag 3.12

Showbox

torsdag 7. og fredag 8.12 kl 18.00

Elevator Repair Service (US) «Gatz»

fredag 15.12

Tiårsfest for 3t – tidsskrift for teori og teater

Informasjon www.blackbox.no

Billetter www.billettluke.no



Black Box Teater
oslo

Endelig et skuespillersynspunkt!

Ola B. Johannessen kommenterer Cecilie Lundsholts innlegg om Shakespeare i norsk oversettelse.

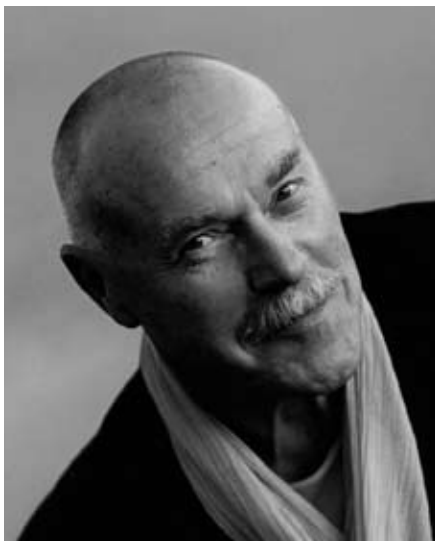


FOTO: ØYVIND SÆTRE

Jeg har med stor interesse lest skuespiller Cecilie Lundsholts artikkel «Lost in translation?» i tidsskriftets nr. 1 for 2006. Det er ikke ofte at denne yrkesgruppen ytrer seg på trykk, som oftest er det vitere, kritikere eller instruktører som målbærer teatrets stemme, teatrets «kjernefolk» er ofte stumme i papirsammenheng. Desto mer gledelig at Lundsholts stemme er klar, tydelig og snakker om et vesentlig tema, nemlig oversettelser av Shakespeares skuespill til norsk.

Hennes hovedpoeng er at Shakespeare skrev regi inn i sine skuespill, at teksten er full av anvisninger for *hvordan* den skal spilles, og at denne «skuespillerhjelpen» svært sjelden finnes i norske oversettelser. I tillegg til egen erfaring fra teaterarbeid i England, viser hun til John Barton, Patsy Rodenburg, Cicely Berry og flere, alle sammen førsteklasses utøvere eller pedagoger innen teaterfaget.

Står vi her ovenfor den gamle motsetningen som har ridd norsk teater som en mare så lenge jeg har vært med, nemlig at viterne *vet* og utøverne leker og *tror*? Kanskje det, ikke desto mindre bør vitnesbyrd fra kapasiteter som Peter Hall og Peter Brook ikke uten videre avfeies som uvesentlige. Spesielt ikke når de sammenfaller med mine egne arbeidserfaringer som skuespiller, instruktør og pedagog.

Som mange teaterfolk har hevdet, og senest instruktør Barthold Halle på debattmøtet «Hvem skrev William Shakespeares skuespill?» som Det norske Shakespeareselskap arrangerte i vår i forbindelse med de forskjellige konspirasjonsteoriene som stadig verserer: «Disse fantastiske tekstene kan bare være skrevet av en teaterpraktiker». Han nevnte som eksempel scenen med hunden fra *Two gentlemen of Verona*. Bare en som har erfaring med komediantrollen vet hvordan fange publikum i en så relativt «uviktig» scene. Så selvfølgelig skrev han regi inn i teksten!

Poetisk tanke og tegnssetting

Det enkleste startpunkt for skuespilleren som arbeider med teksten, er å merke seg hvor denne skifter fra vers til prosa, eller omvendt. Dette er selvfølgelig en regianvisning fra dikteren, en grunnleggende «skuespillerhjelp». Dette skiftet respekteres og ivaretas også i de norske oversettelsene jeg kjenner, men det er bare praktikerne – skuespilleren eller instruktøren – som må begrunne *hvorfor* gjennom arbeidet sitt. Verre er det med verselinjene og inndeling i «tanker». Her peker Lundsholt på oversetterproblemet forbundet med forskjellen mellom norsk og engelsk språk. Norsk har som kjent mange flere stavelser i seg, og det

fører ofte til at oversetteren må ty til «en-jambment», å la en avsluttet tanke som avsluttes i en verselinje hos Shakespeare fortsette halvveis inn i neste blankverslinje. Det ikke meningsbærende i verset, det musikalske eller det musiske, forringes dermed vesentlig. For ikke å snakke om «regianvisningen», nemlig at tanken føres rytmisk/musikalsk «i mål»! På samme måte er det viktig å merke seg hvor han *ikke* fullfører linjen, men lar tanken «henge» i limbo. For meg er dette klare indikasjoner på *hvordan*, stikkord for hva teksten har for betydning, hvilken undertekst som er viktig, hva personen egentlig har til hensikt eller begjærer. Regianvisning igjen!

Det eksemplet Lundsholt bruker på ikke fullførte linjer og for «lange» linjer – der det blir kvinnelige endelser med elleve i stedet for ti «korrekte» stavelser – fra Hamlets første monolog, er tydelig hjelp til utøveren igjen. En vesentlig del av hans/hennes «hjemmearbeid» blir å undersøke *hvorfor*. Dersom disse signalene ikke finnes i oversettelsen er skuespilleren fratatt viktige hjelpemidler til forståelse av underteksten, og dermed er publikum snytt for nærkontakt med Shakespeares opprinnelige tekst! (I parentes: dersom Lundsholts opplysning om at de færreste norske oversetterne kjenner til *First Folio* er korrekt, er situasjonen på grensen til skandale! Jeg håper hun tar feil.) I samme monolog viser hun også til et fenomen som enten neglisjeres eller bare halvhjertet følges opp i oversettelsene: gjentakelse av visse «nøkkelord», her «father», «month», «heaven», «God». Forskjellen på engelsk og norsk bør ikke føre til slike unnlattesssynder for å få verset til å «gå opp»!

Et hovedpoeng hos Lundsholt er

problemet med at norske oversettelser tillater seg å dele opp Shakespeares store poetiske tanker i flere «mindre» tanker, slik at skuespilleren mister helheten. Her vil jeg hevde et dette er av mindre betydning for utøveren, etter som norsk skuespillerpraksis er aldri å spille tegnsetning, men mening. I de årene jeg har vært utøver og pedagog har praksisen endret seg fra det som Rodenburg hevder om pauseringsverdien av komma, semikolon, kolon og punktum, metronomnøyaktig kontrollert av min første verselærer Alfred Solaas (!), til den mer musikalske, avledet av meningen i verset, slik Viran Wallstrøm gjennomførte det ved Det Norske Teatret gjennom seksti og syttitallet. Når jeg i dag underviser i dramatisk tekst i bunden form er det hennes prinsipper jeg bygger på. Og det forutsetter igjen at vi må leve med de norske oversettelsene og deres tankeinnodelinger. Men vi går selvfølgelig alltid til originalen i First Folio etter behov, for å finne ytterligere hjelp til *hvordan*. I sonettene, som jo krever en «strengere» rytmisk form i framføringen enn dramatekstene, er problemet større. Her skal det nemlig *alltid* være pausering etter de fem jambene ved verselinjeslutt, dvs. at det bør ligge et naturlig opphold der. Det er dessverre ikke alltid tilfelle i de norske oversettelsene, og det fører ofte til store problemer for utøveren. Her må han finne alle mulig triks og knep for å få klang og rytme til «å gå opp», og det er ikke alltid spesielt vennlige tanker som går til oversetteren i slike tilfeller! Når det gjelder innstudering av dramatekstene har jeg alltid fulgt samme prinsipp som Lundsholt viser til i engelsk pedagogisk praksis: Shakespeares store – og ofte svært lange – poetiske tanke *må* deles inn i mindre enheter for at skuespilleren skal tilkjempe seg betydningen. Og slik sett kan vi si at vi nyter godt av de norske oversetternes «synder»! Det er nemlig den store tanken vi skal høre og se på scenen, ikke tegnsetningen!

Ola B. Johannessen, skuespiller, instruktør, pedagog, tidligere teatersjef ved Trøndelag Teater og Rogaland Teater, p.t. leder av Det norske Shakespeareselskap

Grensebrytende scenekunst under press

Scenekunstutvalget i Norsk kulturråd er foreslått delt gjennom å opprette et eget danseutvalg. Monica Emilie Herstad advarer mot vanskeligere betingelser for den grensebrytende scenekunsten.

Hvem tjener økonomisk på den faglige rensningen som er foreslått mellom scenekunst-kategoriene i Norsk kulturråd – når den ikke gavner den skapende kunstneren – om ikke høyskole- og fagforeningsindustrien? Scenekunstutvalget i Norsk kulturråd er foreslått delt, gjennom opprettelsen av et eget danseutvalg. Med bakgrunn i det svenske dansekon-sulentssystemet, vil dette ideelt sett også kunne gavne det norske scenekunstfeltet, dersom den nye ordningen tilføres friske midler. Konsekvensene ved tiltaket her hjemme, kan synes noe vagt belyst, som følge av uklar målsetting. Det vil kunne hindre en videre utvikling i dansekunstfeltet, mer enn å sikre gode vekstvilkår for fremtiden, for oss skapende kunstnere. For å unngå en mulig reversering av den positive utvikling vi har vært vitne til innen det frie dansekunstfeltet under den felles utvalgsordningen, er det viktig å belyse den nye beslutning vi nå er i ferd med å ta, for at den skal bidra til å skape en bedre, og mer forutsigbar, økonomisk situasjon for oss som lever av jobbene prosjektstøtten genererer.

At produsenten, eller kuratoren bidrar til å bestemme verkets diskurs, er tanker som virker truende, sett i en fagforeningskontekst. At grensebrytende scenekunst skal verdsettes som en egen kunstnerisk dimensjon, likeså. Men så er ikke en liten fagforening et egnet fora for dialog mellom kunststartene, det

kunne være å undergrave dens eksistens. En fagforening skal likevel holde seg til å avspeile, ikke manipulere, den kunstneriske utviklingen i fagfeltet. En reversert, mer institusjonstilnærmet og tradisjonsbundet profilering av dans i samfunnet, kan representere en trussel mot det nye dansekunstfeltet som sakte vokser frem. Det nye dansekunstfeltet vokser inn i nye kunstneriske forgreninger og sammenhenger, som egne, kunstneriske felt; grensebrytende som egen dimensjon. Hva kan gjøres for skapende dansekunstneres posisjon i det frie scenekunstfeltet? Kunstnere med høyskoleutdanning i dans, men med sitt profesjonelle virke i et utvidet kunstfelt? Hvilken fagforening skal prioritere disse kunstneres fag- og arbeidsstipend og garantiinntekter på vegne av Kulturdepartementet? Hva er konsekvensene av at den samme fagforening foreslår komitémedlemmer som skal sitte i et eventuelt utvalg for dans i Kulturrådet?

Stipendtildelinger

Det er relevant å sammenligne et eventuelt dansekunstutvalg med den allerede eksisterende stipendkomitéordningen i NoDa, som er satt til å forvalte arbeidsstipendene fra departementet. Der praktiseres sortering når det gjelder stipendtildeling, ved å forhindre uttalt grensebrytende dansekunstnere fra å motta stipend, og å søke i den uavhengig oppnevnte stipendkomité for

såkalt uspesifisert kunst. Dette til fordel for de tradisjonspliktige utdannelsesinstitusjonene og de tradisjonspreserverende dansekunstnere, men innebærer en stor økonomisk risiko for individuelt skapende frilans dansekunstnere, innovatører, forskere. For frilans dansekunstnerne generelt kan et bredt sammensatt scenekunstutvalg, som speiler virkelighetens arbeidsmarked, være en ideell økonomisk og etisk ressurs. Arbeidsmarkedet åpner seg for en profesjonell, skapende scenekunstner ved å imøtekomme scenekunstbegrepet i et utvidet perspektiv, som impliserer en overlappning av de tilgrensende kategoriene. Et problem ved den eksisterende ordningen, er at scenekunstkonsulentene allerede kun benytter seg av de 1-2 oppnevnte utvalgsmedlemmene med spesialfelt dans, til sine avgjørelser innen dans. Likevel er den overbyggende felles scenekunstdiskursen til stede i utvalget. Et vel benyttet argument for et nytt, rent danseutvalg, er at et bredt sammensatt danseutvalg bedre vil kunne gavne et bredt utvalg søkere innen dans. Men, vil et eksplisitt danseutvalg ha økonomi til flere enn 2 medlemmer? Er det riktig å benytte ytterligere midler til administrasjon? Er det grunn til å forvente at et rent dansekunstutvalg i Kulturrådet vil speile en bredere kunstnerisk diskurs, eller prioritere mindre konservativt enn NoDa's alminnelige praksis? Den usikre økonomien er det mest forutsigbare ved arbeidssituasjonen som profesjonell frilans kunstner. De markante, mer performance-relaterte samtidsdansgruppene, som herStay som jeg selv representerer, har hatt statens støtte uten et rent danseutvalg. Det er usikkert om de samme gruppene vil motta jevnlig tilskuddsvis finansiering, med et mindre balansert scenekunstutvalg i ryggen.

Situasjonen for oss skapende kunstnere med høyere danseutdannelse, som selvvalgt har et utvidet kunstfelt som arbeidsmarked, kan bli at Kulturrådets danseutvalgsmedlemmer er sammenlignbar med stipendkomiteen i NoDa. Et slikt tildelingsutvalg vil representere en fare for at utelukkende tradisjonstro kunstprosjekt, i tråd med dansehøgskolenes diskurs, prioriteres, da medlemsmassen i NoDa langt på vei består av tradisjonstro pedagoger. I fremtiden vil det medføre at det ikke lenger finnes



Monica Emilie Herstad. FOTO: ANNE SENSTAD

arbeidsdyktige kunstnere som i søknadene tør å trosse den opptegnede grensen mellom den rendyrkede dansekunst man lærer på høgskolen, og den kunst man utvikler i møte med det profesjonelle scenekunstfeltets arbeidsmarked. Den genuine forskningen innen dans vil opphøre.

Diskusjonen om et endret scenekunstutvalg etterlater et omriss av en alvorlig markering fra dansemiljøets ene fagforening, et krav om å bli betraktet som likeverdig kategori i kunstfeltet.

Kun med like strenge krav til egnethet vedrørende utvalgsmedlemmer, vil et danseutvalg i Kulturrådet kunne bidra til en ønsket statusøkning.

Monica Emilie Herstad, herStay

ONDA ANDAR, regi Ole Anders Tandberg, Stadsteatern 2006. FOTO: PETRA HELLBERG



Beksvart Stockholmsnatt

(Stockholm): Ole Anders Tandberg iscenesetter
Dostojevskijs ONDA ANDAR med bravur.

AV THERESE BJØRNEBOE

DOSTOJEVSKIJ: **ONDA ANDAR**
DRAMATISERT AV OLE ANDERS TANDBERG
REGI: OLE ANDERS TANDBERG. SCENOGRAFI: ERLEND
BIRKELAND. STOCKHOLMS STADSTEATER. PREMIERE 10/2
2006

Det ruller en bølge Dostojevskij-dramatiseringer over teaterscenene. De mest bemerkelsesverdige så langt er utvilsomt Frank Castorfs serie på Berlins Volksbühne, som ble innledet med *Dämonen* (*De besatte*), fortsatte med ungdomsromanen *Erniedrigte und Beleidigte* (*De fornødrede og krenkede*), fulgt opp med *Idioten* og nå til slutt *Schuld und Sühne* (*Forbrytelse og straff*), som hadde premiere under Wiener Festwochen i fjor sommer. Med denne oppsetningen har Castorfs raptus kanskje nådd et sluttpunkt, eller hans publikum et metningspunkt.

I Norge har vi hatt to versjoner av *Forbrytelse*

og straff de to siste årene, på Hålogaland teater (regi: Yura Butusov), og Det Norske Teatret (regi: Tobias Theorell), i tillegg til at Rogaland teater i vinter presenterte dramatiseringen *Drømmere* (som jeg dessverre ikke fikk sett).

Når Ole Anders Tandberg iscenesatte sin egen dramatisering av *Onda andar* (eller *De besatte*), på Stockholms Stads-teater lykkes han i å skape et eget, både metaforisk og nåtidig, scenisk univers. Med seg har han norske Erlend Birke-land, som i fjor på samme scene gjorde en Bert Neumann-inspirert scenografi til Alexander Mørk-Eidems oppsetning av Gorkijs *Sommargæster*.

Tandberg/Birkeland forholder seg imidlertid med *Onda andar* til en annen teaterestetikk, og andre forbilder. For her spøker åpenbart Christoph Marthaler/Anna Viebrock i kulissene når de to nordmennene gjør scenebildet til et duplikat av Stockholmskroen Pelikan. En særlig nærliggende referanse, er oppsetningen av Georg Büchners *Dantons Tod* fra Schauspielhaus Zürich, 2004. *Onda andar* åpner med en stumscene hvor Darja (Katharina Cohen) sitter på en barkrakk, og andre sitter enslige ved bordene som faste inventar i en kneipe der tiden har stoppet opp.

Forestillingen varer i ca 3, 5 time, og inneholder ingen scenskift. Publikumsopplevelsen ligger i at Tandberg iscenesetter den tomme tiden, den særegne atmosfæren i denne romanen, det lange påventet av at noe kommer til å skje. *De besatte* inneholder enkeltscener som – kanskje – er av samme dramatiske format som scener i for eksempel *Idioten* og *Forbrytelse og straff*, men likevel består denne romanen av enormt mye prat (også til Fjodor å være), og uendelig lange redegjørelser for personenes biografi og fortid. Det kan bli trettende. Likevel er dette stemmesurret fra de «sofaradikale» frasemakerne i den eldre generasjonen, en viktig komponent for å forstå forutsetningene for den unge generasjonens ekstremisme.

«Polyfont»

I teaterprogrammet skriver Ole Anders Tandberg, at hans drøm har vært å komponere en teaterforestilling og en

dramatisering der «Dostojevskijs polyfoni tar plass på scenen». Tandbergs virkemidler består delvis i en simultandramaturgi hvor flere handlinger og opptrinn utspiller seg parallelt, ved hjelp av kryssklipp og skift av fokus. Lebjadkin (Lars-Göran Persson) er plassert ved en enslig kafébord til høyre under vinduene, og – selv om det tar lang tid før han etableres som en av romanens, filosofisk sett viktigste figurer – identifiserer tilskuerne ham som en av disse lett forrykte stamgjestene som utgjør det faste inventaret på en brun kafé, og som ofte lider under et eller annet oppheng. En som fører en uendelig enetale eller polemikk, helt uanfektet av fylla og røret rundt seg. Slik skyver Tandberg romanfigurene inn på scenen, litt på samme måten som papirfigurer plassert på skinner i et papirdukketeater.

Det er en fortellerform som fungerer aldeles utmerket i et restaurantlokale, ikke minst fordi Dostojevskijs figurer har et bohempreg som sannsynliggjør kafeen som det faste punktet i tilværelsen. Man arbeider ikke, men diskuterer hvordan staten skal knuses og de arbeidende klassene hjelpes til et fullverdigg liv. Og når man ikke filosoferer, drikker, intrigerer og forfører man. Slik Tandberg bruker scenen fortettes ikke bare handlingene, men skuespillerne eksponerer også skikkelsene personlighetstrekk i gester eller bilder – der hvor Dostojevskij bruker mange sider.

Ta for eksempel Pjotr Verchovenski (Leif André), Nikolaj Stavrogins «alter-ego», eller – med en goetheansk terminologi – den «ahrimanske» siden av den falne engelen Stavrogin. Han eter. Biffsteik etter biffsteik, og stryker seg selvforføyd om munnen med en serviett. Det er noe så tungt over den likbleke, svarthårete Verchovenski, at man bak hans usedvanlig utiltalende og hemningsløse frekkhet, også skimter historien om det overlatte barnet.

Tandberg iscenesetter med et ofte kontradiktorisk, gestisk scenspråk. Noen ganger nesten som ballett, men med en beundringsverdigg selvfølghet og stilfølelse. Det er temmelig sikkert av vesentlig betydning at Tandberg både har dramatisert og selv fører regi.

Onda andar er en Dostojevskij-dramatisering som stoler på teksten – dvs. på publikums evne til å ha flere tanker i hodet samtidig. Det er et eksempel på hvordan klassisk taleteater fornyes innenfra ved hjelp av annerledes fortel- lerteknikker og en samtidig estetikk. Det er nærliggende å se Johan Simons oppsetninger av for eksempel Heiner Müllers *Titus* eller Michel Houellebecqs *De grunnleggende bestanddeler*, som en viktig inspirasjon. I likhet Simons, forteller ikke Tandberg ved hjelp av situasjoner, men stoler på at teksten inneholder et tilstrekkelig menneskelig-filosofisk potensial til at forløpene får en identifikasjonsmessig forankring.

På egne vegne, kan jeg bare takke ja og amen. Ole Anders Tandberg ville naturligvis ikke lykkes så godt, hvis han ikke hadde en gruppe skuespillere som mestrer en distanserede og gestisk spillestil. Simon Norrthons Stavrogin er nesten sammenhengende på scenen, men befinner seg likevel alltid på et «annet sted». Et isblått blikk og et arrogant hevet øyenbryn kan selvsagt passere som klisjeer, men Norrthons åndsaristokrat bringer også tanken til en Eminem. Etter alle de luftige arabeskene og løst sammenkjedete hendelsene, samles forestillingen i et dramatisk siste opptrinn. Med ansiktet vendt mot salen, lar Stavrogin kortene falle, og bekjenner at han har forført en tiårsgammel jente, som etterpå tok sitt eget liv. Så ender det med at Lebjadkin – som forfekter ideen om at bare det frivillige selvmordet kan bevise menneskets frihet – skyter seg samtidig med Stavrogin.

Når jeg går ut av teatret, føler jeg meg både melankolsk og oppstemt, som etter en opprivende og viktig samtale. Forestillingen er ikke et statement om dagens terrorisme eller politisk utopisme. Men under alle de løst sammenkjedete opptrinnene, intrigen og fin- tene, murrer hele tiden spørsmålet om hvordan leve i en verden uten Gud.

Så kjære norske teatersjefer, som dere allerede har sett med bl.a. Ole Anders Tandbergs oppsetning av Kjell Askildsen (*Et deilig sted*) har norsk teater en auteur: Bruk ham mer!



Maria Salah som Titania, i **EN MIDSOMMARNATTSDRÖM**, regi: Alexander Mørk-Eidem. Stockholms stadsteater, 2006. FOTO: PETRA HELLBERG

Fra tyll til fyll

(Stockholm): Alexander Mørk-Eidem legger EN MIDSOMMARNATTSDRÖM til en svensk folkpark, i en oppdateringsmessig fulltreffer.

AV THERESE BJØRNEBOE

SHAKESPEARE:

EN MIDSOMMARNATTSDRÖM

OVERS.: GÖRAN O. ERIKSSON. REGI:

ALEXANDER MØRK-EIDEM. SCENOGRAFI

OG KOSTYMER: OLAV MYRTVEDT.

MUSIKK: ANDREAS UTNEM. STOCKHOLMS
STADSTEATER, STORA SCEN, 30/4

Når publikum går inn på Stadsteaterns Stora Scen, lokker allerede et digert prospektkort som er projisert på sceneteppet fram et smil. Det viser en øde landevei, en Volvo og en folketom og naken småby, i blasse farger og med den heller flottefeierske påskriften: «Välkommen til Värmland!»

Er Sverige like uskyldig og homogent som det ser ut?

Kjenner man stykket, og det gjør vel en stor del av publikum, gir den ironiske inngangen et vink om at dette er oppsetning ute etter å ta dyden på det svenske folkhemmet. Men det venter oss også mange overraskende og sprelske innfall underveis.

I første scene møter man Theseus som landshövding og Hippolyta som en svart og engelsktalende utlending. Det er ingen tvil om at dette er en taktisk allianse, for Theseus (Gerhard Hoberstrofer) er gudsjammerlig konform og grå og Hippolyta (Maria Salah) korrekt og iskald. Når det lille koret på friluftsscenen istemmer *Ack Värmland du sköna* får man følelsen av å bivåne en velregissert lokalpolitisk «folkehyllest». Det knaker riktignok litt i sammenføyningene til denne oppdateringen når Hermia, som er forelsket i Lysander, trues med dødsstraff eller å bli sendt i kloster hvis hun ikke lyrer faren og aksepterer ekteskapet med den valpete Demetrius. Men det er vanskelig å henge seg opp i den slags bagateller. Opptakten anskueliggjør grunnkonflikten i form av et samfunn vi kjenner oss igjen i. Fornuftsekteskapet mellom Hippolytas og Theseus er forbilde for hvordan den enkelte sosialiseres til å opptre plikttoppfyllende og være til nytte for familien og samfunnet.

Jeg kan nesten ikke huske å ha sett en så ubesværete oppdatering av *En midsommernattsdröm*. Når mørket senker seg og de kulørte lampene tennes over dansegulvet, framstår folkparken som den perfekte ramme for å leke med karakterene og nåtiden. Dessuten får re-

gissøren frie hender til å gjøre bruk av dansenumre, og på en mer tilforlatelig måte enn i mange andre oppsetninger av stykket. Titania og de sexy alvene kan minne litt om The Supremes, og kaster både magi og glans over det forøvrig litt forlorne dansegulvet.

En skinnjakkekledd Rikard Wolff opptre både som Puck og som seg selv, som krovert og som en konferansier som snakker til publikum i mikrofon. Slik etableres det et dobbeltperspektiv som skal lede opp til andre metateatrale innfall. Wolff-alias-Puck fungerer også som gråtebror for den ulykkelige Helena, som han gir alt det brennevin hun vil, og langt mer enn hun kan tåle. De unge elskende speiler et spekter av dagens (og gårsdagens) klesmoter og rolleatityder. Helena (Frida Westerdahl) har gothic look og maskara som renner mer og mer. Demetrius (Johannes Bah Kuhnke) er en wannabe rockstjerne med pannebånd, som kaster sveisen bakover og synger «Stairway to Heaven» når han får ferten av sin Hermia. Mens Hermia (Frida Hallgren) på sin side er en starlett i tykk rosa boblejakke og store krøller, og Lysander (Andreas Kundler) en blårusstype. Når disse turtelduene synger BeeGees *Islands in the Stream/ That are what we are* i duett, framstår de nærmest rørende i all sin ungdommelige konformitet. Men Mørk-Eidem driver også gjen med en prippen og puritansk pop-kultur – eller for den saks skyld, «Carola-Sverige» – når Lysander framstilles som engstelig og frigid (om han da ikke er fordekt homse) når paret skal legge seg til å sove. De to skuespillerne har bare ganske enkelt byttet tekst, men det blir øyeblikkelig en helt annen og langt mer komisk scene.

Alexander Mørk-Eidem gjør klokt i å gi så mye fokus til karaktertegningen, og å bruke forviklingene i skogen som springbrett til å harselere med nåtidige identiteter eller roller. Mens han tar lettere på plotet. For med et så kjent stykke som *En midsommernattsdröm* er det ikke til å unngå at man fort kan oppleve et metningspunkt mht hvor mye intrigen/forvekslingene engasjerer. Samtidig innebærer betoningen at man faktisk ikke bare ler av, men også kan kjenne seg igjen i ungdommenes fortvilte og livsbejaende forsøk på å uttrykke seg ved hjelp av stereotype roller.

Mørk-Eidem stanser ikke ved å utlevere ungdommens både overdrevne og bunnløst svake selvtilitt, slik de sparkes snart hit, snart dit, av Puck og Shakespeare. Han ser også en overføringsverdi i forhold til teatrets egne. I håndverker scenen møter man derfor kjente skuespillere som Thommy Berggren (Dan Ekborg), Lena Endre (Nina Gunke), Micke Persbrandt (Johan Paulsen) – samt vår egen Liv Ullmann (Iwa Boman) som snakker fullstendig uforståelig svensk. Under Ingmar Bergmans (Stefan Ekman) registav, skal de sette opp et skuespill til ære for landshövdingen. Lena Endre raser over at Liv Ullmann skal spille Tisbe, før Ingmar lover henne rollen som Fröken Julie, senere. Den bistre Micke Persbrandt må ha jukselapper for å huske teksten, mens de andre skuespillerne blidgjør ham: «Hej, Micke Micke».

Slik boltrer man seg ikke bare med klisjeer om skuespillere og prøvesituasjonen, men det ligger også en ekstra snert i at Stadsteaterns skuespillere driver gjør med primadonnaene på nasjonalscenen Dramaten. Frekkest blir det vel når machomannen Thommy Berggren opptre som skrytende esel med en gummipikk som når ham helt opp til nesen, og scenene mellom Titania og ham får mer sting enn de ofte gjør.

En midsommernattsdröm er både sexet opp og kjønnnet, idet en mer subtil detalj som at Titania ikke er barbert under armene, framhever kontrasten mellom friheten i skogen og det økende konformitetspresset i det samfunnet vi lever i. Jeg har sett mange oppsetninger av *En midsommernattsdröm* som anstrenger seg for å modernisere stykket, men som virker, ja nettopp, anstrengte. Og jeg har sett en del mislykkede forsøk på å spille Shakespeares komedier satirisk, hvor de virker stivbente og sjarmløse (det gjelder kanskje særlig tyske oppsetninger). Men, som med sin isenesettelse av Gorkijs *Sommargäster* på Stadsteatern i fjor, demonstrerer Mørk-Eidem med denne oppsetningen av *En midsommernattsdröm* at han kan skape satire uten å gå i en slik felle. Her opprettholdes det en perfekt balanse mellom satire og livsbejaende komedie. Kanskje det er i komedien Alexander Mørk-Eidem har sin styrke?

To nye norske

(Oslo/Bergen): To urpremierer som på de fleste punkter er hverandres motsetninger: **SKUGGEN AV EIN GUT** av Arne Lygre og Stig Amdams **RAS**. AV TOM REMLOV

ARNE LYGRE: **SKUGGE AV EIN GUT**

REGI: OLA B. JOHANNESSEN

DET NORSKE TEATRET, PRØVESALEN

URPREMIERE 23/3 2006

STIG AMDAM: **RAS** REGI: KIM DALBÆK.

DEN NATIONALE SCENE, LILLE SCENE.

SAMPRODUKSJON MED SOGN OG FJORDANE

TEATER. URPREMIERE 16/2 2006

I en sesong der de norske urpremiere-ene imponerer storligen i antall, er Arne Lygres *Skugge av ein gut* og Stig Amdams *Ras* vel verd litt ekstra oppmerksomhet. De tåler dessuten svært godt å sammenholdes. Begge handler om kjærlighet og identitet, eller sagt på en annen måte: om familie. Men der Amdam er psykologisk realist og innenfor den mest solide tradisjon i vårt teater, er Lygre epiker og modernist, med klar påvirkning fra både filmen og litteraturen. Der Amdam ender med forsoning og en tro på kjærlighetens forvandlende kraft, ender Lygre med et ytterst pessimistisk, ja kanskje tilogmed misantropisk syn på kjærlighetens vesen. I sin tilnærming er de på så godt som alle punkter hverandres rake motsetning. Slikt er det vanskelig ikke å glede seg over.

Finurlig og krevende

Lygre er nok i dag vår mest originale og ambisiøse dramatiker. Helt fra debuten med *Mamma og meg og menn* (Norsk Dramatikkfestival 96/Rogaland Teater 98) har han bedrevet en utprøving av teatrets muligheter, både mht fortellingens struktur og skuespillerens «rolle» som formidlere. Når han denne sesongen får to stykker oppført (*Mann uten hensikt* gikk på Torshovteatret i høst), må dette tas som en bekreftelse på posisjonen han er i ferd med å oppnå. Begge

tekstene har vært under utvikling lenge. Til gjengjeld er de allerede sikret oppførelser også utenfor landets grenser.

Skugge av en gut (for øvrig og for anledningen utmerket oversatt til nynorsk av Gunnhild Øyehaug) er utvilsomt hans rikeste stykke til nå, selv om det også har sine problemer.

I sentrum for handlingen står unggutten og enebarnet Tom (Torbjørn Eriksen). Han er fjorten år gammel i første scene, og fra dette omdreiningspunktet får vi hans liv kartlagt gjennom to parallelle og alternerende forløp: ett bakover i tid, til dagen før hans fødsel, ett fremover, til like etter at hans eget første barn er født. Denne Lygres retrospektive metode er kan hende ikke unik, den er bl.a. i nær slekt med filmens flash-back. Men den er finurlig og krevende, for både teatret og for tilskueren. Den gjør forestillingen til et puslespill der vi kontinuerlig utfordres til å sette de forskjellige brikkene sammen til et meningsbærende bilde. Og dette styrkes ytterligere av at rollefigurene stadig kommenterer sin egen situasjon, gjennom noe som kanskje best kan kalles en voice over. I stedet for en ubønnehørlig sammenheng mellom årsak og virkning i et menneskes skjebneløp, utsettes vi derfor hele tiden for nye og overraskende muligheter og forbindelser i livene vi følger. Den dramatiske spenningen skapes ikke av en gradvis avdekking av hovedpersonens indre liv, men gjennom et assosiativt samspill personene i mellom, og på sitt beste: mellom tilskuerne og aktørene selv. Lygres bragd er at dette aldri kjennes orkestrert. Det fremstår snarere som en logisk følge av en livsoppfatning, der vi alle søker vår speiling gjennom andre menneskers liv.

Som teater byr det i mindre grad på

den tradisjonelle innlevelse. Men den åpne formen skaper et desto større engasjement.

For eksempel må vi etter noen scener plutselig erkjenne at Anna (Marianne Krogh) som har oppført seg som Toms mor, er naboen som har tatt seg av ham etter at begge foreldrene døde i en bilulykke. Det styrker ikke bare vårt vitebegjær om personenes fortid og skjulte motiver. Det skaper også et umiddelbart resonansrom rundt relasjonen mor-barn.

Familiekonstellasjonen rundt Tom skal etter hvert vise seg mer og mer kompleks. Anna og moren har vært barndomsvenner og laget seg et tvillingliv som i voksen alder til og med har ført til at de bygget seg en verikaldtelt tomannsbolig, hvor de kunne opprettholde sin speilvendte tilværelse via en hemmelig morsekode gjennom veggene. Mammans mann, Pappa (Sverre Solberg) er en prestasjonsjeger som i en særlig heftig scene skal lære Tom å stupe fra ti-meteren, og har lovet ham en tur til romfartsmuseet i Nevada-ørkenen som premie. Annas mann døde for lenge siden, men Tom er oppkalt etter ham, og vi får høre at Mamma kan ha blitt gravid etter en trekant med ham og Pappa på et motellrom i USA. Tom har vært barnet i alle disse fire menneskenes liv. I den ene velkomponerte scenen etter den andre får vi se hvordan han har vært både trusselen mot og bekräftelsen på de voksnes drømmer. Og når han til slutt har gjort Anna gravid, er det ham utenkelig å skulle ha noe forhold til det nye barnet.

De mulige temaene er mange – incest, narcissisme, selvrealisering, svik og brystne illusjoner. Poenget er nettopp at de er *mulige*, dvs. mulige innganger til et større rom. Primært tror jeg Lygre har villet skape en ur-fabel om våre nåtidige liv. Hans egentlige tema er derfor ikke familien som sådan, men de primære relasjoner som må ligge til grunn for et hvert menneskes opplevelse av seg selv. Når hovedpersonen heter Tom er det vel kanskje fordi alle vil fylle ham med seg og sitt, slik at *han* står tom tilbake. Til sjuende og sist handler dette om elendigheten i vår kultur – om en verden der ingen kjenner seg ivaretatt, og ingen derfor heller er i stand til å ta vare på noen. Der vi blir skygger.

Jeg syns Ola B Johannessen i sin regi har et godt grep om stoffet. Han har gjort sitt ensemble til effektive fortellere i en bevegelig og rask forestilling, med Eriksen som en suverenst mangefasettert og autoritativ hovedperson. Kan hende burde Johannessen eksperimentert litt videre med hvorledes «voice over»-replikkene kunne fungere – dette handlingsplanet kommer strengt tatt ikke til sin rett i oppsetningen. Men det skal samtidig sies at Carle Langes scenografi verken akustisk eller plastisk legger til rette for den presisjon som en slik direkte utveksling mellom aktør og tilskuer forutsetter. Han har latt Prøvesalen ramme inn av en plankevegg i halv høyde, med publikum på tre sider og et dreibart dekorelement på midten – en bokstavelig talt åpen løsning, åpenbart i et forsøk på å møte tekstens behov for et mangfold av mulige spillesteder. Men det er et ubarmhjertig rom å arbeide i.

I dette mulighetenes mangfold ligger også kilden til skuespillets lille, men viktige brist. I ønsket om å skape tolkningsrom og klangbunner har Lygre ikke helt greid å bringe sin beretning til en fyldestgjørende sluttakkord. Når Nabodama (Unn Vibeke Hol) i siste scene sitter alene tilbake med Toms barn, etter at Anna er død i barsel, blir dette på samme tid for kryptisk og for opplagt. Slik Johannessen har regissert det blir det imidlertid ytterst bevegende.

Ras: Overgrep og utroskap

I programmet til *Ras* konstaterer teater-sjef Morten Borgersen at det «er ikkje så vanleg at skodespelarar skriv for teater», og det er vel ikke usant her i landet i dag. Men i hvilken grad det er beklagelig, er jeg ikke helt enig med meg selv om. En skuespiller kjenner selvfølgelig teatrets vesen og virkemidler på kroppen. Likevel: i jakten på den tilsynelatende så anbefalelsesverdige *spillbarheten* kan han eller hun fort havne i noe som i realiteten er effektmakeri, eller sagt på en annen måte: «teater».

Amdam er skuespiller og går ikke helt fri av denne reservasjonen. Hans tekst mønstrer et slikt oppbud av undertrykte emosjoner og eruptive konflikter at skuespillerne nesten har mer å bite i enn den knappe halvannen timen



SKUGGE AV EIN GUT, regi: Ola B. Johannessen. Det Norske Teatret, 2006. Foto: Leif Gabrielsen



RAS, regi: Kim Dalbæk. Den Nationale Scene/Sogn og fjordane teater, 2006. FOTO: ØYSTEIN KLAKEGG

Lygre er nok i dag vår mest originale og ambisiøse dramatikker

tillater. Her får vi servert de fleste av de traumer og bindinger som familien som organisme har å by på, mellom mor/sønn, bror/søster, far/datter og mann/kone. Og det handler på blodig alvor om både fadermord, blodskam, overgrep og utroskap. Og landssvik som slektsforbannelse.

Settingen er kort fortalt: Åse (Gretelill Tangen) bor avsides og alene på et lite bruk oppunder Skylhamaren sammen med broren Paul (Kim Kalsås). Paul har vært på den andre siden av fjorden og truffet på Åses sønn Dag (Mads Henning Jørgensen), som stod på ferjeleiet og ikke helt visste hvor han skulle – det skal vise seg at han nettopp

har vært vitne til at kona Liv (Hedvig Garshol) har bedratt ham på heftigste vis hjemme på hans eget stuegulv. Men nyheten om at sønnen kanskje kommer på besøk gjør Åse både redd og rasende.

Dette er fire mennesker med mye usnakk og der mye hele tiden truer med å forbli usagt. Men etter hvert rulles historien opp, med spenningsoppbygging etter beste oppskrift og velplasserte ledetråder og vendepunkter. Og mye spillbar, god dialog. Til slutt griper Dag i fortvilelse riflen han tidligere har bragt inn i stua og retter den mot sin egen hals. Men skyter han seg?

Om det strides Amdam og hans re-

gissør, danske Kim Dambæk. I manuset leser jeg at rifla går av, men at skuddet hverken treffer Dag eller utløser raset, slik trusselen har vært. I oppsetningen, derimot, utløses en voldsom lydeffekt og et tilsvarende lysskift, og deretter utspilles stykkets siste scene i et skyggelagt gulskjær og en stilisert form, som om personene var trådt over i det hinsidige.

Det er kanskje forståelig at Dambæk har valgt seg en slik løsning. Som jeg har antydnet står Amdams tekst i fare for å bikke over i parodien på det realistiske familiedramaet, og regissørens stilbevisste iscenesettelse sikrer mot det, godt hjulpet av Åse Hegrenes' forenklete men kraftfulle stuerom og komponist Knut Vaages både antydende og urovekkende lyd-kulisser. Men Dambæk skritter for langt når han påfører stoffet en mytologisk dimensjon (som han beretter om i programheftet). For uansett hva Amdam nå selv måtte hevde, så er det ingen Orfeus-ferd til Hades han har skapt, slik slutten i denne oppsetningen påstår, der den etterlater sine personer i dødsriket – forsonet men forlatt. Det hverken tåler eller trenger dette stoffet. *Ras* er ikke tragediediktning. Og det paradoksale er at istedet for å heve teksten ender regissøren på denne måten med å eksponere dens brister. Han har ikke helt hatt tillit til den.

Men la meg samtidig få føye til: Dambæks ellers så strenge grep har virket forløsende på skuespillerne. Ingen av dem havner i en bygderealistisk hengemyr, og de omgås også Amdam-tekstens tradisjonalistiske symbolbruk med befriende letthet. Gretelill Tangens Åse er både original og overbevisende i sin veksling mellom harme, sårbarhet og desperasjon over et liv som kanskje for lengst har løpt fra henne. Og Kim Kalsås tror jeg aldri jeg har sett så god. Hans Paul er både innful, varm, truende og feig, og Kalsås har samtidig god kontroll på de stadige tilløp til komedie. Neida, skuespiller-dramatiker Amdam fornektet seg ikke. Han har skapt noen interessante og sammensatte skikkelser – med andre ord: godbiter for kolleger. Og de kvitterer.

Purung og farlig

(Oslo/ Berlin): Victoria Meiriks oppsetning av BLACKBIRD gir oss et samfunnslaboratorium hinsides god moral – og viser samtidig hva som mangler i den berlinske oppføringen på Schaubühne.

DAVID HARROWER: **BLACKBIRD**

REGI: BENEDICT ANDREWS. SCHAUBÜHNE, STUDIO 2. PREMIERE 11. NOVEMBER, 2005

REGI: VICTORIA H. MEIRIK. NATIONALTHEATRET, MALERSALEN. PREMIERE 9. MARS

Den skotske dramatiker David Harrower ble introdusert for det norske publikum med sitt debutstykke *Kniver i høns* i 1997. Denne våren er han tilbake for fullt, med oppføringer av *Blackbird* på Nationalteaterets malersal og Schaubühnes studioscene i Berlin. Og det første som slår meg i disse forestillingene, er hvor *tradisjonelt* Harrowers stykke er – både språklig og tematisk. Men samtidig: hvor *godt* det kan fungere med et tradisjonelt drama. Her har vi nemlig to klassiske og ikke-eksperimentelle oppsetninger, og man kan ikke si annet enn at de lykkes, hver på sitt vis.

Teknokratisk Lolita

Plottet i *Blackbird* er definitivt klassisk. Vi introduseres for Una, en kvinne som oppsøker den middelaldrende Ray på hans arbeidsplass, og gradvis blir møtet et fatalt oppgjør. Una har nemlig hatt et forhold til Ray som tolvåring, og hun konfronterer han med sitt ødelagte liv. Samtidig er Harrowers tekst ikke en moralsk «overgrepsfortelling», men snarere en ambivalent *kjærlighetshistorie* med paralleller til Nabokovs *Lolita*. I denne uavgjørigheten ligger også mye av dramaets styrke; og spørsmålet som publikum konfronteres med er: Kan det i et seksuelt overgrep også finnes kjærlighet og respekt?

I Benedict Andrews' tyske oppsetning

er scenografien kald, minimalistisk og ja, la oss si *teknokratisk*. Forestillingen utspilles på en avlang flate, og skuespillerne er nærmest presset opp i ansiktet på publikum. Vi befinner oss i et sterilt og grelt opplyst rom, fylt av ekle matrester og pappbegre. På dette stedet – et firma som fremstiller tannlegeutstyr – jobber Ray som vaktmester. Seksten år etter «affæren» har han stablet et nytt liv på beina, han har sonet sin fengselsstraff, og dessuten skiftet navn fra det opprinnelige Peter. Et forsøpelt *tannlegefirma* bærer dermed en effektfull symbolikk: Matrestene speiler den søpelfyllingen av fortrenge følelser som ligger mellom de to menneskene; og tannpleie beveger seg som kjent mellom nidkjær omsorg og brutal overskridelse – nettopp som en hjelpeløst forelsket voldtektstmann. «Ein Schock?» spør Una idet hun entrer dette universet. Og Ray svarer tørt: «Was sonst?»

Det tradisjonelle og det sublime

Andrews' iscenesettelse av *Blackbird* er langt fra noen dekonstruksjon av det litterære forelegget. Snarere holder han seg tett opp til Harrowers intensjoner og regibemerkninger – noe som nærmest er en *befrielse* i Berlin, hvor man – iallfall om man frekventerer Volksbühne – innimellom får en overdose av postdramatiske forvrengninger. Samtidig er det noe som *mangler* i denne oppsetningen: en kunstnerisk visjon som er instruktørens egen, og som peker utover det vi finner i teksten. Dette fikk vi til gangs i Andrews' oppsetning av Sarah Kanes *Cleansed* (som var terrorkstatisk i sin visuelle skjønnhet), men i *Blackbird* er det noe som

BLACKBIRD, regi: Victoria H. Meirik.
Nationaltheatret. Foto: Erik Berg

mangler, uten at man helt kan sette fingeren på det.

Svaret kommer – ganske så overrumpende – på Nationaltheatret i Oslo. For akkurat her, i Noreg o Noreg!, banker Victoria Meirik den berlinske oppsetningen ned i støvlene med sin hyperestetiske versjon. Malersalen på National er nemlig malt *hvit* fra gulv til tak – og fremstår nærmest sublim i sin enkelhet. Dette skyldes primært *spenningsforholdet* mellom det tingene på scenen egentlig er (pappbegre og midt-dagsrester som hos Andrews) og den skjønnheten de fremstår med for våre øyne. Meirik produserer her en nærmest genial underliggjørende effekt gjennom at også søppelet er *rent* – rent og hvitt – og slik speiler hun ambivalensen som Una og Ray føler overfor hverandre: Dette er søppel som vi får lyst til å slikke på!

Den samme ambivalensen uttrykkes dessuten i Trine Wiggens spill. Wiggen gir kropp og stemme til en kvinne som har lært å plassere skylden hos overgriperen, men som likevel lengter etter at han skal elske henne. Snarere enn hevner ser hun ut til å søke ømhet: På en og samme tid er hennes Una redd og kåt, skamfull og hevnjerrig. Og i motsetning til Jule Böwies rolletolkning på Schaubühne – hvor Una primært fremstår som *offer* – klarer Wiggen i sitt spill noe man sjelden ser: å balansere mellom intens innlevelse og en subtil distanse til teksten, som gjør at publikum inviteres med inn i utforskningen av karakteren. Hun forsøker ikke å *være* Una, men snarere å forstå henne, og kanskje er det derfor jeg blir så grepet av hennes fremføring. Jeg gråter faktisk!

Indre øye, øyeeple

Kanskje er det å ta munnen for full, men Victoria Meirik's *Blackbird* bringer tankene til klassiske Bergman-filmer som *Persona* og *Tystnaden*. Det skyldes den stringente estetikken, men også noe mer: evnen til å trenge inn i menneskers sårhet uten å bli melodramatisk, og til å vise hvordan to mennesker kan være fremmede og samtidig nær hverandre. Høydepunktet kommer idet Trine Wiggen plasseres helt opp i publikums intimsone, og stirrer oss inn i øynene i en retrospektiv monolog. Den traumatiske kjernen i *Blackbird* kommer her



omsider frem – beskrevet av Una i alle underlivsdetaljer, inkludert hvordan Peter penetrerer og sprøyter sæd inn i hennes kropp. Gjennom denne ibenske (eller sofokleske?) avsløringen ser vi omsider begivenhetene klart: forelskesrusen og reisen med Peter til stranden, overgrepet i hotellsengen; og deretter den forvirrede Una alene på gaten, på jakt etter sin utkårede, i et vertshus og til slutt hos politiet. Vi ser hendelsene og den desperate piken for vårt *indre øye*, samtidig som vi med våre *fysiske øyeepler* ser den voksne, anklagende Una – og Ray som fortvilet forsøker å bevare roen. Slik får vi også et innspill i diskusjonen om hva som har størst verdi: dramaet eller oppføringen, litteraturen eller teatret. For her er nettopp *kombinasjonen* illuminerende. Teksten er performativ, fremføringen litterær! Om man *leser* Harrowers stykke, har nemlig monologen langt mindre kompleksitet enn gjennom Wiggens nervøst *kroppslige* fremføring – med skjelvinger, stotring og rennende øyne. Omvendt ville selvfølgelig Trine Wiggen som person bety lite for oss, om hun ikke nettopp hadde fortalt denne historien, som i beste forstand er *litterær* både gjennom en presis språklighet og en eksplosiv komposisjon.

Walk, cat, walk!

På *ett* punkt lykkes likevel Benedict Andrews bedre enn Meirik, og det er i scenen hvor Rays stedatter kommer inn i rommet. I Nationaltheatrets versjon er dette et antiklimaks, en vending som truer med å få hele forestillingen til å kollapse. En liten lyslugg trer her inn i det teatrale universet. Med sin alminnelige bekledning og sitt uskyldsrone spill, punkteres intensiteten, og bryter fiksjonen i negativ forstand. Her kan det se ut til at Meirik ikke har vært modig nok. Det er saktens risikabelt å bringe en pike i kjøtt og blod inn på scenen i et stykke

som omhandler pedofilt forhold, særlig fordi barneskuespilleren automatisk blir en speiling av Una som tolvåring. Dermed blir hun også i en viss forstand betraktet som et seksuelt objekt – en provokasjon som nok er intendert fra Harrowers side – noe som Meirik unnviker gjennom å la henne fremtre med en ufarlig barne-tv-uskyld. (Resultatet blir omtrent som om Tjorven skulle dukke opp i en Bergman-film.) I Schaubühnes oppsetning er denne scenen tvert imot stykkets beste. Andrews har valgt en eldre skuespiller, midt i puberteten, som *catwalker* seg gjennom rommet med en seksuell selvsikkerhet som nærmest blir skremmende. Samtidig er dette en detalj som gir vekt til Rays selvforsvar overfor Una: Du visste hva du gjorde, du visste hva du ville ha, du visste mer om kjærligheten enn jeg gjorde!

Teateret som refortryllingsmaskin

Likevel: Victoria Meirik kommer ut av denne kattedekampen som klar seierskvinne, med et kompleks verk som setter en høy standard for Nationaltheatrets malersal. Hun viser samtidig – slik vi også ofte ser på Schaubühne – at klassisk *innlevelsesteater* stadig fungerer. Og når vi i norsk institusjonsteater uansett mangler rabulister som Christoph Schlingensiefel og Frank Castorf, er kanskje nettopp mer tradisjonelle oppsetninger som Meirik's *Blackbird* veien å gå.

Vi snakker altså ikke om avantgardkunst som utfordrer konvensjonene. Ei heller truer dette teaterets posisjon som kulturfabrikk for den hvite middelklassen. Men det *fungerer*, det beveger, og det *refortryller* (ja, for satan!) en vulgær hovedstadsvirkelighet.

Bergman nærmer seg kanskje siste utånding, men Victoria Meirik er skandinaviske teaters Lolita: ung, blond og f-f-farlig. YOU GO, GIRL!



En folkelig Holberg

(Drammen/Bergen): Med fullt fokus på det folkelige, ytes ikke Holberg fullstendig rettferdighet i de nye produksjonene på Teatret Vårt og Den Nationale Scene. AV TOM REMLOV

LUDVIG HOLBERG: **ERASMUS MONTANUS**. REGI: MANUEL SCHÖBER
TEATRET VÅRT, PREMIERE 4/11 2005
GJESTESPILL DRAMMEN, 2006

DEN STUNDESLØSE. REGI: IVAR
TINDBERG. DEN NATIONALE SCENE,
HOVEDSCENEN. PREMIERE 31/3 2006

Holbergs komedier er ideelle for våre regionteatre. De er opprinnelig skrevet for et teater av nogenlunde tilsvarende størrelse, og kan også med fordel oppføres uten for mye turnéfiendtlig teknikk. De fleste lar seg uanstrengt realisere med ganske små ensembler, og byr dessuten på tilstrekkelige utfordringer til skuespillere av ymse avskjyninger. Som klassikere forlener de et teater med kjærkommen respektabilitet, samtidig som de ikke bare

tåler men innbyr til publikumsvennlig respektløshet i både spill og regi. Men det som skiller de uforglemmelige oppsetningene fra de anvendelige, er i hvilken grad de greier å gripe det som vel kanskje må kalles Holbergs *ånd* – hans øye for det tragiske i all dårskap, og opplysningsfilosofens smertefulle erkjennelse av at kunnskap, fornuft og dannelse er ytterst bevegelige størrelser.

Montanus

Teatersjef Carl Morten Amundsen har ikke så rent lite av en herr Montanus i seg, og i egenskap av dramaturg både på DNS, Nationaltheatret og Torshov kan han ofte nok ha provosert med sine repertoaridéer og sitt tysk-intellektuelle ståsted. Men de siste årene har han, i likhet med Erasmus' yngre bror Jacob, hatt begge beina godt plantet på bak-

ken og vunnet et stort publikum for Teatret Vårt.

Så – når Amundsen denne gangen har bearbeidet Holberg, er det med fullt fokus på det folkelige. Her er det et oppbud av utsøkt platte sangtekster og en strøm av plumpe ordspill, som alle er med på å gjøre den opprinnelig arkaiske teksten ytterst tilgjengelig. Og Amundsen har fått sin mangeårige venn og kollega, Berlin-regissøren Manuel Schöbel, til å sette opp, slik at det knapt faller annen skygge inn over forestillingen enn hva lysdesigneren har laget når vestlandsregnet på et punkt setter plaskende inn.

Den umiddelbare gevinsten ved dette grepet er en forestilling der ensemblet får utfolde seg.

Randolf Walderhaug er den som best utnytter muligheten regissøren har gitt (eller som kanskje regissøren har interessert seg mest for). Han leverer en ekspressiv og forrykt Per Degn, som innbitt forsvarer sin posisjon som stedets eneste lærde, med bulende blick og brå og paranoide bevegelser, og ender som den galende gale hane Erasmus fører et ugjendrivelig og like forrykt bevis for at han må være. I andre roller merket jeg meg særlig Valborg Frøysnes, som var frisk og fyrrig i rollen som Lisbed («Montani forlovede») der hun stadig løftet bunadsstakken og fristet med et liv hvor det virkelig er ett fett om jorda er rund eller flat, og også Håkon Moe som den jordnære og sunt fandenivoldske Jacob.

Som Erasmus er Pål Rønning riktig sympatisk. Selvfølgelig er han også både forskrudd i sin kunnskapsbegeistring og tåpelig i sitt ungdommelige hovmod. Men først og fremst er han uskyldren og inntagende i sin naivitet og entusiasme, og dette gjennomfører Rønning med stor lojalitet.

Forestillingen er lagt til sekstitallet og Erasmus er en slags hippie, kledd i bukser med sleng, halskjede og strikkelue, og med langt hår, briller og ubehjelpelig skjeggvekst (maskene til Ruth Haraldsdottir Norvik var i det hele tatt godt karikaturarbeid), og han vender hjem fra sitt studenterliv i hovedstaden i en av disse gamle boblebilene med dør foran. Han er altså på alle måter et fremmedelement i den innelukkede Vestlands-bygda.

Samtidig blir dette en Erasmus som er mer søt enn skakkjørt og mer livsfjern enn lidenskapelig. Hva han derfor *ikke* vekker hos denne publikummer (og heller ikke hos noen andre av de elers høylydt fornøyde par hundre menneskene i Drammen Teater en traurig fredagskveld i februar) når bygdefolket får ham i fella, er medynk. Hva han vil og gjør er ikke dramatisk nok til at det spiller noen rolle om han feiler.

Selvopptatt

Slik går denne oppsetningen seg etter hvert bort i sin egen fiffige lesning. Og da begynner også alle påfunnene å kjennes stadig mer forserte. Som når det for eksempel henges tøy til tork på en snor over scenen, da vet vi jo at dette skal bli et komisk hinder for figurene, og når to skuespillere møysommelig manøvrer hodet inn mellom bena på hver sin lange underbukse, kaller det på latter i salen, bevarer vel – men den er en mekanisk refleks, den er ikke *frigjørende*. Og Per Chr Revholt har skrevet fin musikk, men sangnumrene gjør snarere at forestillingen kjennes overlesset – de oppleves sjelden som *nødvendige*.

Som regiarbeid syns jeg derfor ikke denne *Erasmus Montanus* til slutt løper sammen. Hverken teatret eller ensemblet kan hjelpe regissøren med å gjøre idéene og innfallene til et organisk hele, og den akkumulative virkning av forsert folkelighet og nøye uttenkt komikk, blir *avstand*. På denne måten er det jeg mener Holbergs ånd går tapt. Han var nok kanskje selv en mann som foretrakk avstand. Men han var en dyp humanist, og hans karakterkomedier handler nettopp om det – virkelige *karakterer*. Det er det som har gjort hva som opprinnelig var leilighetsdiktning til klassikere.

Med sitt arbeid satte Schöbel meg i tanker om sin landsmann Armin Petras, som jeg nylig hadde sett en oppsetning av på Torshov (*Lenz* av Büchner), der blandingen av halsende oppfinnsomhet og akademisk bravura fullstendig tok luven fra både stoff og aktører. Eller Sebastian Hartmann og hans fjorårsutgave av *John Gabriel Borkman* på Nationalteatret, med sitt «opprør» mot Ibsen gjennom bruk av video og annen avansert teknikk, i kombinasjon med et presset og overtydelig spill. For mitt vedkommende er det noe både for-

vendt og villet over denne typen teater, noe konstruert. Jeg tror ikke på opplevelsen som ligger til grunn for regien. Nå er det kan hende en haltende sammenligning jeg begår – det er tross alt tre svært forskjellige tekster, dette. Men de tre regissørene tilhører samme generasjon, og er aktive innenfor den samme teaterkultur – som er intellektuell, velfødd, og stort sett bare publikumskjær i navnet. I gavnet kjennes dette først og fremst selvopptatt. Det ligger faktisk

og dansenumre (koreografi og lyd-sampling ved Jonas Georg Digerud og musikalske arrangementer ved Helge Lilletvedt) nærmer også denne oppsetningen seg *musikalen*. Samtidig har maskør Kati Sjøgren latt seg spore til et galleri av karikaturer som jeg ikke tror jeg har sett maken til siden den legendariske Håkan Hedes velmaktsdager, og som følges opp av skuespillerne med den samme vitalitet og presisjon som de fremste i Molde-ensemblet.

Virkningen av forsert folkelighet og nøye uttenkt komikk blir avstand, og Holbergs ånd går tapt



DEN STUNDELØSE, regi: Ivar Tindberg, Den Nationale Scene 2006. FOTO: MARIT ANNA EVANGER

snublende nær å kalle disse unge herrer slektninger av selvsamme Erasmus. De vet godt at jorden er rund – det vil si: de har talent. Det er åpenbart bare så mye viktigere å få det demonstrert enn realisert.

Den stundesløse

Kort etter at denne anmeldelsen ble ferdigskrevet, var det premiere på Ivar Tindbergs utgave av *Den stundesløse* i Bergen, med Bjarte Hjelmeland som Vielgeschrei. En rask sammenligning av de to forestillingene avføder noen interessante observasjoner.

Ved første øyekast kan slektskapet virke stort. Tindberg har lagt handlingen til et underholdningsfilm-inspirert femti-tall, og med en serie feiende sang-

Men går så Tindberg i den samme fellen som Schöbel? Både ja og nei.

Den evig jagede Vielgeschrei, som syns han har så liten tid at han aldri får tid til noe, er en av Holbergs mest inntagende skikkelser. Han har en uskyld midt oppe i sin rasende mani, som gjør ham til mer av et barn enn selv Jeppe. Og i sin vantro over livets uopphørlige fortredelighet kan han bent frem få en tragisk dimensjon. Dette får vi bare i små glimt i denne nye Bergens-versjonen. I så måte er Holberg kommet i skyggen av regissørens iver.

Samtidig skal det sies at denne iveren er rett så smittende. Oppsetningen er tidvis litt forpustet, og har heller ikke helt økonomisert med alle sine påfunn, men den er fundert på en genuin glede

over komediegenrens mange muligheter og en sikker nese for Holberguniversets særpregede surrealisme.

Dette har smittet over på skuespillerne, som begår genuin buskis (til forskjell fra Schøbels akademiske) over hele linjen. For eksempel gjør Gerald Pettersen i den lille *cameo'en* som bokholder Mads Erichsen en forrykende type fra de indre nordvestlandske fjordstrøk som jeg kommer til å huske lenge, mens Jan Martin Johnsen viser et imponerende register som Oldfux, en rolle han strengt tatt har verken alder eller erfaring til. Og Marit Voldæter forsvarer med glans sin plass i ensemblet som Pernille, der hun bramfritt utnytter rollens muligheter til publikumskurtise og artistspill. Men for mitt vedkommende er det Kirsten Hofseth som tar kaka, som den giftesyke Magdelone – den eneste i hele denne hektiske husholdningen som uanfektet holder på sitt subbbende tempo, men som bak sitt slørete, sløve blick later til å være drevet av en lidderlighet enhver mann burde vokte seg vel for.

Som *Vielgeschrei* har teatret hyret inn Bjarte Hjelmeland, og følger dermed opp Den Nationale Scenes lange og solide tradisjon med Holberg som bergenser. Han leverer som bestilt og skaper en gjennomført skikkelse. Han slipper seg ikke ut på de store eksistensielle dyp, der Holbergs *Vielgeschrei* egentlig hører hjemme, men så mange strenger å spille på som denne skuespilleren har, bestemmer han med overbevisning både tone og retning for hele oppsetningen, og det er en fryd å se ham som det innsatsvillige ensembles midtpunkt – som for eksempel i den vanvittige og suverent gjennomførte nummeret der han slår seg entusiastisk løs med Oldfux og Leander (Frode Bjørøy), for anledningen forkledd og maskert som kloninger av *Vielgeschrei* selv, og der de tre skuespillerne ansporer og overgår hverandre i lekent showmanship.

På denne måten er forestillingen ekte vare. Sagt på en annen måte: Tindberg kommer fra revyen, og det merkes. Men fullverdig Holberg er det altså ikke.



EN TJENER FOR TO HERRER, regi: Kjetil Bang-Hansen.
Nationaltheatret, 2006. FOTO: ERIK BERG

I vårens oppsetning på hovedscenen gjen-skapes en stemning av italiensk 50-tall – i hvilken Harlekinfiguren, tjeneren Truffaldino, ikke finner seg til rette. Den gode komikken inntreffer kun sporadisk.

Komedie uten å bli det

AV GRETE INDAHL

CARLO GOLDONI: **EN TJENER FOR TO HERRER**. REGI: KJETIL BANG-HANSEN
SCENOGRAFI: JOHN-KRISTIAN ALSAKER
NATIONALTHATRET, HOVEDSCENEN

Klovn er en klossmajor som får publikum til å le ved å tryne i sagmuggen. På Nationaltheatret tryner ingen, men komedien framstår som ingen enkel sjanger i forestillingen *En tjener for to herrer*. Humoren oppleves som klovnenummer på et sirkus, og komedien stivner i et spill uten den forventede spontaniteten og tvetydigheten som er en vesentlig del i komedien – komikk og brodd. Blant annet skyldes dette at hovedrollefigur Truffaldino, tjeneren

i stykket, er lite nyansert. Tjenerfiguren i Carlo Goldinis litterære farse fra 1745 har sitt utspring i Harlekinskikkelsen fra *Commedia dell'arte*-tradisjonen på 1400-tallet. Siden har Harlekin preget utviklingen av teaterkomedien og Charlie Chaplin tok han til filmen i rollen som landsstryker. Harlekin og teaterklovn kobler det naive med det utpekulerte og det gode med det onde, og kritiserer indirekte skjevheter i samfunn og situasjoner de er en del av. Spillet og leken er uttrykksmåten, og teatret var, før naturalismen, deres humoristiske fristed. I *En tjener for to herrer* drar Carlo Goldini inn tema som kjønns- og klasseforskjeller, men den dobbeltheten

som Goldini søker, mellom lek og alvor, har denne oppsetningen ingen store ambisjoner om å realisere. Bestefar (Lars Wikdahl) uttrykker noe av tekstens tve-tydighet, når han til stadighet går over scenen og maser på sin rike sønn med ord som kapitalist og fascist.

Ingar Helge Gimle i rollen som den pillespisende dr. Lombardi behersker best komedien når han handler med alvor i øyeblikket og lar humoren utvikle seg i møtet med publikum. Norges fremste teaterinstitusjon ville også ha behersket sjangeren om de var seg den mer bevisst. Men i denne oppsetningen synes instruktør Kjetil Bang-Hansen å være mer opptatt av å vise fram «det italienske». Carlo Goldinis komedie fra 1745 framstår i en teatral innramming uten noen tydelig tidshorisont. John-Kristian Alsakers scenografi er praktisk som illuderende virkemiddel. Hovedscenen skifter mellom italienske smug og rikmannen Pantalones spisestue, der datteren Clarice går under bordet når hun får knuter på relasjonen til sin forlovede. Henriette Steensrup har taket på komedien, men ikke på samspillet med Jan Gunnar Røise, som med sin spretne Silvioskikkelse, er mer interessert i sport enn elskov. Kledd i kostymer fra 1950-tallet gir estetikken inntrykk av mafia og rock'n roll. Spagettiwesternen sklir forbi med lydspor fra Ennio Morricone og Mari Maurstad som tjenestepiken Smeraldina synger operette a capella.

Mulig det hadde gått rutine i Kim Haugens spill som Truffaldino, da jeg så forestillingen over to måneder etter premiere. Det glimtet imidlertid til når Haugen leker med klærne i kofferten og dater Smeraldina som trekker snorer ut av munnen til Truffaldino som om han var Landstrykeren og hun Ladyen. Spillet har driv, men spilloppene og leken er ikke tjenerens. De er sirkusklovnens. Kropps- og språkklijseen fungerer i manesjen, men ikke når Haugens sultne karakter vikler seg inn i den kaotiske situasjonen det er å tjene to herrer og samtidig forelske seg i Smeraldina. Sulten skjules av et skjevt smil som sier: Le av meg! Ren uskyld blir aldri god komedie. Oppsetningen av *En tjener for to herrer* er snill – og nesten intetsigende, for regissøren lager postkort fra Venezia.



Ida Holten Worsøe i **HUNDEN I HØYET**, regi: Kjersti Haugen. Hålogaland Teater, 2006. FOTO: OLA RØE

Bacalao Olé

(Tromsø): Kjersti Haugen setter opp HUNDEN I HØYET med hemningsløs humor og grenseløs livsutfoldelse. AV RUBEN MOI

LOPE DE VEGA **HUNDEN I HØYET**
OVERS. RAGNAR OLSEN. REGI: KJERSTI
HAUGEN. KOREOGRAFI: ERLEND SAMNØEN
SCENOGRAFI: GJERMUND ANDRESEN
HÅLOGALAND TEATER. SCENE ØST, 23/2
2006

Kastanjettene knatrer og flamenconen flammer i dette trekantdramaet med høy lystfaktor. «En usladda komedie» lyder undertittelen, med et hint om den nylige liberale domsavgjørelsen i høyesterett, og tildekker på ingen måte stykkets løsslupne utskielser og frivole freidighet. Her bugner det av lekke lanker, frekke vrikk og bugnende barmer, så vel som muskuløse legger, stive buksekritt og bredspente brystkasser. Den amorøse akrobatikken står på ingen måte tilbake for de fysiske attributene. Flørtning, klåing, klining og rid-

ning fremføres med stor oppfinnsomhet og innlevelse. Dette er på mange måter et attraktivt stykke og muligens en oppreisning for kontekstuellet teater. Komikken står i høysetet, men forestillingen rommer langt mer enn latter og lystighet.

Imponerende skuespillere

Forestillingens første scene presenterer opplysninger om forfatteren, og lettkledd skuespillere blåser bokstavelig talt støvet av gamle manuskript. Introduksjonen blottlegger på lekkert vis at dette er en oppsetning som gradvis vil strippe stykket for biografiske fakta, historisk autentisitet og realistiske føringer til fordel for grensebrytende og fantasieggende muligheter.

Tittelen spiller på Æsops fabel om den gneldrende hunden som nekter oksen høyet; en moralsk lekse om

hvordan folk ofte nekter andre det de ikke selv kan nyte. Slik sett fremstår grevinne Diana (Marte Magnusdotter Solem) som ei skikkelig tise; hun forkludrer det hete forholdet mellom sin sekretær Teodoro (Jørn-Bjørn Fuller-Gee) og tjenestepiken Marcela (Ida Holten Worsøe). Hun har selv mer enn et godt øye til sin mannlige penneknekt, men han kan hun ikke få på grunn av sin ære og rang. Teodoro blir en kastebylt for grevinnens emosjonelle svingninger og drives frem og tilbake mellom de to kvinnene. Selvfølgelig forplanter intrigene og forviklingene seg i hoffet. Grevinnen holder også sin standsmaker Marki Ricardo (Rolf Arly Lund) på løpestring. Marcela hevner seg på Teodoro ved å innlede et forhold til tjenersvennen Tristan (Martin Loïc Lothington). Tjeneren, intrigemakkeren og desperadoen Fabio (Joachim Rafaelsen) holder handlingen i gang med god hjelp av tjenestepiken Dorotea (Maria Bock). Den aldrende Grev Ludovico bringer inn visdom og familiekjærlighet, selv om han blir forledet av Fabio til å tro at han har gjenfunnet sin bortkomne sønn i Teodoro. Stykket gjennomgår hele sjelslivets skala fra forelskelse og kjærlighet til sjalusi og hat, og alle tenkelige legninger, kombinasjoner og posisjoner innenfor det seksuelle registeret, men, se det; nei det legger en knapt merke til i komikkens blendende lys.

Tempoet er høyt, men ikke heseblesende. Presisjon, rolleprestasjoner og variasjon gir en rask, men riktig rytme. Det høye tempoet har klare vendinger og inneholder sågar dvelende passasjer som passer den innledende romantikken og oppklarende avslutningen. Handlingen løper ikke forut for verken skuespillere eller tilskuere. Rolleprestasjonene er imponerende. Enten spiller alle over evne, eller så har vi her et sjeldent talentfullt ensemble. Rollene tolkes med et humør og overskudd som opplagt smitter over til publikum. Alle skuespillerne evner å gi rollene personlighet, ikke dårlig ettersom hele fem av rollene utgjør ulike typer tjenere. Selve tolkningen er likevel bare en del av rollen. Samtlige er involvert i sang, dans og gitarspill. Solo-, par- og gruppedans bortover scenen og oppad kulissene er riktig så fengende. Selv om vokalprestasjonene varierer

– enkelte er svært så gode – fungerer disse ulikhetene også ved det rene lykketreff: om sangen skjærer litt, treffer det i øyeblikk da forholdet heller ikke er preget av søt musikk. Playback utfyller autentisk gitarspill. Bacalao Grand Prix-avslutningen av første akt viser frem artistene i all sin prakt.

Fremføringen foregår på en sparsommelig innredet scene. Spanske trapper og patio er lett gjenkjennelig i de kubistiske, grå konturene som løsriver scenografien fra spesifikk tid og sted. I sin enkelhet retter dette oppsettet oppmerksomheten mot handlingen og kostymene. Her luskes rundt hjørnene, tyvlyttes under trappene, jages over platingen og hoppes på steinene. Nesten til en hver tid blir hovedhandlingens fokus utvidet av hendelser i kulissene. Dobbeleffektene er engasjerende og humoristiske.

Kostymene spiller også på ulike nivåer. De historisk troverdige klesdraktene blir tidvis skiftet ut med moderne moter i all sin kjølige eleganse, spesielt hos grevinnen. Sammen med andre anakronistiske effekter som solbriller og revolver, åpner denne strategien tidsperspektivet uten helt å oppløse renessansefokuset. Grevinnen fremstilles dermed som en moderne kvinneskikkelse forut for sin tid, og det antydes at kanskje handlingen heller ikke er så fremmed for dagens holdninger.

Aktuelt

Kjersti Haugen har foretatt et modig og vellykket valg med dette stykket av den spanske renessansens ukronede underholdningskonge. Shakespeare står rimelig støtt på norske scener, og dette stykket av den spanske casanovaen, sjøsoldaten i den spanske armadaen og offiseren i den katolske inkvisisjonen, Lope de Vega (1562-1635), byr på et forfriskende alternativ. *Hunden i høyet* er ikke bare en innføring i spansk kultur; Haugens regi fornyer og frigjør stykkets kreative kvaliteter. I skuespillets slutt spiser hunden høy! Diana gifter seg med Teodoro. Selv om giftemål ikke akkurat er overraskende i en komedies sluttscene, er dette et grensesprengende brudd på datidens moral og Æsops konklusjon. Haugens regi formidler spanske konvensjoner fra tyrefekting og kårdekamp til poesi og pasjon med

vifting av røde truser, luftfekting, rap og para-patos. Men mer enn parodi og postmodernistisk konvensjonsoppløsning fremsetter stykket i Haugens regi en livlig og forførende kultur som er i stand til å fornye seg selv med humor og selvironi.

Det er neppe tilfeldig at Hålogaland teater har valgt å sette opp denne spanske komedien. Stykket er svært aktuelt. I en tid med masseturisme og storpolitikk har den spanske kulturen en rekke krysningspunkter med den norske, og kanskje enda mer med den nordnorske kulturen. Spranget fra Spania til Norge er ikke så langt som en kanskje skulle tro. Det er ikke bare den smakfulle retten av norsk tørrfisk og spansk krydder som binder de polare strøk til middelhavets strender. Flere spanske og portugisiske skip ligger på havbunnen langs den norske kysten som historiske minner, og hvorfor har Husøy så lenge hatt et rykte på seg for siestaer, og Senja for mørkhudede skjønnheter? Stykkets aktualitet styrkes av Ragnar Olsens treffsikre oversettelse. Frodig språk og kraftuttrykk smeller i ørene som på ei fullstappet kro, men han bevarer også språkets poetiske sider, både i lyriske utvekslinger av kjærlighetserklæringer og i sangenes melodiske rim.

Nord-Norge klinger fremdeles med en klang av det eksotiske i store deler av landet, og i den grad dette stykket spiller på klisjeer og myter nord for moralsirkelen, viser det også frem evnen til å le av seg selv. Likeledes treffer den spanske komedien en storpolitisk nerve i tiden. I sin grenseløse sceneført viser stykket at Spania har mer å by på enn sleske kapteiner og trålere på tyvfiske, kanskje en betimelig påminnelse etter Elektron-skandalen i fjor høst.

De Vegas «kappe-og-dolk-drama» fungerer så utmerket og treffer på så mange ulike områder på grunn av sin radikale potens i kjønns-, klasse- og konvensjonsproblematikken. Haugens regi formidler ikke bare dette frisinnnet på kraftfullt vis, men hennes overskridende løsninger inviterer til tolkninger som ligger i takt med tiden. På scenen, så vel som i en større verden, treffer stykket blink.

PEDER SEIER, regi: Anne Meek, Nordland teater, 2006. FOTO: MALIN ARNESSON



Viktig politisk teater

(Mo i Rana): PEDER SEIER utmerker seg verken gjennom dramatisering, regi eller skuespillerkunst. Likevel var det oppløftende teater. AV IDALOU LARSEN

OLE E. RØLVAAG **PEDER SEIER**
 DRAMATISERT AV ANNE MEEK. REGI: ANNE MEEK. SCENOGRAFI: HILDE HAUAN JOHNSEN
 NORDLAND TEATER

Nordland Teater er ett av våre mindre regionteatre, og selv om teatret etter hvert har oppnådd en solid forankring i sin landsdel, skjer det ikke så ofte at forestillingene på Nordland Teater når lenger ut. I de senere årene har for eksempel riksavisenes kritikere sjelden tatt turen til Mo i Rana.

Vårens hovedoppsetning, *Peder Seier*, en dramatisering av Ole E. Rølvaags kjente romaner om nordmenn som utvandret til Amerika, var et unntak. Dagbladet reiste til Mo, og ble så be-

geistret at utdrag av Sarah Sørheims kritikk ble fast anbefaling i avisen i mange uker. «*Peder Seier* er ... en satsning som fortjener et bredt publikum», skrev hun blant annet.

Hilde Hauan Johnsenes nakne scenografiske løsning – to parallelle skrånstilte plattinger med et visst mellomrom til hverandre, som ble senket og hevet i takt med forestillingens indre logikk – virket først vel stilisert og spartansk, men viste seg etter hvert å være både effektiv og smidig. Ytterst få møbler – en seng, noen stoler, en enslig hylle – og sparsomt med rekvisitter. Det var for det meste lyset (lysdesigner Ronny Klausen), Solveig Leinan Hermos koreografi – med danserne Therese Einmo Jürgensen, Eirin Agledahl og Merete Myhrer – og Henning Gravroks stem-

ningsfulle musikk som med stort hell mantede fram de ulike stedene der handlingen utspiller seg.

Regissør Anne Meek, som også hadde ansvaret for dramatiseringen, hadde valgt å konsentrere seg om de to siste bindene i serien om Ole E. Rølvaags utvandrere fra Dønna, *Peder Seier* og *Den signede dag*, begge med Peder Seier som hovedperson.

Forestillingens første del fortalte om Peder Seiers barne- og ungdomsår. Han mister faren tidlig, og som utvandrerkvinner flest, tviholder moren på gamlelandets kultur og skikker. Hun misliker sterkt at Peder snakker flytende engelsk, finner seg til rette i det nye samfunnet, og tidlig gjør det klart at han vil bli «amerikaner».

Etter første akt var jeg svært avventende, og meget usikker på om forestillingen ville være verd den lange turen. I Anne Meeks regi forble skikkelsene utydelige, og det var vanskelig å oppfatte hva stykket egentlig skulle dreie seg om. Det store persongalleriet ble ganske uoversiktlig, og skuespillerprestasjonene brakte tankene hen på solid og godt amatørteater. Kim Sørensen som Peder og Gudmund Gulljord som hans irske venn Charley var riktignok unntak. Men selv om de spilte godt, var de rett og slett for voksne til å overbevise som unggutter.

Etter pause tok *Peder Seier* seg opp. I annen akt følger vi den voksne Peder. Han tror på den amerikanske drømmen, er sikker på at han skal kunne bli en fullt ut akseptert borger i sitt nye fedreland, og stiller som kandidat til et politisk verv. Det gjør også hans irske svoger, og mot ham har ikke den norsk-ættede Peder en sjanse. Også på hjemmefronten har han problemer: Han har giftet seg med irske Susie, men akkurat som svigermoren, og til tross for at hun tilhører en ny generasjon, henger Susie igjen i *sin* kultur. Etter hvert som forholdet mellom Peder og henne kjølnes, søker hun stadig oftere tilflukt i sin katolske tros ritualer. Dette gjør Peder så sint at han en natt mishandler Susie så brutalt at hun mister barnet hun bærer. Stykket ender med at Peder bokstavelig talt møter veggen. Det skjer brått og uventet, antakelig fordi Rølvaag aldri fikk skrevet ferdig historien om Peder Seier.

Integrering

Jeg har ikke lest Ole Rølvaags to romaner om Peder Seier, og har derfor vanskelig for å bedømme Anne Meeks dramatisering. Hun opererer med et stort og broket persongalleri. Flere av dem klarte jeg overhodet ikke å plassere i fortellingen.

Ettersom Nordland Teater ikke har disponert mer enn 12 skuespillere, var flere nødt til å påta seg mange roller. Dette bidro til forvirringen, ikke minst fordi det var de minst erfarne skuespillerne som spilte flest roller. Enklere ble det ikke når Anne Meek hadde valgt å la avdøde personer som Beret og Peders far, pluss Jomfru Maria og engler, opp-tre sammen med de levende i en slags magisk realisme som forekom noe umotivert.

Kim Sørensen var forestillingens bærende kraft. I annen akt især skapte han en sterk og sammensatt skikkelse, og ga overbevisende uttrykk for hvordan Peder, etter hvert som han mislykkes med alle sine forsøk på å forene det norske og det irske i en genuint amerikansk kultur, langsomt forandrer seg fra å være optimistisk, livsglad og vennlig til å bli bitter, frustrert og destruktiv. Hæge Manheim som Sørrina, Ida E. Løken som Peders elskede, Susie og Tone Lind Gullvåg som Beret, lager også gjennomarbeidete og konsistente skikkelser av sine roller.

Men i det store og det hele utmerket *Peder Seier* seg verken gjennom dramatisering, regi eller skuespillerkunst. Likevel forlot jeg teatret oppstemt og fornøyd slik jeg bare føler meg etter en god opplevelse. Jeg har tenkt en del over årsakene til at nettopp *Peder Seier* til syvende og sist blir stående som en av sesongens virkelig spennende oppsetninger, og jeg er kommet til at det skyldes forestillingens politiske slagkraft: *Peder Seier* tar opp et brennende aktuelt problem, også her hjemme: Integreringen av innvandrere.

I stykket er innvandrerne nordmenn, naturligvis også irer, men det er de norske bosetterne og deres problemer som står i sentrum. Og det er en viktig og tankevekkende utfordring at vi, hos disse nordmennene som til syvende og sist representerer oss, møter, og sjokkeres over, mange av de samme atferdsmønstre som vi i dag er raske til å slå

ned på når vi ser dem hos «våre nye landsmenn», samtidig som vi er like skeptiske, og ofte like avvisende, til *våre* innvandreres forsøk på å tilkjempe seg en plass i solen i vårt samfunn.

Interessant og treffende er det at i *Peder Seier* akkurat som i Norge i dag, stort sett er kvinnene som bremser opp om integreringen: Fordi de er husmødre, har de ingen muligheter til å bli integrert i det nye samfunnet. Deres oppgave blir å ta ansvar for hjemmets verdier, og det blir ofte ensbetydende med å verne om gamlelandets verdier. Slik blir *Peder Seier* en på mange måter besk, men uvurderlig nyttig lærepenge som Nordland Teater briljant formidler ved å vise hvordan vanskelighetene og problemene som innvandrere møter, er

knyttet til deres status i det nye samfunnet, som igjen er knyttet til deres evne og vilje til å akseptere dette samfunnet – ikke til deres verdier i seg selv, eller til deres verdi som mennesker.

Det er interessant at det er to av våre minste regionteatre – Sogn og Fjordane Teater og nå Nordland Teater – som begge, på hver sin måte, dristig har våget seg inn i det politisk brennbare feltet som vår holdning til innvandrere representerer. Med *Saman skal vi leve* prøvde Sogn og Fjordane Teater å bevisstgjøre oss ved å blottlegge og stille ut våre fordommer til ikke-etniske nordmenn. Men ved å vise nordmenn selv som problematiske innvandrere fører Nordland Teater problemstillingen et kjempeskritt lenger.



Tam og uskyldig

(Bergen): Skandinaviapremieren på DOGVILLE var ikke like vellykket som oppsetninger av stykket andre steder. AV INA VOGT

LARS VON TRIER **DOGVILLE**
DRAMATISERING: CHRISTIAN LOLLIKE
OVERS.: PIA IBSEN. REGI: BJÖRN MELANDER
SCENOGRAFI: JAN ÖQVIST. DEN NATIONALE
SCENE, HOVEDSCENEN, 2006

Teatrets hensikt er å irritere.» På dette premisset satte den tyske regissøren Volker Lösch opp sin versjon av *Dogville* på Staatstheater Stuttgart i oktober i fjor. Forestillingen vakte oppsikt, men den ble ingen skandale, slik som en av Löschs tidligere oppsetninger, Hauptmanns *Veeverne* på Staatsschauspiel Dresden. Denne forestillingen måtte – etter en rettslig intermeso – bytte navn til *Die Dresdener Weber. Eine Hommage an Gerhart Hauptmann*. (Se omtale NSTT nummer 2/2005, red. anm.). Lösch lager politisk teater der han tematiserer sosiale problemer, øver kritikk mot de bestående politiske tilstander, vekker tilskuernes irritasjon og bruker teatret til å gjøre opprør mot åndelig og følelsesmessig bedagelighet.

Mens effekten i Dresden skrev seg fra bruken av et kor av arbeidsløse som resiterte både Hauptmanns vers og egne tekster, heter Stuttgarters vri Thomas Zell. Han er ingen skuespiller, men har en fortid som direktør i Daimler Chrysler-konsernet i Stuttgart, har engasjert seg for kulturen og ble i fjor høst etterforsket av statsadvokaten på grunn av underslag. I *Dogville* spiller eks-direktøren Zell Graces far, gangsterbossen, og diskuterer bl.a. økonomi og mesentilværelsen med sine scenedatter. Det er med andre ord lokale fakta som tas med. Et annet virkemiddel Lösch bruker for å forsterke den dogvillske småbyidyllen, er at ensemblet synger i kor på den regionale dialekten.

En mental begrensning og tranghet speiler seg også i scenografien: over en frittstående plattform befinner det seg et kvadrat som løftes i begynnelsen av forestillingen, som et lokk. Firkanten henger litt truende ovenfor arealet der historien utspiller seg. Det hele minner om en modell med et samfunn på utstilling. Eller en spilledåse.

Den greske regissøren Antonis Kalogridis, hadde en annen tilnæringsmåte da stykket hadde urpremiere i Aten i desember 2004. Hans utgangspunkt er at Grace forteller historien etter flere år, når hun er eldre. Hun betrakter hendelsene på avstand, men ifølge regissøren er det fullt mulig at ingenting av dette har skjedd i det hele tatt. Oppsetningen leker med fantasi og virkelighet. Grace har kanskje innbilt seg alt sammen, for-

di det er noe messiasaktig over henne, sier han.

Femti kanoner og ingen skudd

Akkurat som for Kalogridis og Lösch var det historien som appellerte til Björn Melander, som har regien på Den Nationale Scene i Bergen. *Dogville* handler om underkastelse, dominans, om hvordan folk lar seg korrumpere, og blottlegger samfunnets skyggesider og en frykt for sivilisasjonens ubeviste krefter. Det er både en historie om ødeleggelsen av en kvinne og et samtidskritisk stykke om vold og om å lukke øynene for noe. I Stuttgart forlot mange premiertilskuere salen da Dogvilles beboere ikke ville slutte å voldta, spytte og pisse på Grace. I Bergen var det ingen som gikk ut. Det fantes ingen grunn til det.

DNS er ikke ute etter å irritere. Den bergenske versjonen av von Triers stykke er tam og uskyldig. Graces historie var banebrytende på film, og burde vel også klare seg på scenen siden det stort sett er samme tekst? Men teatrene er allerede fortrolige med *Dogvilles* teatral virkemidler. Det er derfor nødvendig å finne en annen basis for det gode teatermaterialet og en ny måte å fortelle historien på.

Den vanskeligste oppgaven er å glemme filmen, og på DNS står den i veien. Scenografien minner om filmen, bare at det er mye trangere på scenen enn det var i lagerhuset i Trollhättan. Hele inventaret virker plutselig forstyrrende og klaustrofobisk. Man får en følelse av at teksten kanskje krever en tom scene. Alt annet ser ut til å virke distraherende. Dessuten spilles Grace av en rødhåret kvinne – igjen. Det blir nesten litt klisjéaktig, og til slutt sitter man skuffet igjen.

Lars von Trier sier at *Dogvilles* plott bygger på Sjørøver-Jennys sang fra *Tolvskillingsoperaen*. F.eks.: «Når man spør seg: hvem som nu må dø/Og da vil De høre at jeg sier: Alle!/Og når så et hode faller, sier jeg: «Hopla!». Sammenlikner man sangens refreng: «Og et skib med syv storseil/Og femti kanoner» med forestillingen i Bergen, er det som om skipet ikke gjør bruk av de femti kanonene, slik de heller ikke tør å gjøre noe med teksten og lage noe originalt. Teksten fortjener å bli utfordret,

sier Christian Lollike som bearbejdet filmmanuset. Det ligger mer i det. Teksten tåler å bli utfordret og den må utfordres. Men Melander satser ikke nok og utnytter ikke materialets potensial. Forestillingen er bare litt abstrakt og beholder filmreferansene (et lerret over scenen). I første halvdel blir det dessuten litt for mange enkeltskjebner og tablåaktige opptrinn. Etter pausen festes grepet om Graces skjebne, og det begynner å likne en historie. Likevel er det vanskelig å finne ut av hva *Dogville* egentlig er. Med mange uutnyttede muligheter var kvelden litt for koselig, og uten særpreg.

Hopla?

Dogville er ikke episk teater. Selv om det finnes noen henvisninger i filmen (fortellerstemmen, kapitteloverskrifter, scenografien) og Lars von Trier nevner Brecht i et intervju i forbindelse med *Manderlay*-premieren. Men filmregissøren sier også at filmen ikke baserer seg på en ver fremdningsteknikk i brechtsk forstand; at han ønsker seg emosjonell innlevelse og at han spiller på følelser. Tekstens handling og karakterer representerer noe allmenngyldig, i tillegg til at von Trier avslører sine virkemidler – alt dette minner veldig om Brecht, som ofte brøt sine egne regler.

Teksten oppfyller kanskje ikke alle de kravene som stilles til episk teater, men bærer utvilsomt preg av dem. Den kritiske distansen uteblir, innlevelsen derimot er et faktum og man spør: Hva skjer når omstendighetene tillater uante, forferdelige krefter å settes fri? På grunn av den anti-illusjonistiske metoden kan man ikke annet enn begynne å reflektere over det som fremvises på scenen. Innbyggernes oppførsel er altfor menneskelig og gruppedynamikk et meget interessant fenomen.

*

Informasjonen er hentet fra: *Khatimerini*. Greece's International English Language Newspaper (30.12.2004), Morgenbladet (21.10.2005), *Tolvskillingsoperaen* (norsk oversettelse: Jens Bjørneboe).



En bunnløs brønn av hat

Jan Grønli og Anne Krigsvoll overbeviser om at det er svært lite som skiller hat fra kjærlighet, i Gábor Zsámbékis oppsetning av DØDSDANSEN. AV ÉVA A. DOBOS

AUGUST STRINDBERG: **DØDSDANSEN**
REGI: GÁBOR ZSÁMBÉKI. NATIONALTHEATRET
PREMIERE 25/2 2006. SETT 24/4 2006

I en dyster og forfallen stue sitter fru, en tidligere skuespillerinne, hvis ambisjoner og drømmer er blitt hermetisert bort i et hus på en gudsforlatt øy, og legger ut kort på et rundt salongbord. Mannen ikledd sin militæruniform marsjerer rundt omkring i rommet, noe opphisset, noe full, og klager over livets ynkeligheter. Han setter seg til bordet, trekker kort og etter kort tid melder begge ektefellene pass.

Edgar og Alice har vært gift med hverandre i femogtyve år, men noen storslagen feiring av sølvbryllup blir neppe aktuelt. De har ingen å invitere og dessuten har Edgar aldri likt andre men-

nesker. Han har det best med seg selv.

I stuen er det fullt opp med rekvisitter som tilhører et borgerlig hjem i slutten av det 19. århundre: et svart flygel, et salongbord med to stoler, en sjeselong, innrammede fotografier, skjenk, veggspeil, taklampe. Det rare er at inventaret er fordelt i to separate deler av stuen: den ene er Alice sin avdeling med klavert og laurbærkrans og mondene teaterbilder, og den andre er Edgars revir med et barskap, barometer og fotografier av høytidelige militæroffiserer. Og der står også hans telegraf, som er den eneste forbindelse mellom øya og omverdenen.

Edgar og Alice har gjennom et 25 år langt samliv bygget opp en egen festning der byggesteinene er giftige, verbale stikk, men helst store, melodramatiske

scener. I tidens løp har de begge opparbeidet en solid kompetanse i å slåss og såre. Men til tross for årelange kraftanstrengelsene har ingen av dem klart å nedkjempes den andre: i deres maktkamp er seirene og nederlagene jevnt fordelt. Verken Edgar eller Alice ville klare å bryte ut av forholdet. Kampen deres er blitt en levende organisme, noe som gir dem forutsigbarhet, trygghet og kjærlighet som ingen andre enn bare de selv kan forstå

Uforutsigbart

I Zsámbékis regi av *Dødsdansen* er ikke ekteskapet mellom Edgar og Alice en enkel hauk-og-due lek der den sterke seierer og den svake er dømt til undergang. Vi møter to svært raffinerte krigere som endrer karakter og taktikk flere ganger gjennom stykket. I åpnings-scenen ser vi en arrogant og innbilsk machomann som er svært opptatt av å markere sin overlegenhet overfor både kona og overfor omverdenen. Alice reagerer med kjølig resignasjon og noe sarkasme. I stykkets neste sekvens – når kapteinen blir syk og får et illebefinnende – slår pendelen uventet over til noe helt annet: han forvandles til en ynkelig og vettskremt gammel mann. Nå har Alice overtaket. Hun er ikke lenger en nostalgisk skuespiller som er fanget i mannens klør, men en ondskapsfull og ubarmhjertig kriger. I siste tredjedel av stykket våkner udyret i Edgar. Han mobiliserer nye krefter, og får igjen overtaket ved løgner om at han er erklært frisk og har truffet et nytt koneemne. Kampen ender imidlertid uavgjort når det viser seg at Alice har gjennomskuet Edgars oppdiktede historier og derved punktert hans nye taktikk.

Zsámbéki aksentuerer nettopp karakterutviklingen. Første akt åpnes med en relativt lavmælt scene der ekteparet spiller kort – noe som symboliserer at styrkeforholdet i Edgar og Alices ekteskap veksler lik lykken i et kortspill. Men under kortspillet merker vi at Edgar bærer på en stor porsjon indre utilfredshet, skjult bak hans konflikter med kona og omverden. Jan Grønli fremstiller Edgar som en svært sammensatt mann. Han er stolt, selvgod, tyrannisk, ynkelig, uelsket og misforstått på samme tid. Grønlis tolkning av Edgar gir forestillingen en dimensjon langt utover det

vanlige. Han klarer å være en uberegnetlig og ondskapsfull tyrann i den ene scenen, og å krype sammen som en trist og misforstått – og utnyttet – mann i den andre. Slik er hans motspiller, konen Alice – spilt av Anne Krigsvoll – også. I begynnelsen av første akt klarer hun å overbevise oss om at hun er offeret som motvillig har havnet i Edgars klør. Hun er konen som har måttet tåle en slem og ubegavet mann, som også har ødelagt hennes kunstnerkarriere. Men pendelen svinger og Alices endrer karakter: hun reiser seg fra ydmykelsen og fremstår som en utspekulert og ondskapsfull supertyrann. Med sin eksplosive spillestil skaper Anne Krigsvoll en Alice som er enda mer redselsfull enn han vi trodde at var hennes torturist. Begge karakterer er bygget opp med stor presisjon og blir spilt med en troverdighet som får publikummet til å skifte side flere ganger. De overbeviser oss om at vi mennesker har et uutømmelig emosjonelt repertoar – og våpenarsenal – og at det er svært lite som skiller hat fra kjærlighet.

Kurt, spilt av Henrik Mestad, kommer inn i Edgars og Alices stormfulle forhold som en hjelpsom og godtroende slektning. Han vil skape fred, men da han oppdager at «ondskap er smittsomt», flykter han i full panikk. Henrik Mestad skaper en Kurt-skikkelse som er naiv, stakkarslig og litt komisk på samme tid.

Legende

Gábor Zsámbéki omtales som en levende legende i Ungarn. Han er teatersjef og regissør ved Katona Jozsef Színház, ett av de beste teatre i landet. Hans regi av klassiske stykker (Molière, Euripides, Tsjekhov, Brecht), har en forankring i realistisk språkform. Zsámbéki trenger ikke å flytte handlingen i tid eller finne nye klesdrakter til stykkene for å gjøre klassikerne aktuelle for dagens publikum. En storslagen oppsetning av *Medea* av Euripides i hans eget teater i sesongen 2004 / 2005 illustrerer nettopp dette: han skreller bort mytologien og den tunge teksten og gjør stykket til et kvinndrama om lidenskapelig kjærlighet, sjalusi, fortvilelse og hevner. Den påfølgende internettdebatten om Medeas barnedrap, viste at Zsámbéki trekker og engasjerer brede lag av teaterpublikum.

«Skriften alene»

Eirik Stubø iscenesetter Lorca som pur poesi. Men kjærlighetshistorien blir blodløs. AV THERESE BJØRNEBOE

LORCA: **BLODBRYLLUP**

OVERS.: JON FOSSE. REGI: EIRIK STUBØ

SCENOGRAFI: KARI GRAVKLEV. LYSDESIGN:

ELLEN RUGE. NATIONALTHEATRET,

MALERSALEN

Lorcas *Blodbryllup* har en enkel handling. Det dreier seg om et forlovet par og deres forstående bryllup, og utspiller seg på den spanske landsbygda. Samtidig har stykket et forløp som peker ut over seg selv, og roller som i sterkere grad har preg av å være menneskeskjebner enn psykologiske portrett av bestemte enkeltindivider.

«Når eg er åleine/ kjem mine tårer/ frå føtene mine/ frå under føtene/ frå røtene mine kjem dei/ Og dei er varmare enn blod», sier mora i sin første replikk til sønnen, som skal ut i vingården og skjære druer. Mora blir allerede i første scene etablert som en som lever nærmere de døde enn de levende. Hun har mistet mannen og to eldre sønner, som ble drept i familiefæder av en eller annen art, selv om omstendighetene aldri blir forklart.

Bruden (Maria Henriksen) bor med sin far, en enkemann, på en avsidesgård, men også bruden har en fortid. Hun har vært forlovet med en mann, Leonardo, og han elsker henne fortsatt, selv om han brøt forlovelsen og giftet seg med en annen kvinne. Det dreier seg om en paradoksal og umulig kjærlighet. En kjærlighet som får Bruden og Leonardo til å rømme under bryllupet. Til å satse alt på én natt, vel vitende om at det er et kappløp med døden. Det ender med at brudgommen dreper Leonard, og Leonardo brudgommen. Men i siste scene møter man igjen kvinnene, Mora, Bruden

og Nabokona, som på mange måter fungerer som et kor. Slik slutter og begynner det med Mora, som med sin sorg og hevtørst helt fra første scene oppleves som stykkets mørke gravitasjonskraft.

Minimalisme

På Nationaltheatrets Baksene, er scenografien redusert til et minimum, med en grønnmalt vegg og fjorten hvite klappstoler. For øvrig er eneste «rekvisitt» øredobbene som bruden får i gave av sin svigermor.

Forestillingen åpner med at de fjorten skuespillerne kommer inn og stopper på forskjellige punkter på gulvet. En liten pike «leser» åpningsreplikken (dvs. den er allerede innspilt på lyd-bånd), før skuespillerne setter seg på stolene under første dialog. Skuespillerne leverer teksten på en måte som nærmer seg et ikke-spill, og avstanden mellom karakterene i stykket framheves ved at de ikke opptrer innenfor «realistisk» illuderte situasjoner, ja, nesten ikke spiller i situasjoner i det hele tatt.

Blodbryllup står i en klar forlengelse av Eirik Stubøs og Kari Gravklevs (scenografi) oppsetninger de siste årene, som på forskjellige måter har vært preget av en minimalistisk stil og reduktiv bruk av virkemidler. Her er kanskje likheten med oppsetningen av Noréns *Vinterforvaring* mest iøynefallende. Man merker ellers en innflytelse fra den tyske regissøren Michael Thalheimer.

Spørsmålet er om denne formen kler Lorcás kjærlighetstragedie fra 1933? Handlingen i stykket har utspring i slektsfæder, strenge æreskodekser og i et samfunn preget av kjønnsmessig



determinerte roller, som burde tilsi en scenisk forankring i et fortidig bonde-samfunn. Det er derfor et dristig valg å oppdatere stykket. Men jeg har stor sympati for at Stubø ikke iscenesetter Lorca på en folkloristisk måte, og at skuespillerne ikke illuderer «ildfulle spanjoler». Stubø søker derimot trolig mot en form som svarer til hvordan det arkaiske bryter gjennom det moderne i Lorcas poesi, og gir kanskje nettopp derfor vitnene, eller koret, en vel så framtredd rolle som protagonistene. Tilnærmingen er mer musikalsk enn mimetisk. Men som det antydes av Gravklevs fargebruk, dreier det seg om en å gjengi en konkret livsverden med en drømmeaktig avstand.

Forestillingens styrke ligger i at arrangementene fungerer suggestivt, særlig mht koret (som i stykket er representert med nabokona). Men der Lorcas poesi er en fryd å høre med all sin råde sødme, virker scenespråket noe dogmatisk i sin insistering på at «less is more». Jeg opplever ikke forestillingen som kjølilig – da er det bare å lukke øynene og høre. Men den blir litt for snill.

Blodfattig kjærlighet

Maria Henriksens Brud har en lavedelfarget kjole, og ditto brudeslør. Hun utstråler en steilhet, som både kan være uttrykk for viljesstyrke og for skjelmshet eller koketteri. Det er lett å forstå hvorfor Stubø har besatt henne i rollen, og likevel er det et problem at hun holder så mye tilbake. Hun uttrykker snarere kjedsomhet eller vemod enn lidenskap. I forlening med usikker replikkbehandling (Henriksen er russisk) blir kjærlighetshistorien det svakeste leddet i forestillingen. Noe som skyldes kontaktløshet mellom skuespillerne, og at Trond Espen Seim kommer skjevt ut med sin hengslete og coole attityde.

«Kvar gong eg går frå deg/føler eg meg tom/ og får ein slags klump/ i hal-sen», sier Brudgommen (Nikolai Cleve Broch). «Når du er mannen min/ blir det ikkje slik,» svarer Bruden, og i samspillet mellom dem finnes det atskillig finere nyanser. Cleve Brochs Brudgom virker akkurat så ung og ren som Mora hevder at han er, og har i tillegg en egenartet sødme. Når det gjelder teksten, er det Frøydis Armands replikkbehandling

som bærer forestillingen, og Stubøs til-lit til at stykket lar seg oppføre nærmest som et hørespill, blir bekreftet med henne.

Blodbryllup viser at Eirik Stubø har en god hånd med skuespillerne, som gjennomgående tegner rollefigurene med avspenhet, men også konsentrasjon og presisjon. Men som sagt var ikke forestillingen helt mål, mht å finne balansen mellom spill og ikke-spill når den tok skrittet ut på gulvet. Eirik Stubø har imidlertid hatt god hjelp i Ellen Ruges lysdesign. I de avsluttende scenene – hvor Jan Grønli opptrer som Tømmerhoggar/Månen, og Ole Johan Skjelbred som Tømmerhoggar/Døden – tilføres rommet en ladning som matcher Lorcas tekst. Det skyldes kanskje ikke minst det plastiske (men minimalistiske) spillet til Skjelbred. Jeg skulle gjerne sett flere slike momenter.



KAOS ER GRANNE MED GUD, regi: Carl Jørgen Kjøning. Det Norske Teatret, 2006. FOTO: ERIK BERG

Godt – og tradisjonelt

Svakhetene ved Lars Noréns 25-år gamle familiedrama kommer tydeligere frem, men stykket forløser stort spill fra skuespillerne på Det Norske. AV IDALOU LARSEN

LARS NORÉN: **KAOS ER GRANNE MED GUD**. OVERS. OG REGI: CARL JØRGEN KJØNING. SCENOGRAFI/KOSTYMER: MILJA SALOVAARA. MUSIKK: ÅSMUND FEDJE

Etter å ha sett *Kaos er granne med Gud*, var Morgenbladet-anmelder Henning Gärtner så rasende på scenekunstens vegne at han avskrev hele Det Norske Teatret: Slik han så det, hadde et teater, som i løpet av noen måneder kunne sette opp hele tre skuespill med familien som tema, overhodet ikke livets rett.

De to andre stykkene Henning Gärtner siktet til, var Erlend Sandems *Ned til sol* og *Skugge av ein gut* av Arne Lygre. Begge disse oppsetningene var urpremierer, det vil si at dagens dramatikere fremdeles finner det interessant å

skrive om familieforhold, og all den tid stykkene deres engasjerer, virker det litt ekstremt å bruke deres tema som påskudd for ikke å sette dem opp.

Med *Kaos er granne til Gud* stiller saken seg noe annerledes. Stykket ble skrevet i 1982, samme år som *Natten er dagens mor*, og Lars Noréns dramatik er siden utviklet seg langt fra disse to selvbiografiske familiedramaene som begge er et oppgjør med egen fortid. «Alle konfliktene som dei skildrar, har skjedd meir eller mindre slik dei blir framstilte», sier han til svenske Lars Nylander i en samtale som er gjengitt i programmet.

For snart 25 år siden virket stykkene sjokkerende i sin brutale åpenhet, og representerte noe nytt i nordisk dramatik. I dag kommer svakhetene ved

selve komposisjonen i *Kaos er granne med Gud* langt tydeligere fram, og regissør Carl Jørgen Kjøning gjør ingenting for å skjule dem.

Stort spill

Stykket utspiller seg i et forfallent hotell i en tidligere stasjonsby. Nå stanser ikke toget der lenger, og Ernst (Sverre Bentzen) strever med å selge hotellet som ikke har andre gjester enn en gammel forfyllet hjemvendt svensk-amerikaner (Ståle Bjørnhaug). Når stykket begynner, venter Ernst på kona Helen (Britt Langlie), som har kreft, og på sønnen Ricky (Aksel Hennie), psykiatrisk pasient etter et selvmordsforsøk. De har begge fått helgepermisjon fra sine respektive sykehus, og familiens eldste sønn, Frank (Lasse Kolsrud), har vært og hentet dem. Det blir en aften full av konfrontasjoner og krangler, men også med korte glimt av ømhet og varme mellom moren og sønnene.

Forfallet som preger hotellet har sitt motstykke i personene: Frank har sittet inne to ganger for fyllekjøring og en gang for mishandling, og Ricky har en uklar schizofreni-diagnose. Hans hverdag er elektrosjokk og sterk medisiner. Ernst selv er en feig livsløgner som skygger unna alt som er vondt og ubehagelig. Han orker ikke besøke Helen på sykehuset, og han sviktet Ricky når sønnen trengte ham mest. Nå blir han nødt til å se i øynene at kona er døende, og påkjenningen får alkoholikeren Ernst til å drikke igjen, mens Helen stadig må døyve smertene med morfin.

Gjennom hele første akt går de fire som katten rundt den varme grøten, og den dramatiske fremdriften er så å si fraværende. Selv om de mellommenneskelige mekanismene er skildret med presisjon og troverdighet blir de preget av gjentakelse, og personene makter ikke å vekke vår interesse. Paradoksalt nok blir all elendigheten forutsigbar og dagligdags.

Etter pause tar stykket seg opp. Det virker som om hele den langtekkelige eksposisjonen bare har vært et slags forspill til det voldsomme oppgjøret mellom faren og de to sønnene. For når Helen til slutt sovner inn utmattet av smerte og morfin, møtes de tre mennene i familien ansikt til ansikt: Den litt veike, morsbundne Frank tar en grusom hevn

på faren som han hater: Med utpekulert ondskap skjenker han Ernst full.

Selve høydepunktet i stykket er den aller siste scenen, konfrontasjonen mellom Ernst og Ricky. Ricky har hittil stort sett bare uttrykt seg i enstavelserord. Nå er det noe som løsner i ham. Han forteller faren at han er homoseksuell, og antyder at det er faren også. Lars Norén lar stykket utspille seg i begynnelsen av 1960-årene, den gangen homoseksualitet ble betraktet som et skammelig perverst avvik, og det er den fortvilte og håpløse kampen for å undertrykke sin forbudte legning som har gjort Ricky til psykiatrisk pasient. Hans selvhat og hans selvforakt er blitt til en generell aggresjon som han vender mot alle han møter, og han er så redd for å bli morder at han ser fram til å bli lobotomert.

Nok en gang stikker Ernst fra problemene, nok en gang svikter han Ricky når han trenger ham mest. Det skjer ingen forsoning i *Kaos er granne til Gud*, stykket slutter som et åpent spørsmål.

Carl Jørgen Kjøning viser stor, kanskje for stor, pietet overfor Noréns tekst, og gjør ingenting for å korte ned på den stillestående og snakkesalige første delen. Men selv om tiden absolutt har løpt fra denne typen familieavsløringer, gjør skuespillerprestasjonene likevel at *Kaos er granne med Gud* blir en positiv opplevelse.

Allerede i første akt lager Sverre Bentzen en komplisert, både motbydelig og patetisk skikkelse av den feige livsløgneren Ernst, og han, Lasse Kolsrud som Frank og Aksel Hennie som Ricky får annen del til å bli stort, tradisjonelt skuespillerteater. Ikke så verst bare det.

À propos de flerkulturelle teatervisjonene

Gjestespillet PÅSK: Unge flerkulturelle skuespillere «viser» at teatret verken kan eller skal skape illusjon. AV IDALOU LARSEN

AUGUST STRINDBERG: **PÅSK**
REGI: VOULA KEREKLIDOU. SVENSKA
RIKSTEATERN. GJESTESPILL RIKSTEATRET,
OSLO

Riksteatern gjestet sitt norske søstereteater i Nydalen i slutten av april med sin flerkulturelle versjon av August Strindbergs *Påsk* – et aktuelt og tankevekkende à propos til dagens diskusjon om hvordan norsk teater skal bli mer flerkulturelt.

Oppsetningen ble spilt to ganger, og den siste forestillingen ble etterfulgt av en debatt der både stykkets instruktør, Voula Kerekliou, og teatersjef Ellen Horn var deltakere. Jeg hadde dessverre ikke anledning til å overvære denne diskusjonen, men jeg fikk sett *Påsk* på den første spiledagen.

Jeg hadde store forventninger. Svenske Riksteaterns sjef, Birgitta Engels, laget før hun overtok ledelsen av teatret, en av de mest interessante flerkulturelle oppsetninger jeg har sett – en versjon av Sofokles' *Elektra* der handlingen var flyttet til våre dager, og *Elektra* var en jente med innvandrerbakgrunn.

Påsk er visst gjennomgående blitt svært godt mottatt i Sverige, men jeg ble skuffet.

Ved om og om igjen å bryte *Påsk*s dramatiske logikk ved å tvinge publikum til å huske at fire av de seks skuespillerne var flerkulturelle, tillot ikke regissøren meg et øyeblikk å akseptere dem som kunstnere. Slik gjorde oppsetningen etter min mening de fire skuespillerne en bjørnetjeneste.

Det startet med at flere tilskuere hadde

fått anvist samme plass i salen. Dermed reiste en ung «dobbelbooket» kvinne, og begynte å skrike at dette aldri hadde skjedd dersom hun ikke hadde hatt iransk bakgrunn. Deretter bega hun seg ned på scenen, der hun begynte en ivrig tilsynelatende helt privat samtale med en av de andre fremmedkulturelle skuespillerne. Det tok lang tid før skuespillerne overhodet begynte å nærme seg Strindbergs tekst, og da de endelig gjorde det, var det vanskelig å forstå hvorfor.

Påsk er et vanskelig stykke, som heller ikke er så lett å aktualisere – især ikke



David Lenneman og Rayam Jazairi i **PÅSK**, Svenska Riksteatern, 2006. FOTO: PATRICK DEGERMAN

når instruktøren hadde valgt å understreke historien om blomsterbutikkens stjålne påskelilje som får et stort oppslag i pressen og som til og med politiet tar alvorlig. Den må jo ha virket ganske urealistisk allerede i 1900, og hundre år etter blir den latterlig usannsynlig – spesielt når handlingen pretenderer å gå for seg i dag. Men det var i og for seg ikke så farlig, ettersom ingen lot til å ta verken stykket eller selve forestillingsprosjektet alvorlig.

Instruktøren hadde gitt de fire unge en temmelig utakknemlig oppgave: de skulle vise at de ikke behersket den klassiske spillestilen. Dette gjorde de med bravur – og man kan naturligvis si at forestillingen fikk fram at det ikke er lett å ville bli Strindbergs-kuespiller i Sverige når man er innvandrer. Men ville man ikke gjort hele integreringsprosjektet en langt større tjeneste ved enten å gi de fire anledning til å vise at de faktisk var i stand til å tolke sine roller, slik jeg absolutt kan tenke meg at de var, eller ved å la dem spille noe nytt og annerledes, som ville være et positivt bidrag til svensk teater.

Det var mye skrik og skrål, mye voldsom utagering og usedvanlig mye slett diksjon. Samtidig fikk vi publikummere ikke et øyeblikk lov til å glemme at det viktige her var å være politisk korrekt. Forestillingen tonet faktisk ut med at et manifest som maner til toleranse og rettferdighet overfor fremmedkulturelle rullet over den hvite skjermen.

Slik jeg opplever denne *Påsk*, ønsker instruktør Voula Kerekliou å avkle teaterkunsten enhver magi: teatret blir her en postmoderne dekonstruksjonsøvelse der hensikten nettopp er å vise at teatret i dag verken kan eller skal skape illusjoner. Jeg føler meg overbevist om at teatersjef og instruktør ville avvise mine innvendinger ved å se overbærende på meg, riste på hodet og si at jeg ikke har skjønt noenting: De har jo bevisst gått inn for å oppnå nettopp den virkningen jeg opponerer mot.

Det hadde vært interessant om noen av de som har sett *Påsk* kunne tenke seg å drøfte oppsetningen i disse spaltene.



Hedda vakler inn samtiden

(Trondheim): Regissør Per-Olav Sørensen skaper støy, men punkterer ikke stykkets psykologiske spenning. AV GRETE INDAHL

HENRIK IBSEN: **HEDDA GABLER**

REGI: PER-OLAV SØRENSEN. SCENOGRAFI:

PAVEL DOBRUSKY. TRØNDELAG TEATER

I jubileumsåret 2006 moderniserer Trøndelag Teater *Hedda Gabler* av Henrik Ibsen.

Å relatere stykket til samtiden er en god ambisjon, men oppnås aktualitet best ved å endre ytre koder og å la 2000-tallet innta Ibsens 1850-talls drama? Hedda er kanskje, i likhet med Nora som gikk sin vei, Ibsens mest moderne karakter. Heddas sorti er mer dramatisk, men tema er det samme; ekteskapet sett fra kvinnens perspektiv. Ibsen bruker oppveksten som en mulig forklaring på Heddas psyke, men gir ikke noen direkte svar på hvorfor hun

velger å ta sitt liv. Forestillingen på den gamle hovedscenen formidler en klar tolkning og legger til rette for mulige forklaringer på Heddas desperate slutt. Før den tid må vi som ser på, gjennom flere overflødige omveier i regien.

Stykket åpner med et visuelt mellomspill, der Hedda sjonglerer mellom tre menn som både dyrker henne og gjør henne ufri – selve essensen i handlingen: Hun venter barn med ektemannen, som kjeder henne. Mannen hun elsker, skremmer henne med en lidenskap sterkere enn hennes. Og den pratsomme dommer Brack som påtvinger seg et vennskap – truer med å offentliggjøre hennes ugjerninger. I bakgrunnen spøker faren. Det er ikke tilfeldig at Hedda i stykket har beholdt farens navn og

fortsett heter Gabler. Flere visuelle og auditive mellomspill inntreer som del av moderniseringsideen. Glatte overflater og kraftige lydbilder fra underholdnings- og musikkscene blender og drønner. Plyssofaen er borte og språket inneholder ord som ikke fantes i 1850. Thea Elvested er gått fra å være *gubernante* til å bli *dagmamma* med permanent bosted hos barna. *Mobil og å printe ut* sklir igjennom, men uttrykket *polske arbeidere* blir i denne oppsetningen komisk. En ubetydelig setning hos Ibsen får med denne omskrivingen en overdrevet betydning i møte med tilskuerens forhold til begrepet.

Den ytre moderniseringen bidrar ikke til å tydeliggjøre innholdet, men gir regissøren et større rom til å boltre seg med effekter – og fravær av effekter. Begge deler forkludrer illusjonen. Etter å ha mottatt sin tidligere elsker Eilert Løvborgs nye manuskript, kaster Hedda dokumentet i peisen, som scenograf Pavel Dobrusky har delt i to, én på hver halvside av scenen. Fra mitt froskeperspektiv ser jeg at manuskriptet fortsatt ligger i peisen, selv når Hedda sier at hun har brent det opp. Skal vi late som om det er borte? Når blodet fortsatt renner fra Eilerts panne etter en hel natt i arresten, virker det som en overflødig effekt. Dessuten, Pål Christian Eggen uttrykker desperasjonen godt selv uten blod i panna.

Leken Hedda

De visuelle og auditive virkemidlene etablerer en scenisk støy som forstyrrer, men ikke ødelegger den psykologiske spenningen i dramaet. Og oppsetningen av *Hedda* inngir ettertanke, fordi ensemblespillet overdøver regissørens innfall og løfter dramaet inn i samtiden. Ofte når Ibsen settes opp i Norge, er det de eldre og rutinerte skuespillerne som får spille de sentrale rollene. Til tross for at Ibsen i flere av sine stykker, blant annet i *Hedda Gabler*, skriver om unge mennesker i etableringsfasen. Trøndelag Teatret har valgt unge skuespillere i de ledende rollene. Det er denne oppsetningens styrke. Anna Bache-Wiigs Hedda er energisk leken og har et pågående kroppsspråk. Dobbelheten i hennes utstråling på scenen nyanserer Heddas kaotiske indre liv og gir samspillet med Ola G. Furuseth (Jørgen

Tesman), Trond-Ove Skrødal (dommer Brack) og Pål Christian Eggen (Eilert Løvborg) en spent nerve og Heddas arrogante maske opprettholdes helt til skuddet faller. Med Eggens Løvborg etableres det en saftig erotisk undertone som tidligere Heddaer jeg har sett har skjult bak en forfinet overklassemine. Tone Mostrau som Thea Elvsted imponerer mest rent spillemessig. Hennes tolkning av Thea er frodig og sterk, stikk i strid med et bildet av henne som en undertrykt guvernante som lar seg kve av både Eilert Løvborg og Hedda. Thea avviker Heddas ondskap og konfronterer Heddas kaotiske psykologi med en sunt selvbilde.

Spenningen mellom det konstruktive og det destruktive i oppsetningen gjør spillet til en følsom psykolo-

gisk thriller. Thea Elvested og Jørgen Tesman framstår på den ene siden med vilje til framgang og utvikling, mens Hedda Gablers og Eilert Løvborgs kaotiske indre på den andre siden, forfaller. Hedda finner seg ikke til rette som gift og ser ikke at hun har noen framtid dersom hun velger å bryte ut av ekteskapet. Når Jørgen Tesman finner et nytt prosjekt som han skal utføre sammen med Thea, opplever Hedda at hun blir overflødig. Bortskjemt som barn og gift uten kjærlighet, sier hun at hun har «... anlegg for en ting i hele verden, å kjede livet av meg». Heddas eksistensielle kvaler har sitt utspring i kvinnens muligheter på 1850-tallet, men tilstanden som uttrykkes i denne oppsetningen kan gjenkjennes like mye som 2000-talls som 1850-talls.

Herrenes aften

ET DUKKEHJEM i en leilighet på folkemuseet gjorde mine fordommer til skamme. Men manglet et siste analytisk overblikk.

AV THERESE BJØRNEBOE

IBSEN: **ET DUKKEHJEM I WESSELS**

GATE 15 REGI: TONJE GOTSCHALKSEN.

KOSTYME: SILJE FJELLBERG. STIFTELSEN

VISJONER. NORSK FOLKEMUSEUM 21/5 2006

Jeg gikk til Juni Dahrs og Tonje Gotschalksens *Et dukkehjem* i *Wesselsgate 15* med en viss skepsis. Stykket skal utspille seg inni en autentisk byleilighet fra samme tid som det ble skrevet, altså overgangen 1870/80; som til overmål befinner seg i en bygård på Norsk Folkemuseum. Samtidig leste jeg i programmet at ideen bak å iscenesette stykket i omgivelser som dette, ble unnfanget som en protest mot de «dyktige, iskalde og betraktende Ibsen-produksjonene de siste årene.» (Juni Dahr i programmet). Kombinasjonen mellom de museale omgivelsene og temperert

spillestil, fikk meg til å grue for en art tv-teaterrealisme som kan virke illustrativ eller sågar kitschy i teatersammenheng.

Men jeg både likte forestillingen, og trodde (stort sett) på skuespillerne, som man sitter så nærme at man kan ta på dem. Crux'et er leiligheten selv. Effekten ligger imidlertid ikke i de historiske tapetene, fotografiene på veggene, eller møblementet – som er historisk og «autentisk» – men i selve rommet. Vi befinner oss i et oppholdsværelse, med Helmers kontor til høyre, spisestue til venstre (for meg, til høyre for dem som sitter på den andre siden). Her inne skal det bare ta et halvt minutt å gjøre publikum delaktige i ekteskapets både litt klaustrofobiske og hverdagslige intimitet, idet man hører Helmers



ET DUKKEHJEM, regi: Tonje Gotschalksen. Norsk Folkemuseum/
Stiftelsen Visjoner, 2006. FOTO: ANDERS LIEN

(Lars Øyno) stemme fra naboværelset. Publikum sitter hele tiden på de samme plassene, men fordi mange opptrinn og replikkvekslinger er lagt til entreen eller andre værelser, utvides teaterrommet. Kall det gjerne for et dukkehhus, hvor man med Nora (Juni Dahr) kan få følelsen av å være forvist til forværelset, uten noe annet å ta seg til enn å konversere, og uten innsyn eller overtredelsesrett til Helmers kontor.

Vi hører ofte mannestemmer gjennom veggene, men uten å få med oss ordene, og slik blir perspektivet litt forskjøvet. Siden Nora hele tiden er på «scenen», identifiserer vi oss med henne, nå som før, men på litt andre premisser. Helmer har en frihet til å bevege seg og til å komme og gå som Nora mangler. Oppholdsværelset er privat, mens kontoret representerer hans offisielle, profesjonelle jeg, samtidig som det også er et slags revir mot den intimsfæren som Nora fyller – med hele sitt vesen. Og hvor hun kanskje ikke gjør noe annet enn å spille skuespill?

Lars Øyno gir god dekning for Helmer som en konservativ estet. Men han utleverer ham ikke, slik som i Stefan Kimmigs *Nora* på Ibsenfestivalen i 2004, hvor Helmer lot til å føle seg smittet av tarvelighet bare ved å være i nærheten av fru Linde (vist med noen talende hånd-

bevegelser). En grunn til at likevekten i samspillet fungerer, er at skuespillerne matcher hverandre i sex-appell, og at vi tror på Nora og Torvalds forelskelse. Kanskje det er Øynos erfaring fra den performancebaserte, nonacting-spillestilen som dyrkes av Verdensteatret, som gjør ham i stand til å redusere og finstille virkemidlene, samtidig som han også legger inn distanse. Det er som om Øyno med et lite glimt i øyet spiller på sin egen distingverte, patosfylte apparisjon (og stemme), når han lar Helmers patriarkalske, så vel som maskuline, autoritet spilles ut imot de småskårne, svakere karaktertrekkene hos rollen.

Det teatraliske

Gotschalksen og Dahr, som har det felles ansvaret for bearbeidelsen, har både strøket tjenestepiken, daddaen og barna, og slanket manuset. Fraværet av alt som har med alminnelig hushold å gjøre, viser til vakuemet i Noras tilværelse og eksistens, samtidig som det gir fokus til ekteskapets romantiske side, eller kjærlighetsforholdet. Det fungerer som et plausibelt grep i en tid hvor barn ikke lenger er sterk nok begrunnelse for å fortsette et samliv. Men når denne Nora under oppgjørsscenen sier at hun ikke klarer å ta avskjed med barna, virker replikken i dobbelt forstand

kompensatorisk (de husker plutselig at de har barn!), og illusjonen brister som en boble.

Nærheten til tilskuerne gjør dette i beste mening til skuespillernes forestilling. For ikke å si herrenes: Terje Strømdahl tar rommet uten å foreta seg noe, men er intenst tilstedeværende. Dødssyke doktor Rank har her ikke noe av den kynismen som ofte vises i bl.a. scenen med fru Linde. Når Juni Dahrs Nora stryker den «kjødfarvede strømpen» over pannen hans, er det som om Rank forsøker å minnes hva seksualiteten engang var. Han opplever det hele med en teleskopisk distanse. Uendelig trist, men usentimentalt spilt. Kristin Kajander er nærværende som fru Linde, uten at rollen (fra regissørens side) blir så mye mer enn en kontur. Robert Skjærstads Krogstad er som hypnotisert av den forferdende og umulige situasjonen. Han spiller i et register hvor en tragikomisk og nesten absurd karaktertegnning ligger nær, men tilpasser tolkningen det intime formatet, med dettes krav til nedtonet, «sannferdig» spill. Den skuespilleren som tar størst plass, men som jeg samtidig får minst klarhet over hvor vil med tolkningen, er Juni Dahr. Det intime sceneformatet og vektleggingen av det erotiske forholdet mellom Helmer og Nora, gjør på flere måter «det teatraliske i det private» svært fascinerende å følge. Den teatraliske Noratolkningen virker gjennomtenkt, samtidig som Dahr skaper en forståelse for den eksistensielle nøden bak Noras maskespill. Men i siste akt, under Noras sorti, inntar Juni Dahr positurer som er vel så teatral, om ikke enda mer, enn i de tidligere scenene. Det forblir uklart om det er Juni Dahr som ikke klarer å la være å «opptre», eller om det er regissøren som ikke har en klar nok analyse. (Litt sjenerende er det også at Juni Dahr, til tross for sitt historiske kostyme, har en fresh teint og hårfrisyrer av i dag, i motsetning til Kajanders fru Linde. Dahr er Dahr og så å si en egen merkevare).

Men når det er sagt, var dette et høyst severdig og ambisiøst forsøk på å teste ut det teatral og det naturalistiske i *Et dukkehjem*.

Lekent om Ibsen og hans «modeller»

(Molde): Et nytt stykke om Ibsen er blitt en vittig og elegant postmoderne variasjon over teatrets vesen. AV IDALOU LARSEN

KRISTIAN LYKKESET STØMSKAG:

HAVFRUENS SØNN. REGI: CARL MORTEN AMUNDSEN. SCENOGRAFI: ARNE NØST. TEATRET VÅRT, PREMIERE 17. MARS, SETT 21. MARS

Det er Ibsenår i år, og det ser ut til at så å si alle våre institusjons-teatre føler seg forpliktet til å markere begivenheten. Teatret Vårt er intet unntak, men heller enn å anstrenge seg for å lage enda en mer eller mindre epokegjørende versjon av ett Ibsenstykke, har teatersjef Carl Morten Amundsen valgt å gå sine egne veier. Han har satset på en ny tekst. Den er skrevet av dramatikerdebutanten Kristian Lykkeslet Stømskag, og Amundsen har selv satt i scene.

Å feire Ibsen med nyskrevet dramatik, er ikke Carl Morten Amundsen alene om. Men *Havfruens sønn* er noe helt spesielt: En absurd, sjarmerende og upretensios teaterlek som har utgangspunkt i Henrik Ibsens høyst reelle opphold i Molde, sommeren 1885. Det er tiden i Molde som skal ha gitt Ibsen inspirasjon til to av sine dramaer, *Rosmersholm* fra 1886, og *Fruen fra havet* fra 1888.

Henrik Ibsen er naturligvis den virkelige hovedpersonen i *Havfruens sønn*. Men ham ser vi aldri. På scenen står unge Pål Rønning som i forrige sesong imponerte som Ludvig Holbergs Erasmus Montanus. Her spiller han «unge Møller» med stor scenesjarm og autoritet. Møller er 16 år og presenterer seg usjenert som «den oppdiktede sønnen til Hans Thiis Møller». Hans Thiis

Møller var derimot høyst virkelig, han var en ledende personlighet i Molde, og bodde på Moldegård der han tok imot både Bjørnson og Ibsen.

Det er nettopp under middagen hans far holder for Henrik Ibsen at unge Møller får det for seg at Ibsen vil skrive ham inn i ett nytt skuespill, og dermed gi ham evig liv. Gjennom det timelange stykket kjemper unge Møller en innbitt kamp for sin plass i litteraturen. Et lite øyeblikk tror han at han skal være med i *Rosmersholm*, men Ibsen foretrekker visst å gi ham en rolle i *Fruen fra havet*.



HAVFRUENS SØNN, regi: Carl Morten Amundsen. Teatret Vårt, 2006. FOTO: ARNE MOEN

Han skal være sønnen Ellida Wangel fikk med Den fremmede.

Men sommeren tar slutt. Ibsen forlater Molde, og dermed skifter han også mening. Definitivt. «... nå må jeg dessverre skrive Dem ut... De var dessverre ikke nok». Dermed blir unge Møller stående alene «på en brygge i en småby på Nordvestlandet. Alene og oppdiktet.

Min far har fornektet meg. (...) Jeg var kun materiale for ham. Dikteren har slengt meg i vrakgodskassen».

Denne prosaiske og snusfornuftige sammenfatningen av «handlingen» yter overhodet ikke *Havfruens sønn* rettferdighet. Den florlette tråden i historien har svært liten betydning, og Kristian Lykkeslet Stømskag bruker den bare som et påskudd til en vilter og uhemmet teaterlek der han lar utdrag fra mange av Ibsens skuespill kommentere Unge Møllers fortvilte forsøk på å skaffe seg evig liv. Iblant ironisk og vittig, iblant vemodig og rørende, men alltid like treffende. Men teksten er også noe mer: Den kaster et nytt og spennende lys på selve den dikteriske prosessen, og Lykkeslet Stømskag finner mange fiffige sammenhenger mellom Ibsens liv og hans diktning..

Det er naturligvis forferdelig morsomt å teste egne Ibsenkunnskaper mot teksten: Jeg var riktig stolt da jeg klarte å kjenne igjen bruddstykker fra *Rosmersholm*, *Lille Eyolf*, *Når vi døde våkner*, *Fruen fra havet*, *Gengangere*, *Peer Gynt* og *Vildanden* pluss flere av Ibsens dikt – og det ville ikke forundre meg om enda flere stykker er representert. Men jeg tror ikke det er en forutsetning at tilskueren kan sin Ibsen ut og inn for at hun skal ha glede av forestillingen.

Det er nemlig det lekne og ikke minst det teatral ved stykket som gir det sin sjarm. I teatret er jo alle personer til syvende og sist oppdiktede, og det paradoksale er at når vi tilskuerer ser Unge Møller, som uten å nøle tilstår at han slett ikke finnes, stå lys levende på scenen, er han langt mer levende enn alle de øvrige som er hentet ut fra Ibsens rikholdige persongalleri. I Carl Morten Amundsens meget bevisste regi fremstår Gøril Haukebø, Terje Halsvik og Hilde Marie Farstad Bergersen som stiliserte rollefigurer, og dermed blir *Havfruens sønn* også en vittig og elegant postmoderne variasjon over teatrets vesen.

Som ramme om det hele har Arne Nøst skapt en utrolig stilsikker scenografi som ytterst enkelt, men suverent i Finn Landsperg effektive lyssetting skaper fascinerende drømmebilder av fjord, fjell og himmel. Ja, *Havfruens sønn* ga tilskueren en fornøyetlig – og tankevekkende – time i teatret.

HØSTENS PROGRAM PÅ ROGALAND TEATER

BEDRAG AV HAROLD PINTER

PREMIERE 2. SEPTEMBER
INTIMSCENEN

VILLANDEN AV HENRIK IBSEN

PREMIERE 2. SEPTEMBER
HOVEDSCENEN

REISEN TIL JULESTJERNEN AV SVERRE BRANDT

PREMIERE 6. & 7. OKTOBER
HOVEDSCENEN

SKYFRI HIMMEL SANGER: BJØRN EIDSVÅG TEKST: OLAUG NILSSEN

URPREMIERE 4. NOVEMBER
HOVEDSCENEN

FRØKEN JULIE AV AUGUST STRINDBERG

PREMIERE 18. NOVEMBER
INTIMSCENEN

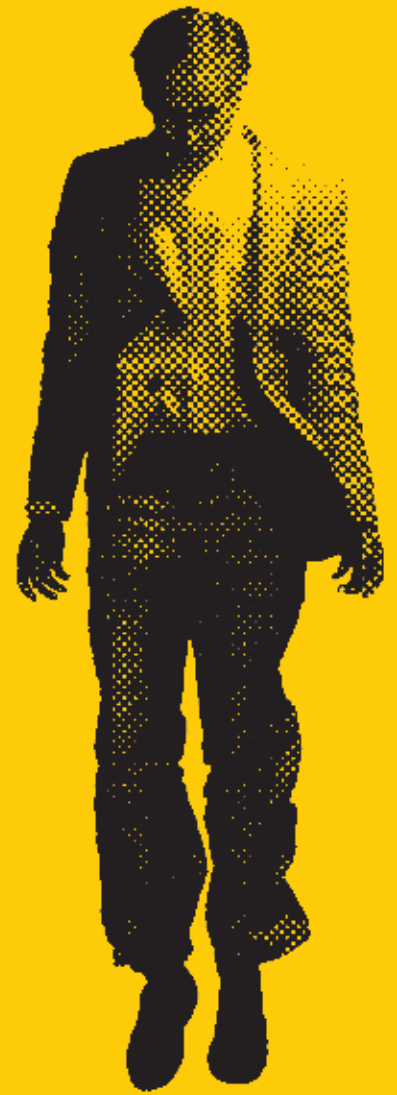
SpareBank 1 SR-Bank


Stavanger Aftenblad

ROGALAND

TEATER

Billettbestilling: 51 91 90 90
www.rogaland-teater.no



MYSTERIER

ETTER KNUT HAMSUNS ROMAN. MANUS OG REGI: HANS HENRIKSEN

PREMIERE 7. SEPTEMBER 2006

MED: JOACHIM RAFAELSEN, MARTIN LŐC LOTHERINGTON, MARTE MAGNUSDOTTER SOLEM, MINA ANDREASSEN, LINDA WAIRIMU GATHU, IDA HOLTEN WORSØE, KAI KENNETH HANSON, KLAUS LØKHOLM BERGLI MED FLERE

SCENOGRAFI OG KOSTYMEDESIGN: ERLEND JOHAN BIRKELAND OG SOLFRID KJETSÅ
KOMPONIST: GEIR JENSSEN **LYSDESIGN:** ULRIK GAD **MASKER:** JOHN EINAR HAGEN

SPILLEPERIODE: 7. SEPTEMBER - 14. OKTOBER

SCENE VEST

HÅLOG
ALAND
TEATER