

norsk
shakespeare og
teater tidsskrift
10 år
1998–2008

Peter Brook

JACOB HIRDWALL:
Kommersialismen og
teatrenes framtid

Lars Noréns

EN DRAMATIKERS DAGBOK

INTERVJUER:

Ole Anders Tandberg om Tor Ulven og
En vanlig dag i helvete, Sven Åge Birkeland,
Hanne Tømte og Alvis Hermanis

REALITYTEATER: *Pretty Woman A/S*

JULIAN BLAUE: «Vi trenger operaens patos og
regiteatrets anarkisme»

Anmeldelser fra IBSEN-FESTIVALEN, m.m.

nr. 3-4/2008 kr. 120,-



www.shakespearetidsskrift.no



Juryformann Liv Ullmann, Peter Brook og juryens nestleder, Erik Stubø under pressekonferansen på Nationalteatret, 31. august. Foto: Marit Anna Evanger

Den internasjonale Ibsen-prisen

ABONNENTER:

Vi gjør oppmerksom på at alle abonnenter har fått et nytt abonnementsnummer, som står trykket foran navnet ditt på denne utsendelsen. Dette nummeret gjelder sammen med etternavn som passord for å få tilgang til det elektroniske arkivet over tidligere utgaver av tidsskriftet. Se www.shakespearetidsskrift.no Dersom emballasjen (med adressemerkingen) har gått tapt/er kastet, kan du få oppgitt nummeret ved å kontakte redaktøren: tbjorneboe@gmail.com

T. B

Et høydepunkt under årets Ibsen-festival var Peter Brooks tale i Skien, der han takket for Den internasjonale Ibsen-prisen. Brook er ingen Ibsen-regissør, og talen gir derfor et sjeldent, og kanskje unikt innblikk i hans forståelse av Ibsen.

Det har vært bred oppslutning om å tildele Den internasjonale Ibsen-prisen til den britiske teaterregissøren Peter Brook, og mange vil også framheve det som et klokt (og taktisk) valg i forhold til å lansere en ny pris. På den andre siden gir ikke valget av Brook noe tydelig signal om hvor juryen vil, og hva prisen står for.

I forhold til at Brook er et tungt navn, som kunne gjøre denne prisen kjent, var offentlighetsarbeidet bemerkelsesverdig mangelfullt. Manglende rutiner i forhold til å skape publisitet, kontakte norsk og internasjonal presse, osv. var én ting, men selve avviklingen var også uprofesjonell. Den offisielle tildelingen foregikk



Therese Bjørneboe
redaktør

på Nationalteatrets hovedscene, i forkant av kveldens forestilling, som var Calixto Bieitos iscenesettelse av *Brand*. Men det ble ikke gitt noen presentasjon av Brook, som etter kort tid sto alene på scenen og talte. Det virket også skjemmende at Brooks tale nesten gikk i ett med åpnings-scenen av *Brand*. For det dreide seg om en svært ukonvensjonell åpning, som til forveksling minnet om et tv-show. Det gikk selvfølgelig like mye utover skuespillerne som helheten og

tilstelningen for øvrig.

Peter Brook trakk også lasset under arrangementet i Skien neste dag. Her inngikk hans tale om Ibsen som siste del av programmet på konferansen «Artistic Freedom – myths and realities», som dreide seg om ytringsfrihetens vilkår, i bl.a. Bangladesh og Pakistan, men som ikke hadde noe tydelig fokus.

Det naturlige hadde vært å sette av dagen til et seminar omkring Peter Brook, hans ideer om teater, regi og verk og hans samarbeid med andre

kunstnere. I statuttene for prisen heter det at den skal oppmuntre til kritisk debatt om sosiale og eksistensielle spørsmål, og da hadde det vært relevant å aktualisere pristildelingen ved å diskutere og belyse ham i dette perspektivet. Det kunne også skapt oppmerksomhet om prisen.

I følge Brook skal teatret speile alle fasetter av livet, og derfor vil det aldri bli komplett, og i talen nevnte han både det poetiske og det politiske teatret som eksempler på teater som mangler noe vesentlig.

Kate Pendry, som deltok i et panel som avsluttet konferansen, tok til motmæle. Hun sa at hun var flasket opp med Brecht og Brook, og derfor også med en tro på at man lager teater fordi man vil *make a difference*. Hun var tydelig frustrert over det hun opplevde som Brooks desavuering av det politiske teatret.

Det var en modig og kanskje til og med adekvat reaksjon, sett i lys av den nesten andaktsfylte reaksjonen på Brooks tale fra salen for øvrig. Men jeg vil også tro at det var i Brooks ånd, og her lå det en kime til noe som man burde ta med seg i forhold til de videre prisutdelingene. Kate Pendry ønsket å diskutere hvordan man kan få kraft og mot til å arbeide med kontroversielle tema som kunstner, og her adresserte hun ikke bare Brook, men deltakerne på den internasjonale konferansen.

Det refereres ofte til at Brook hadde sin storhetstid på 60- og 70-tallet. Det stemmer naturligvis i forhold til innflytelsen han hadde, både som iscenesetter og tenker/forfatter (*The Empty Space*, 1968). Men hans senere arbeider, og holdningen bak dem kunne fortjent en diskusjon og analyse. Det dreier seg om forestillinger i små format, over personlig valgte temaer som -- selv om han også har gjort oppsetninger av *Hamlet* og Beckett -- skiller seg vesentlig fra hvordan en stjerneregissør «forvalter sitt pund» etter gjengse målestokker. Han kunne hatt verdens ledende scene og de beste skuespillere til rådighet. Og det hadde sikkert blitt bra, og det hadde ikke vært noe feil ved det.

MEN SLIK REPRESENTERER Peter Brook en absolutt motvekt til den kommersialismen og nyttetenkningen som

Jacob Hirdwall tar opp i sitt essay «Att göra det osynliga synlig». Hirdwall er dramatiker og dramaturg på Dramaten i Stockholm, og utgangspunktet et foredrag han holdt i København i sommer om «nasjonalscenes framtid».

Hirdwall siterer Susanne Osten som skriver at man ser det samme mønstret på stadig flere institusjonsteatre: «Fargklädda annonsatsningar med kända, leende ansikten i tidningar och på stan. I sin rädsla för att misslyckas satsar teatrarne på pjäser publiken redan känner till (...) målet är att sälja ut på stjärnnamn redan före premiär.» Dagens politikere krever at teatrene skal bli stadig mer kostnadseffektive, og med det resultatet at man går på akkord med så mange hensyn at det er på høy tid å skape offentlig debatt, mener Osten.

I Sverige slås det alarm. Hirdwall har også skrevet teatermonologen «Det osynliga», som faktisk har blitt invitert til å spilles for politikere i det svenske parlamentet, og han har tatt initiativ til en tankesmie: www.detosynliga.se

Spørsmålene som reises i artikkelen, er naturligvis høyrelevante i forhold til at det skjer en rekke sjefsskifter i norsk teater. I første rekke Iren Reppen (Hålogaland teater), Arne Nøst (Rogaland teater) og Hanne Tømta (Nationaltheatret). Det var samtidig både gledelig og overraskende at Trøndelag teater har valgt å ansette Kristian Seltun som ny sjef, f.o.m. 2010. Som tidligere sjef ved både Avant Garden i Trondheim og Black Box Teater i Oslo, har Seltun også kulturpolitisk en erfaringsbakgrunn som er viktig.

I anledning BIT Teatergarasjens 25-årsjubileum har Melanie Fieldseth intervjuet Sven Åge Birkeland, som har vært kunstnerisk sjef ved teatret fra begynnelsen. Det er enestående! Tro om ikke Birkeland burde få Den internasjonale Ibsen-prisen? Han har i all hovedsak vært en tilrettelegger for andre, men han har også gitt BIT en profil, nasjonalt og internasjonalt, og gitt en uvurderlig innsats i forhold til at vi faktisk har et differensiert teaterlandskap.

MUSIKKTEATER ER ET aktuelt tema, og i dette nummeret belyser vi det fra flere vinkler. Julian Blaue skriver om hva teatret, eller også han selv som perfor-

manceartist, kan lære av operaen, mens komponist Henrik Hellstenius skriver ut ifra et motsatt ståsted -- om hva operaen har å lære av teatret, eller et moderne regiteater. Enel Melberg skriver om operaen *Rosenkavalleren* i aktuelle oppsetninger av sentrale regissører.

Tidsskriftet inneholder også en samtale mellom regissør Ole Anders Tandberg og litteraturviter Janike Kampevold Larsen, om *En vanlig dag* i helvete -- en dramatisering av Tor Ulven. Vi bringer vanligvis ikke forhåndsmotale, og overlater lanseringsjournalistikken til teatrenes egne magasiner, o.a. Men vi gjorde et unntak. Kanskje fordi det er en tørst der igjen, etter et teater som tar språket i bruk, og som i tillegg oppsøker ekstreme uttrykk? Det er ikke tilfeldig intervjuet følge etter artiklene om musikkteater. Norsk teater trenger estetisk mangfold.

THERESE BJØRNEBOE

Redaksjonsråd: Ole Skjelbred, skuespiller; Tom Remlov, direktør Den Norske Opera; Victoria H. Meirik, regissør; Kristian Seltun, teatersjef Black Box Teater; Carl Morten Amundsen, teatersjef Teatret Vårt; Kai Johnsen, regissør; Øyvind Berg, poet, medlem av BAKtruppen, IdaLou Larsen, teaterkritiker.

Utgitt med støtte av Norsk kulturråd. Vi takker spesielt Aschehoug, Oktober, Teatret Vårt, Rogaland teater Nationaltheatret, Det Norske Teatret, Riksteatret, Hålogaland Teater og Den Nationale Scene, Norske Dramatikeres Forbund og Norsk Oversetterforening som har tegnet støtteabonnement. på Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift. Tidsskriftet er medlem av Norsk tidsskriftforening. Redaktør: Therese Bjørneboe. Adr.: Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift, c/o Litteraturhuset, Wergelandsveien 29, 0167 Oslo. Tlf.: 22 44 96 28 / 971 96 772. e-post: tbjorneboe@gmail.com. Layout: Nina Lykke. Trykk: Prinno Unique, Larvik. Opplag: 1700. Papir: Dito. Forside: Peter Brook. Foto: Marit Anna Evanger

MARSTRAND

volum I

16-19. APRIL

AKKURAT PASSE SMÅ SCENEKUNSTFESTIVAL I OSLO

Black Box Teater
oslo



Ole Andes Sandberg og Janne Kempevold Larsen. Foto: Mari Ama Gøanger

Tor
Ulven
26



Die Wild Ente, regi: Michael Thalheimer. Foto: Ola Freese

Die Wild Ente
98



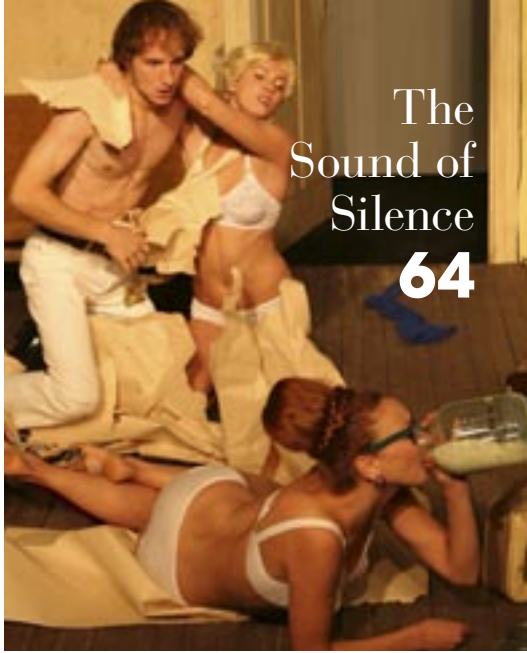
Hanne Temts. Foto: Theresje Bjørnsboe

Ny
sjef på
National
78



Airport kids, regi: Seán Keegi og Lola Arias

Rimini Protokoll
98



The Sound of Silence 64

The Sound of Silence, regi: Alvis Hermanis. Foto: Monika Pornale

Enquête.....	4
Att göra det osynliga synligt AV DRAMATURG OG DRAMATIKER JACOB HIRDWALL.....	7
Musikkteater	
Vi trenger operaens patos, regiteatrets anarkisme og Wagners utopiske kunstreligion! AV JULIAN BLAUE	13
Hva om de ikke bare synger? Tidløshetens opera i en ny tid AV ENEL MELBERG	22
Tor ulven: «Aber nicht realistisch» AV JANIKE KAMPEVOLD LARSEN	26
Peter Brook	
Ibsens negativbilde AV THERESE BJØRNEBOE	32
Teater = liv AV THERESE BJØRNEBOE.....	34
Krystallklart teater AV THOMAS IRMER.....	36
Lars Norén	
Reven eter på hjertet AV TORUNN LIVEN.....	39
«Autentisitetetsfetisjisme» og «andakt» KLIPP FRA MOTTAKELSEN AV EN DRAMATIKERS DAGBOK.....	42
Forestillinger	
Pretty Woman A/S AV MORTEN KOEFOED	44
Diktaturet er dødt! Lenge leve diktaturet! AV JULIAN BLAUE	46
Meninger om teater	
Et teater som snakker til publikum AV BJARTE HJELMELAND	
BIT teatergarasjen 25 år: Et sted der alt kan skje AV MELANIE FIELDSETH	50
Alvis Hermanis	
Riga -68, en drømbild AV GÖSTA KJELLIN.....	54
1968 var ikke bare politisk AV THOMAS IRMER.....	56
Festspillene i Bergen	
Ice: Pervertert utopisme AV KNUT OVE ARNTZEN.....	60
Menneskelig og tragisk AV KELD HYLDIG	62

Ibsenfestivalen

Teaterblad, Publikumsutskjelling og Hammerfilosofi som autentisk Gudstjeneste. Reis dere! AV JULIAN BLAUE.....	66
Brilliant Rosmersholm AV FRODE HELLAND.....	69
Men la barnet være! AV THERESE BJØRNEBOE	72
En Folkefiende AV KJETIL RØED.....	74
Rosmersholm i det lille format AV INGER-MARGRETHE LUNDE	75
Underhållande och gåtfull AV ENEL MELBERG	76

Teatersjefsskifter: Meningstørst på National

AV THERESE BJØRNEBOE (TEKST OG FOTO).....	78
---	----

Avignon 2008

Velkommen til helvete! AV FINN WILHELM MATHIESEN.....	83
Castelluccis Inferno AV FINN WILHELM MATHIESEN.....	84
Man må glemme seg selv AV FINN WILHELM MATHIESEN.....	86
Filmatisk Hamlet AV FINN WILHELM MATHIESEN	88

Shakespeare: Korsunovas 3 x Shakespeare

AV THERESE BJØRNEBOE.....	90
---------------------------	----

Odinteatret: En annen Medea AV TORBJØRN OPPEDAL.....

Teaterkritikk

Porren inför skranket AV SVANTE AULIS LÖWENBORG	96
Hvem er det som snakker? AV CAMILLA EEG.....	98
Skrik og rituell tilstedeværelse AV JULIE RONGVED AMUNDSEN	99
Faulknens romanunivers til scenen AV JODY MCAULIFFE	101
Lechajim – til livet! AV MAJA LØVLAND	102
Teater som feirer seg selv AV METTE BRANTZEG	104
Who's Afraid of Wolf and War? AV RUBEN MOI.....	107
Grenseløst teater AV MELANIE FIELDSETH.....	108
Intenst, psykologisk mareritt AV MELANIE FIELDSETH.....	110
Godt tenkt om Olav H. Hauge AV KELD HYLDIG	111
Gullalderdrømmer? AV KNUT OVE ARNTZEN	112
Knuseren Kausland AV MELANIE FIELDSETH.....	113
Svik og idealisme AV ANETTE THERESE PETERSEN.....	114
Bemerkelsesverdig krigssatire AV ELISABETH LEINSLIE.....	116
Generasjon Revolusjon AV INE THERESE BERG.....	117
Formen overdøver AV ANETTE TH. PETERSEN.....	118
Flat komedie AV KJETIL RØED	120
Eventyr om hekser og lesber AV ELIN HØYLAND	121

Debatt/meninger

Utgangspunkt + rettelse.....	123
Dilletanteri om rasisme.....	125
Redselen for dramatiseringer.....	126

Medvirkende.....

THE NORWEGIAN IBSEN PRIZE

Den internasjonale Ibsen-prisen (NOK 2,5 mill.) ble i år utdelt for første gang, og gikk til den britiske teaterregissøren Peter Brook. I statuttene for prisen heter det: *The International Ibsen Prize was established by the Norwegian parliament in 2007 and honours an individual, organization or institution in the fields of arts and culture for exceptional achievements defined within the spirit of Ibsen's work. The prize shall also encourage critical debate on social and existential topics.*

Vi spør:

- 1. Har du en kommentar til valget av Brook og til årets prisutdeling?**
- 2. Hvem fortjener å få den internasjonale Ibsen-prisen i 2009?**



Foto: Cecilie Seiness

1. Eg meiner Peter Brook var eit rett og godt val, og hadde eg åleine delt ut ein slik pris, hadde eg truleg gjeve han prisen, dette sjølv om eg strengt teke kanskje meiner at Ibsenprisen burde ha vore ein rein dramatkarpris, eller i alle fall i hovudsak bør vera ein dramatkarpris, som går til instruktørar og andre teaterfolk år om anna. Det er godt mogeleg at prisutdelinga kunna ha gått annleis føre seg, eg har ikkje kjennskap nok til utdelinga til å uttala meg om det, men at det ikkje blir så mykje internasjonalt merksemd om ei slik utdeling, er vel ikkje så merkeleg. Det er ein ny pris. Og ein etablerer sjølvsgatt ikkje ryktet til ein pris på eitt år eller to.

2. For det fyrste: eg har liten sans for formuleringa av kven som bør få prisen. Det er som om det er for gale at Ibsenprisen skal vera ein dramatkar- eller teaterpris, og at ein heller prøver å gjera den til ein slags pris for godt samfunnsengasjement, og at til dømes ein politkar like gjerne kan få prisen, ein feministisk organisasjon eller liknande, noko ein altså liksom innbillar seg skal vera i Ibsens ånd. Dette luktar av ekkel norsk politisk korrektheit, og av ei typisk norsk nedvurdering av kvalitet og av kunst og kultur, til fordel for det ein kallar engasjement for eit eller anna. Ja, berre det å meina at ein organisasjon eller institusjon skal kunna få denne prisen, og at det samstundes skal vera i Ibsens ånd, meiner eg er meningslaust. Den gamle gode anarkist til all ære!

Neste år bør ein dramatkar få prisen. Harold Pinter er ein sjølvsgatt kandidat, og eg ville vel gjeve han prisen, sjølv om han for ikkje lenge sidan fekk Nobelprisen. Det er sjølvsgatt mange andre gode dramatkarar å velja mellom, Botho Strauss, Peter Handke og Lars Norén er tre av dei. Og skal prisen neste år ikkje gå til ein dramatkar, meiner eg at den franske instruktøren Claude Régy bør få prisen. Eller den sveitsiske instruktøren Christoph Marthaler.

JON FOSSE, DRAMATIKAR



Foto: Finn Serck-Hanssen/DNT

1. Peter Brook? Svært bra. Peter Brooks namn knytter ein ikkje til epokegjerande Ibsentolkingar, han har vel knapt sett opp noko av den norske klassikaren, men livsverket hans liknar i mangt på Ibsens. Det er særmerkt, nyskapande, utfordrande, kommuniserande og engasjerande. På sin formsikre måte har han likevel skapt eit livsverk som vil bli ståande i den flyktige kunstarten som teater er.

2. Statuttane til prisen peikar på teaterpersonar, kulturinstitusjonar og organisasjonar som arbeider i Ibsens ånd. Det finst så få internasjonale prisar til dei som er med å prege teaterkunsten, så eg vil halde fram nokre einskildpersonar og tiltak som også har vore ei inspirasjonskjelde for teaterutviklinga her i Norden:

Den mangeårige leiaren for Le Théâtre du Soleil i Paris, Ariane Mnouchkine; leiaren for Volksbühne i Berlin, Frank Castorf; den franske skodespelar- og instruktørlegenden

Patric Cherau; den franske instruktøren og dramatikaren Jacques Lassalle; Robert Wilson og det engelske eksperimentteatret Royal Court for sitt arbeid med ny europeisk dramatik. Desse berre for å ha nemnt nokre få verdige.

CECILIA ÖLVECKZY, DRAMATURG, DET NORSKE TEATRET



Foto: Torunn N. Mornstazi

1. Noen som må betale en velfortjent 83-åring 2,5 millioner kroner ligger syltynt an og fortjener grisebank.

2. Jeg vil tro Das Beckwerk er en oppgående kunstner som kanskje kan ta imot denne fornærmelsen og sende den videre og gjøre noe fornuftig med de pengene som følger med. Med en slik prisvinner kunne det komme noe positivt ut av dette meningsløse og destruktive tiltaket.

ØYVIND BERG, POET OG MEDLEM AV BAKTRUPPEN



Foto: privat

1. Om man anser att ett innovativt sätt att arbeta är i Ibsens anda så var Brook ett utmärkt val. Om man anser att det ska vara en älskad konstnär, ja absolut. Både Ibsen och Brook är närmast ihjälslskade idag. Feel good!

2. För min del är intressantare med en vildare, mörkare, mera disharmonisk avtäckande av Ibsens verk.

HILDA HELLWIG, REGISSÖR

1. Det er selvfølgelig greit at Ibsen-prisen blir delt ut til en regissør som representerer mange av de samme idealene om teater som undersøkelse og kritikk av samfunnet, slik som Ibsen jo i aller høyeste grad sto for det.

2. Hvis jeg skulle foreslå en regissør til Ibsen-prisen 2009, så måtte det være en med svært lang fartstid og stor betydning for samtidsteatret i forhold til prisens intensjon: 1) Luc Bondy, 2) Peter Zadek, og 3) Robert Lepage. Alle disse er relevante i forhold til engasjement, betydning og med tanke på uomtvistelige kvalifikasjoner.

KNUT OVE ARNTZEN,
UNIVERSITETET I BERGEN



Foto: Suzannah P.F. Paletz

1. Peter Brook er en utrolig verdig prisvinner, som virkelig har fortjent prisen. Selve utdelingen på Nationaltheatret i Oslo var ikke god. Denne prisen bør ikke deles ut på noen få minutter, i forkant av en teaterforestilling, der publikum som sitter i salen for det meste ikke aner at de skal være med på en prisutdeling før teppet går opp. Prisutdelingen burde være et eget arrangement. En trenger en ordentlig presentasjon av prisvinneren og hans eller hennes arbeid, og en virkelig stilig ramme rundt det hele. Siden det er en teaterpris, burde selve prisutdelingen også være en god forestilling!

2. Statuttene gjør det mulig å dele ut prisen til andre enn de som selv arbeider i teatret. Det er i Ibsens ånd, siden ingenting tyder på at han savnet praktisk teaterarbeid etter at han forlot Norge i 1864. Jeg ville synes det var veldig flott om prisen

fra tid til annen også kunne gå til kritikere, filosofer og andre intellektuelle som har gjort en stor innsats for å øke forståelsen for teater som kunstform. Hva med en avant-garde dramatiker, forfatter og teoretiker som den fransk-algirske Hélène Cixous? Eller en av de få filosofene i vår tid som har tatt teatret alvorlig som kunstform, nemlig Stanley Cavell?

Ariane Mnouchkine, som grunnla Le Théâtre du Soleil, er også et vesentlig navn for meg. Det ville også være fint om prisen raskt markerte at den er åpen for alle typer estetiske valg, og at den forstår kulturbegrepet i statuttene bredt. Ut fra et slikt synspunkt, synes jeg at Kenneth Branagh fortjener prisen fordi han har klart å få et enormt internasjonalt publikum til å interessere seg for Shakespeare ved å skape slående filmversjoner av vesentlige Shakespeare-stykker.

Om prisen også av og til kunne gå til noen som faktisk liker og respekterer Ibsen, og som over lang tid har laget viktige Ibsen-forestillinger som har bidratt til teaterkulturen i et land, synes jeg Peter Hall ville være et flott valg. Dessuten finnes det selvsagt mange utrolig bra skuespillere som har fortjent prisen, men de kan vel vente noen år.

TORIL MOI, LITTERATUR-
PROFESSOR OG IBSEN-
FORSKER, DUKE UNIVERSITY.



Foto: Suzannah P.F. Paletz

1. Det var et glimrende valg. Peter Brook er en av svært få nålevende teaterregissører som kan sies å ha skapt teaterhistorie. Han har preget den estetske utviklingen av teatret som

kunstform, samtidig som han har bidratt til å utvide teatrets betydning ved å gi det en sosial og politisk betydning. Med valget legger juryen lista høyt. Jeg likte også godt at prisen ble gitt til en regissør som nesten ikke har satt opp Ibsens stykker. det ville bli feil dersom prisen ble en påskjønnelse til en som har vært flinkest eller flittigst til å beskjefte seg med Ibsen.

2. Jeg ønsker at prisen skal forbli å være en kunstpris, det vil si at den deles ut på bakgrunn av kunstneriske meritter, selv om det åpnes for andre muligheter i statuttene. Kanskje man burde se til en dramatiker denne gang selv om Nobelkomiteen nylig har gitt prisen til Pinter og Jelinek. Jon Fosse er en nesten for opplagt kandidat, og sikkert ikke uproblematisk med tanke på at man lett kan bli beskyldt for å være nasjonalistisk. Peter Handke er muligens for kontroversiell, men like fullt en verdig prisvinner. Med et slikt valg, ville prisen få stor internasjonal oppmerksomhet. En annen vinkel vil være å gi prisen til en regissør som i dag gir nytt liv til Ibsens dramatik: Bieito, Castorf, Gosch, Ostermeier eller Kresnik. Kunstnere som kan sies å arbeide i Ibsens ånd er Lars von Trier og Woody Allen, men jeg ville ønske at prisen knyttes til teatret som kunstform.

PER BOYE HANSEN, DIREKTØR
FESTSPILLENE I BERGEN.



Foto: Ludde Hagberg

1. Valet känns naturligt. Man vill etablera ett pris och använder ett etablerat namn till att befästa prisets status. Brook har varit väldigt viktig.

2. Problemet är att det är så många, men jag skulle välja Laurie Anderson. Också hon en ikon inom scenkonst men även popkultur. Idag känns hon också viktig som mediakritiker.

DANJEL ANDERSON, REDAK-
TÖR VISSLINGAR OCH ROP



Foto: Svein Andersen

1. På den ene side kan det virke underlig at prisen gikk til Peter Brook, siden han ikke først og fremst iscenesetter Ibsens dramatik. På den annen side var jo Ibsen en teatermann, så det er mulig å betrakte Ibsen-prisen som en anerkjennelse for viktig internasjonal teatervirksomhet, og i det perspektivet, er prisen både relevant og fortjent. Peter Brook er en av 1900-tallets store teaterfornere, som Ibsen var det på 1800-tallet.

2. Det var overraskende at den italienske teatermannen Dario Fo fikk Nobels litteraturpris i 1997. Det ville nok overraske mindre om han fikk Ibsen-prisen neste år, i forhold til nettopp teatrets engasjement i kritisk samfunnsdebatt.

Det hadde også vært interessant å plassere Robert Wilson i rekken av Ibsen-prisvinnere, med tanke på hans engasjement i teatrets «visuelle fordring». På mange måter deler Robert Wilsons tro på teatrets optiske effekter, noe oppsetningen hans av Peer Gynt illustrerer.

SIREN LEIRVÅG,
UNIVERSITETET I OSLO

Mer info på
www.ibsenawards.com



Att göra det osynliga synligt

Foredrag om teaterinstitusjonenes framtid

ARBETSKLIMATET har förändrats radikalt under mina 30 år» i teaterbranschen skriver regissören Susanne Osten i Dagens Nyheter den 28 april 2008. «En ny grosshandlarmentalitet skapar teaterns ansikte inåt och utåt. Repertoarläggning styrs av day-trading, och som kvartalskapitalisten justerar sina aktieportföljer efter börsens rörelser traderar teatern med sina publik-siffror. Kvalitet är lika med att ha utsålt. Vi ser samma mönster på att fler institutionsteatrar. Färgglada annonseringsningar med kända, leende ansikten i tidningar och på stan. I sin rädsla att misslyckas satsar teatern på pjäser publiken redan känner till och säljer dem med ansikten från medierna. I sina texter lovar teatern garanterad underhållning. Målet är att sälja ut på stjärnnamn redan före premiär. Dagens politiker kräver att teatern ska bli alltmer kostnadseffektiv. Spela mer, gör fler föreställningar, men anställ färre, det är budet. Öka antalet korta frilanskontrakt. Strunta i betalda semester. Outsourca teaterns stora verkstäder. Hyr in scenlösningar av externa bolag. Teaterns tekniker går på scheman som är så produktionsinriktade att det inte längre finns utrymme för dem att skapa tillsammans med scenens folk eller regi. Dekoren kommer sista veckan, ljuset sätts för sent, kritiken syns till och med i recensioner. Det är högt tid att ta den här diskussionen offentlig» skriver Susanne Osten. «För är kvalitet verkligen det samma som utsålt? Är teatern en resultatenheter som man dagligen kan utvärdera efter influx på biljetter? Borde vi inte snarare fråga vad vi lärde oss, vad publiken fick för nya frågor, vilka spännande misslyckanden som gjordes där vi eventuellt tog nya steg? I teater ingår att ständigt vilja satsa, och ibland göra bort sig! Vart tar den konstnärliga arbetsprocessen vägen nu? Och hur ska teaterns unika, långsamma egenart försvaras?» avslutar Susanne Osten.

Hur ser egentligen de stora teaterinstitutionernas – Nationalscenernas – framtid ut? Har de någon framtid?

För att kunna kasta något ljus över den här frågan så måste jag recapitulera: påminna oss alla om vad det är för samhällsklimat som dessa institutioner verkar i, nu, idag. Jag måste backa, jag måste backa ordentligt nu för att komma vidare. Jag backar till ... Dennis Potter.

EN BRITTISK DRAMATIKER SOM dog i cancer för några år sedan, minns ni honom? I tv-dokumentären «Ett sista samtal med Dennis Potter» berättar han för journalisten Melvyn Bragg att han kallade sin obotliga cancer i bukspottskörteln för «Rupert» eftersom att han kände ett sådant hat gentemot mediemagnaten Rupert Murdoch: en av slaskkulturens främsta spridare i Storbritannien. Dennis Potter ger ett inte särskilt smickrande porträtt av Murdoch i sin sista tv-serie *Cold Lazarus* som utspelar sig i ett cyniskt framtidssamhälle där all media, till och med nyhetsrapporteringen blivit en del av underhållningsindustrin. Några veckor

har en kultur som gör att du kan hantera ett flöde befinner du dig automatiskt i en mediakultur. Mediakultur idag är inget annat än innehåll som flyter genom rörledningarna. Och just nu håller de som äger ledningarna på att köpa upp dem som äger innehållet, det är en global trend.

Rupert Murdochs affärsidé bygger just på att äga både rörledningarna och innehållet. Ambitionen är att äga varje enskild del i produktionskedjan för att få *total kontroll*.

Om det till exempel gäller en televiserad fotbollsmatch försöker Rupert Murdoch alltså äga tidningarna som haus-sar matchen, själva fotbollslagen, företaget som bildproducerar och företaget som kablar ut sändningen till konsumenten. Optimalt vore om pizzan konsumenten äter medan han tittar på matchen också levererats av ett företag som Murdoch äger. Dennis Potter säger i intervjun att Murdoch har «förstört England». Han har smutsat ned pressen och nedsmuts-

Det pågår ett politiskt projekt runt omkring oss – vi kan kanske kalla det för «nyliberalismens kulturrevolution» – som försöker skapa ett samhälle helt utan bromsar för den fullständigt fria konsumismen

efter intervjun avlider Dennis Potter.

«Underhållningsindustrin». Smaka på ordet! det säger en hel del om vad det handlar om. Men vad innebär det egentligen att vi lever i en industriell underhållnings- och mediekultur? Jo, det är att ha en kultur som hanterar «flöden». Det här flödet kan vara telefoni, tv, internet. Om du till exempel har ett företag som hanterar ett flöde så kan du skicka det här flödet till varje hem, och sätta upp en räknare som mäter hur mycket flöde som kommer genom ledningarna till ett visst hem och ta betalt för det. Om du

ningen av pressen har att göra med nedsmutsningen av politiken och med den cynism och missuppfattning av vår verklighet som förstör så mycket av vårt politiska samtal. Potter menar att pressen och politiken är sammanflätade, han menar att kommersialiseringen innebär att medborgarna sätter en prislapp på allt och blir konsument. Vi är konsument och politiken är en tjänst som ska säljas.

«Titta på BBC», säger han, «titta på televisionen i allmänhet. Titta på ägarna. Argumenten från liberalt håll om stordriftens fördelar är bara nonsens. Ett program



AV DRAMATURG OG DRAMATIKER JACOB HIRDWALL

kostar det som det kostar att göra. Det kan lika gärna göras av ett litet företag som av ett stort. Det de talar om är ägandet av kommunikationsmedlen, de talar om massmedia, de talar om den politiska kontrollen.» «Hur», fortsätter han, «kan vi ha en mogen demokrati när tidningar, vanlig television och kabeltelevision är så sammanflätade vad gäller ägandet? Var garanteras våra friheter? Vem ska garantera dem?»

INOM KULTUROMRÅDET MÄRKTS industritänkandet bland annat genom att europeiska kulturinstitutioner idag drivs rationellt med näringslivets principer för ögonen. En teater, t ex, för personer med en näringslivserfarenhet, är ingen teater, det är ett företag. Ett företag som vilket som helst. Det är ett företag som producerar en vara. Punkt slut!

Men det traditionella tänkandet inom kultursfären är att verksamheten ska producera ett innehåll. Det är *innehållet* som är det viktiga. Inom näringslivet säljer man inte innehåll. Man säljer lyssnare, tevetittare, abonnenter till annonsörerna. Det är när detta kommersialiserade synsätt appliceras på kultursfären som kulturmedierna ideologiskt förlorar mark. Problemet med näringslivets system att sälja kunder till annonsörerna är att innehållet inte längre är intressant att sälja. Innehållet kan istället ges bort gratis; till exempel tidningar, tjänster på internet, prenumerationer på livsstilsmagasin, medier vars enda egentliga syfte är att styra läsarnas, användarnas konsumtion i en viss riktning. Ju billigare desto fler kunder får företaget. Och fler kunder är lika med ökade reklamintäkter. Men för ett företag som tänker sig att det säljer innehåll är det här sättet att fungera destruktivt. Dessvärre är det här ett resonemang som många använder sig av: tanken att det viktigaste är antalet konsumenter. Och om det är det viktigaste upphör innehållet att ha det värde det tidigare hade.

Jag påstår att det inom mediavärlden idag finns tre helt dominerande sfärer; 1) informationssfären, 2) reklamsfären och 3) den masskulturella sfären. Var och en av de här sfärerna var tidigare oberoende av varandra och inom respektive sfär skilj-

de sig yrkesrollerna i hög grad åt.

En journalist var till exempel inte det samma som en reklamkampanj, som i sin tur inte var det samma som en manusförfattare till en såpa och de använde sig av helt olika sätt att föra fram sina budskap på. Men vad som nu håller på att hända är att de här sfärerna går ihop och blir till en enda sfär där framställningssättet, vare sig det rör sig om information, reklam eller masskultur har flera identiska karaktärsdrag: det rör sig om ett enkelt framställningssätt som använder sig av ett enkelt vokabulär som kan förstås av alla, det består av korta och koncentrerade meddelanden, det rör sig om känslomässiga budskap. Och ett framställningssätt som är enkelt, kort och emotionellt är ett infantiliserande framställningssätt. Den här retoriken sprider sig idag som ett virus över hela massmedia: media talar till oss som vore vi barn.

DET ÄR PARADOXALT, VI LEVER idag globalt sett i kulturellt mer högtstående samhällen än någonsin tidigare: det har aldrig funnits så mycket människor med högre utbildning. Vi har alltså en bildningsnivå som stiger och en medienivå som sjunker. I våra samhällen finns i allt högre utsträckning en publik som inte är tillfredställd med den information som finns i media. En publik som söker efter andra, nya kanaler. Det är en liten publik men en väldigt viktig publik i varje land. Den infantiliserande informationen som vi hela tiden matas med invagar de flesta européer i tron att vi lever i ett högst demokratiskt samhälle eftersom enorma mängder information lätt kan cirkulera. De här medierna innehåller också *alla* idéer. De olika mediaprodukterna är i allt mindre utsträckning identifierade med en enskild idé. Alla kan uttrycka sig, från extremvänster över mittpartierna till extremhöger.

Det är en smörgåsbordsrepertoar som dukas upp eftersom ju målet är att nå en till antalet så stor publik som möjligt. Men eftersom allt färre mediaprodukter identifierar sig med en enskild idé så finns ingen egentlig seriös diskussion, vi befinner oss i en infantiliserad värld trots att alla får uttrycka sin åsikt! Vi tänker oss att det är ett

bevis på demokrati, men när vi tittar närmare på hur informationen fungerar inser vi att demokratin har svårigheter. Det yttre skenet är alltså att vi befinner oss i en kommunikationsdemokrati. Men i verkligheten är det så att företagsledare, högre utbildade, de som verkligen styr ett samhälle, inte skapar sin världsbild med hjälp av den «hamburgerinformation» som tv-kanalerna erbjuder. De läser kvalitetspress och prenumererar på dyra nyhetsbrev som innehåller strategisk, vetenskaplig och mer exklusiv information. «Folket på gatan» – som det heter – konsumerar det som finns till hands, det som är billigt, det som visas på tv, sådan information som är infantiliserande och som inte genererar ett intellektuellt överskott.

TRADITIONELLT TÄNKERVI EUROPEÉR att media representerar den politiska motmakten. Det var en riktig analys när politiken var stark. Men idag är politiken svag. Vi lever med en överstatlig struktur i Europa – jag syftar på den europeiska unionen – «folkmakt» är bara ett ord. I de flesta länder attackerar medierna den politiska makten. Varför gör den det nu, och inte för tio år sedan? Därför att den mediala makten är stark idag. För kunde den inte för den politiska makten var starkare. Vi ser idag hur pressen i alla länder attackerar den politiska makten, tvingar företrädare att avgå. Är inte det bra då? Glöm i sammanhanget inte bort att media i allt större utsträckning ägs av företag som förfogar över både rörledningarna och innehållet. Det är den här alliansen mellan den ekonomiska makten och den mediala makten som är den *verkligt* stora makten idag. Den här *cancern* – «Rupert» – gnager på oss alla.

Vi ägnar oss åt omedelbara ting men är blinda för den överbyggande arkitekturen: Det Osynliga. Om man bara är en gnutta konspiratoriskt lagd skulle man kunna säga att det är precis just det som är avsikten! Om hela vår vakna tid går åt till att fundera över hur vi skall förvalta den slags valfrihet som konsumtionssamhället skänkt oss så finns det ingen tid för eftertanke. Tandborsten i livsmedelsaffären finns i trettio olika färger. Varsågod och välj! Det pågår ständigt marknadsun-

dersökningar; du blir uppringd av företag som inte tror att du har ditt liv till något annat än att svara på konsumtionsrelaterade frågor. Det finns ett dussin elbolag och ett dussin telebolag med en uppsjö av olika abonnemangs-typer att erbjuda dig. Villkoren tar en vecka att läsa. Slår du på tv:n möts du av direktsänd såpa: någon brer en macka i ett kök någonstans. Eller slänger ett par skitiga sockor i tvätt-korgen. Du *rånas* på din tid.

Media pratar huvudsakligen om nationella och lokala problem. Men informationen i allmänhet idag, i en situation där vi talar mycket om globalisering och internationalisering, är i verkligheten högst lokal. Det beror på att pressen, av ekonomiska skäl, utgår ifrån att den mer närliggande informationen ger större avkastning än den avlägsna. Tekniskt sett är det inget problem att rapportera live från svältens Afrika men istället rapporterar man live från Nyhavn där en jättesöt hundvalp snarvat på ett köttben. Kommunikationerna ökar – men jorden krymper. Man berättar för folk vad folk redan vet. En slags «bekräftelseinformation» där väderleksrapporten utgör den yttersta karikatyr: «Det regnar idag».

Du tittar ut genom fönstret: det regnar! Alltså är informationen korrekt. Och det tyder på att all annan information också är korrekt. Denna informationsteknik används hela tiden, i alla frågor. Samtidigt som det skapas ett slags EU-nation så finns det få media som ger medborgarna demokratiska instrument att diskutera denna nation. Det finns idag ingen makt som inför medborgarna kan granska de stora makterna: ekonomin och media! Det finns samtidigt en tro hos arbetarna i mediaindustrin att det är just det de gör. Försvaret demokratin och möjligheten till en öppen diskussion när det i själva verket är Det Osynliga som döljer alla verkliga diskussioner i ett flöde av infantilisering.

VAD SOM SAKNAS ÄR EN MOTMAKT. Och det är här som teatern – och teaternas flaggskepp nationalscenerna – kan spela en viktig roll. Den nya dramatikens «vara eller inte vara» är i grunden en djupt politisk fråga. Över huvud taget är statligt understödd konst som strävar efter att

hjälpa oss att bli till *något mer* än laglydiga konsumenter – låt oss kalla det för «public service» och låta det omfatta mycket mer än bara tv – en kontroversiell fråga därför att den är politisk: har makteliten egentligen någon glädje av att medborgare har kunskap att genomlysna den politiska verksamheten? Vi har i Sverige idag ett arbetarparti (Socialdemokraterna) som ställer sig bakom public service, och ett annat, nytt «arbetarparti» (Moderaterna) som till varje pris vill göra sig av med den!

I de flesta länder attackerar medierna den politiska makten. Varför gör den det nu, och inte för tio år sedan? Därför att den mediala makten är stark idag

Det finns för dem som är motståndare till statligt understödd kultur ingen mening med att utkämpa den här striden i strålkastarljus, de vet ju att det bara är en tidsfråga innan de vinner. Ja, för de kommer att vinna. De har nämligen kommit på ett väldigt, väldigt listigt knep – jag återkommer strax till det.

Chris Andersson, f d redaktör för tidskriften *Wired*, förklarar i sin bok *The Long Tail* varför «the Future of Business Is Selling Less of More»: han menar att de ändlösa valmöjligheter som nya interaktiva medier möjliggör skapar en obegränsad efterfrågan. Hans poäng är, att tidigare har stora företag haussat författare, popstjärnor, konstnärer för att skapa megastjärnor som säljer guld och platina. Men nu har de kommit på, att de kan sälja inte bara lika mycket – utan mycket, mycket mer! – enbart genom att öka tillgängligheten av ett i stort sett oändligt antal låtar och boktitlar genom internettjänster. De gör den osynliga marknaden synlig. Det här massutbudet fullkomligt dränker oss. Och de som arbetar med «public service» börjar snegla på det utbud som andra aktörer ägnar sig åt, man börjar härma tv, man börjar ägna sig åt volym i stället för kvalitet.

Idag finns det inte en enda teaterchef som vill göra färre produktioner än före-

gångaren: volym är fint! Vikten av kvalitet – innehåll – minskar. Ju mer t ex en teater fungerar enligt denna princip, desto starkare blir argumenten att dra undan statliga stöd. Det listiga trixet är att inte göra oss uppmärksamma på vad som håller på att hända. De flesta av oss går på det. Vi jobbar ihjäl oss. Dygnet runt är vi upptagna av att svara på mejl, skicka sms, svara Kulturdepartementet så gott vi kan på hur vida vi uppnått ditten eller datten statligt verksamhetsmål. Vi sitter i

repertoarmöten där vi förtvivlat försöker komma på hur vi skall kunna fylla våra salonger. Under tiden pågår ett systemskifte som handlar om att dränera kulturen på det värde den traditionellt sett tillmätts.

Vad har konsten för värde då? Har den något värde? Hur ska man i så fall mäta detta värde?

JAG LÄSTE EN GÅNG OM EN REGION i Italien, som ekonomiskt blomstrade. Ingen kunde förstå varför det gick så bra för företagen i just den här regionen, det fanns ju andra regioner i närheten som hade samma förutsättningar vad gäller infrastruktur och naturtillgångar. Man funderade och funderade, det skrevs avhandlingar och man gjorde studier men ingen kunde riktigt avge något tillfredsställande svar förrän någon kom på att titta närmare på kultursfären. Det visade sig att det i den här regionen, i högre grad än i de andra, mindre lyckligt lottade regionerna, fanns ett livaktigt kulturliv men dans, teater, körer, föreningsverksamhet. Begreppet Kredit kommer av ordet «Credere» som betyder tro. Man kom till den slutsatsen att det fanns mycket «credere» i regionen; av någon anledning fanns en tro att om någon lånade ut pengar till någon annan så trodde man att man skulle få tillbaka pengarna: «star del credere» betyder att

«stå i borgen» för någon. Man kände kanske inte låntagaren personligen, men man sjöng kanske i samma kör! Eller så hade man en god vän som, i likhet med låntagaren i fråga, var engagerade i samma bridgeklubb. Man kom till den slutsatsen, att det i den här regionen fanns en *andlig infrastruktur*, som gjorde att befolkningen hade större tillit till varandra, och en gemensam tro att framtiden var ljus.

Men hur mäter man denna tillit, nationalekonomiskt?

Det är denna tillit som gör oss starka när vi utsätts för anfall, eller naturkatastrofer, en våg som sveper bort allt i sin väg. Eller ett stort passagerarfartyg som plötsligt sjunker på väg över Östersjön. Den här tron, tilliten, det är något så enormt värdefullt att det inte går att mäta i kronor.

Men är verkligen kommersialiseringen av kulturen alltid av ondo? Och hur garanterar man konstutövarnas oberoende och frihet: kan man det? Dessa båda frågor är släkt och måste besvaras tillsammans. JA – kommersialiseringen av kulturen är alltid av ondo om man med kultur menar konst. Om konst kommersialiseras upphör den att vara konst! Konst är en *upplevelse*, inte en *vara* som kan köpas och säljas. Kultur kan även betyda underhållning och underhållning är en mer passiv form av upplevelse, där kan man tänka sig sponsring från företag av någon form, men det är – har det visat sig – inte företagen så intresserade av: den vill hellre köpa konstnärlig cred, fast det går ju inte.

Staten bör kulturpolitiskt anamma en sorts mecenathållning: man betalar för att man anser sig ha råd att hålla sig med en «konstnär i huset». Men man ska inte försöka kontrollera konstnärernas uttryck. Man ska inte betala för att få en «motpresntation». Ibland levererar konstutövarna något som vi som enskilda individer gillar, ibland blir vi bara irriterade, men vi bör som samhälle fortsätta stödja konstnären för att vi inser att vi behöver konstnären. Regissören Anders Paulin resonerar i artikeln «Konsten ekonomi» att om vi vill garantera de konstnärliga utövarnas oberoende och frihet så måste vi som samhälle tycka att det är värt att ekonomiskt stödja dem så att de inte blir beroende

av företagens godtyckliga sponsringsvilja. Samtidigt kan vi inte styra konstnärernas verksamhet med hänsyn till demokratifrågan.

Fp-politikern Cecilia Wikström skriver i debattinlägget finansminister «Anders Borgs maktambitioner styr även kulturpolitiken» i Dagens Nyheter den 25 juli 2007 att

«Den kulturpolitiska debatten i Sverige har i vissa avseenden urartat till en boxningsmatch mellan två grupperingar som båda vill marginalisera kulturen. I den ena ringhörnan står vänsterpolitiker som vill utnyttja kulturen för att uppnå politiska mål, såsom jämställdhet eller mångfald. I den andra ringhörnan återfinns nyliberaler som vill slopa den offentliga finansieringen av kulturen och låta marknaden helt ta över. Resultatet för båda blir att det kultur- och bildningsideal som de flesta länder värnar kommer att utarmas.»

Det är viktigt att inte underskatta värden av kulturens betydelse. Tony Blair pekar i ett brandtal för en tid sedan på kulturen betydelse: «Kulturen har en intellektuell kraft lika väl som ekonomisk. Ett land som fäster avseende vid kulturen blir inte bara bättre, det blir i det begynnande 2000-talet ett mer framgångsrikt land.» Kulturen har ett andligt värde men även ett nationalekonomiskt värde! Jag menar att man kan tala om ett lands «andliga infrastruktur» och med det mena det språk, det kitt, den vi-känsla som ett folk har i ett visst land vid en viss tidpunkt. Och den andliga infrastrukturen byggs i hög grad upp av kulturen.

ÄNDÅ STÄLLER MAN OFTA DEN gamla tröttsamma frågan «Är teatern död?» och svaret hör man sällan för det ringer redan i kyrkklockorna. Inom teatern är vi rätt bra på kritik, särskilt när det gäller kollegers ansträngningar! Men varför ska vi envisas med att säga i den gren vi sitter på? Det finns ingen inom näringslivet som ens skulle drömma om något liknande: de har fallskärm, vi har dåligt självförtroende.

Vi lever i ett samhälle idag där vi har tappat tron, och då menar jag inte endast att vi är sekulariserade utan att våra ideal, och vår «vi»-känsla urholkats.

Det finns i dag få saker som är så provocerande som att kämpa för något som inte omedelbart gagnar en själv. Det är därför som idealistiska journalister som Jan Josefsson och Johan Ehrenberg alltid får det så jobbigt när de skall intervjuas i något svenskt soff-tv-program. Medan företrädare för svenskt tv-slask ostört kan sitta i samma soffor och få oss att tro att dokusåpan hjälper oss att förstå oss själva! I själva verket vet alla som jobbar i tv-branschen att dokusåpan *enda* syftet är att producera billig tv för att fylla ut hålen mellan reklamslagen man tjänar pengar på.

Michael Moore skriver i *Korkade vita män* att «nägonstans djupt inne i de inre gömmorna i ditt huvud har just en liten nervände börjat vibrera, som det där svagt blinkande ljuset din mobiltelefon ger ifrån sig några minuter innan den dör. Det är din hjärnas minnesbank som påminner dig om att det fanns en tid när du var yngre och då du var lidelsefullt övertygad om att du och just du betydde något och kunde påverka situationen, innan de krafter som hör det vuxna livet till slöt sig runt dig och beordrade dig att anpassa dig.»

«Du har lärt dig att bortse från dina värderingar samtidigt som du inbillar dig att du fortfarande har dem kvar», skriver Moore. «För här, i den vuxna världen är det lika bra att glömma de där orden sant och rätt och riktigt – för nu handlar det om att vinna. Det är det allt överskuggande.»

Den senaste tidens politiska utveckling har fått displayen på min mobiltelefon att blinka betänkligt och därför måste jag skynda mig att säga vad jag tycker, innan jag glömmet bort vad det var, eller försjunket i ännu en hjärndöd episod av *Top Model*. För Moore har rätt, det pågår ett politiskt projekt runt omkring oss – vi kan kanske kalla det för «nyliberalismens kulturrevolution» – som försöker skapa ett samhälle helt utan bromsar för den fullständigt fria konsumismen. Det humanistiska projektet «Leva, lära» håller på att bytas ut mot «Vinna, förvinna»!

Det är vår kulturs okritiska hyllande av vinnaren som är så förödande, vare sig det sker i en dokusåpa eller någon annanstans. Varför måste de som har ett så att

säga högre mål med sina ansträngningar alltid förklara sig? Medan de som inte har några andra mål än att fixa det för sig själva aldrig ställs till svars. Misstror vi dem som utger sig för att ha moral? Tycker vi: «Vem fan tror du att du är, bättre än oss andra?»

Känner vi oss rent av hotade av dessa människor? Är det därför det känns så tryggt att heja på vinnaren, oavsett hur och vad det är som ska vinnas. Vi kanske inte tycker att vi förtjänar att ha några riktiga hjältar i Sverige? Det räcker med «Robinson-Robban» och «Robinson-Emma» i svenska «Expedition Robinson»: Adam och Eva på en paradisisk ö långt, långt borta. Vi försjunkar i sömn och dröm framför tv:n.

De kommersiella krafterna nöjer sig med att hålla upp en spegel som vi kan se oss själva i. De är inte intresserade av att försöka hjälpa oss att förstå vad det är vi ser. De har ju redan fått betalt av sina annonsörer! *Förståelsen är konstens och teaterns uppdrag. Det är på det sättet teatern gör rätt för sina ståtliga medel och slår vakt om yttrandefriheten.*

För att något ska kunna anses för normalt i ett visst samhälle vid en viss tidpunkt så måste man först definiera vad som inte är normalt. Och i och med att man definierat vad som är onormalt så har man skapat ett utrymme där de allra flesta av oss försöker få plats. Om man påstår något tillräckligt ofta så tror vi till slut att det måste vara sant, normalt. Om det inte vore så skulle det inte finnas någon reklambransch! De kommersiella krafterna har medlen att nå ut, de har pengarna och de har kanalerna: det finns en pipeline dragen rakt in i din tv-apparat. Du slår mellan en uppsjö kanaler, där finns ingenting. Det kallas för «konkurrens»: det är när det finns en massa olika aktörer som gör precis samma sak! Såpor, lekprogram och allsång pumpas in i våra hem och blir till slut verkligare för oss än ett vanligt samtal. Innehållslösheten blir normerande! När vi sedan möts av ett verkligt innehåll – kanske på teatern – så undrar vi: «Vad pretentiösa de är, vilka tror de att de är?» *Normaliteten blir till en tankens diktatur som man kan tjäna pengar på.*

Det finns i dag ingen makt som för

medborgarnas räkning kan granska de stora makterna: ekonomin och medierna – med några få undantag. Det saknas en motmakt – ett forum som inte är köpt. Och det är här som jag menar att teatern har en framtid. «Ett kloster för en döende kultur», säger vissa om teatern. Det är för hårt. Jag tycker att teaterkulturen är vital: det görs mycket bra teater i vår blåsig del av världen.

I en tid där få försöker bygga något varaktigt – och då menar jag inte ett nytt varmluftsgarage till stadsjeepen – tycker jag att hårt arbetande teaterarbetare i Norden har anledning att dunka varan-

växer fram runt omkring oss. Och som vi inte orkar se. Och om vi inte orkar se det, hur kan vi då inbilla oss att vi ska ha något att berättas för «De nya medborgarna»?

Teaterns tradition bör inte stå i vägen för ny dramatik och hindra nya upphovsmän att nå ut med sina iakttagelser om vad som sker på våra gator just nu. Teaterns framtida funktion i Sverige är i grunden givetvis en politisk fråga: Vad är det för samhälle vi vill ha? Vad ska gälla. Är det «Leva, lära» eller «Vinna, försvinna»? Många svenskar känner sig vilsna i dag och känner inte att de har politiska företrädare som står på deras sida, det är

Kanske är vi rädda för Ordet på talteatern?

Det politiska ordet. Orden som förändrar

dra i ryggen och säga «bra gjort!» Men det innebär inte att vi kan luta oss tillbaka och låtsas att det inte händer något utanför. Teatern måste hela tiden söka med ljus och lykta efter nya berättelser som kan berätta om vår samtid!

DÄRFÖR GÅR DET INTE ATT I ALL evighet, genom regigrepp, få klassiska pjäser att klinga samtida. Ändå spenderar vi som arbetar på svenska teatrar 90 % av vår tid på att fundera över i vilken ordning vi på Stora scenen ska spela 15 klassiska verk som helt dominerar, varav hälften är skrivna av Shakespeare! Samtliga pjäser är skrivna av män. Det är något fundamentalt fel här, och om nationalscenerna skall ha någon framtid att tala om så måste vi ta reda på vad.

Jag påstår att svenska teaterinstitutioner generellt sett är beredda att gå igenom eld och vatten för att hindra dramatikererna från att få en position på teatrarna. Trots att det är deras ord som är själva grunden, fundamentet för talteatern. Vad är skälet till det? Handlar det om något så simpelt som makt? Jo, men inte bara det. Kanske är vi rädda för Ordet på talteatern? Det politiska ordet. Orden som förändrar. Är det därför vi hela tiden uppehåller oss vid det bekanta, igenkännbara, det «klassiska»? Vad som helst – bara vi slipper prata om Nu. Vår samtid. Det samhälle som

därför valdeltagandet sjunker i vårt kalla, avlånga land!

Winston Churchill fick under andra världskriget förslaget att man skulle ta resurser från kulturen för att förstärka krigsmakten. Churchill lär ha svarat: «Vad ska vi då försvara?» Han hade givetvis rätt: vart har alla upplysta adelsmän tagit vägen?

Är det någon som vet? Varför har alla öppnat eget nu för tiden? Är det för att vi haft fred här länge? Är det därför så många tror att vi inte behöver varandra? Men vad skulle hända om vi vaknade en morgon och alla museer, teatrar och bibliotek i hela staden skulle vara borta? Om allt låg i ruiner.

Då skulle de krafter som idag tycks tillmätta kulturen och dess institutioner ett lågt värde vara de första att säga: «vi ska bygga upp alltihop igen, varenda sten! Vi accepterar aldrig nederlag!» Men det finns också långsamma bomber. Också i fredstid kan kyrkor rasa. Det går långsamt, så långsamt att det inte märks förrän efter 100 år och då säger någon: «men låg det inte ett bibliotek här en gång? Fanns det inte en plats här, just här, där människor samlades; barn, vuxna, gamla? En plats dit man kunde komma med sina frågor om vad det innebär att vara en människa.»

(Foredrag holdt på Det Kongelige Teater den 4. mai 2008).

MUSIKKTEATER



Wagner. *Den flygende hollender*, Deutsche Oper, Berlin. Foto: Deutsche Oper



Vi trenger operaens patos, regi- teatrets anarkisme og Wagners utopiske kunstreligion!

(Berlin/Bayreuth): Et reisebrev fra de syngende aktørers trylleverden, sommeren 2008.

AV JULIAN BLAUE

MYE AV SAMTIDSKUNSTEN lever av dens rammer. Den lever av publikums forventninger. Den lever av konteksten. Det er derfor performancekunstnere og andre relasjonelle estetikere beveger seg bort fra teatrene, kunstmuseene og romanene, til det offentlige rom, til politiske parlamenter og anmeldelser eller biografier. For de sistnevnte arenaer leses gjerne som *virkelighet*, og handlinger man utfører her kan derfor ha sterkere effekt enn i de førstnevnte institusjoner som uten nåde påpeker at det som blir utført der er kunst, slik at publikum allerede er forbedt på overskridelse og andre kunstypiske strategier. Vanskelighetene med virkelighetsarenaene er at de ofte ikke gir anledning til teknisk avanserte uttrykk, som i et teater med sceneteknikere, etc. Eller at redaktører nekter å trykke litterære eller performative tekster som gir seg ut for å være anmeldelser eller sakprosa.

Operaen er her på mange måter en hellig bastion. For nesten som i kirken (den andre store rituell-performative arenaen i våre samfunn) har man her holdt i hevd strenge regler, hvis overholdelse publikummet forventer.

Dette er grunnen til at jeg denne sommeren har oppsøkt ulike operaoppsetninger. Jeg lurte på hva jeg, som en religiøs performancekunstner kan lære fra musikkteateret. Og utover operaens strenge rammer, som av relasjonelle grunner kan være spennende, hadde jeg en mistanke om at operaens store, emosjonelle gestus kan være fruktbar for en performancetradisjon som står i fare for å bli ren konseptkunst – rasjonell, dekonstruktivistisk, og uten emosjonell gehalt.

Her kommer reiseberetningen fra de syngende aktørers trylleverden.

En romantisk opera, Richard Wagners *Den Flyvende Hollender* på Deutsche Oper i Berlin, var mitt første møte med sjangeren. Jeg elsket den hedenske zombie-konflikten om en død sjømannssjel som må fare over verdenshavene inntil han finner en kvinne som vil gifte seg med ham. Jeg elsket Wagners monumentale destruksjonsreplikker, som for eksempel: *Wann dröhnt er der Vernichtungsschlag mit dem die Welt zusammenkracht*. Dette er



et ateistisk-demonisk sjokk som funkler ut av det støvete 18. århundre. Men jeg hatet kostymene og scenografien i denne oppsetningen: De var preget av beskjedne wannabe futurisme og realisme. Aktørene og sangerne var på en børs eller på et moderne passasjerskip, og hadde dyre, men realistiske klær på seg. Og når de tok klærne av seg, hadde de likevel fint undertøy eller fine underkjoler under (ingen obligatorisk nakenhet som i teatret). Med andre ord: På det scenografiske, kostymemessige plan var forestillingen et lunkent og halvveis gjennomført forsøk på å modernisere Wagner. Til min overraskelse var også resten av publikum misfornøyd: Da scenografene entret scenen under applausen, buet en stor del av tilskuene på en slik måte at jeg forventet råtne egg og tomater som det neste. Det kom ikke, og dette var ikke det eneste konservative trekk ved denne buingen, som i seg selv var noe helt uhørt for meg (hvorfør opplever man aldri at folk buer i teatret?). Etter forestillingen snakket jeg med andre tilskuere,

og nå måtte jeg innse at publikum ikke hadde buet fordi de syntes at moderniseringen var for *lite* radikal, nei, tvert imot: De syntes den var *for* radikal, og de krevde at sangerne burde ha opptrådt i bunader og andre tradisjonelle norske folkedrakter, siden jo stykket hos Wagner foregår i attenhundretallets Norge.

Jeg forteller denne historien for å vise at det tydeligvis fortsatt finnes ekstreme konvensjoner i operaen, som altså også med fordel kan sprenges. Dette åpnet opp for min fantasi: Jeg så for meg blodorgier, helvetesritualer og kannibalistiske revolusjoner, samt å grunnlegge grusomme *Storkunstsolteddystater* på operascener hvor man fortsatt kan skape relevante skandaler og en prinsipiell debatt.

PÅ MIN SOMMERFERIES ANDRE OPERAoppsetning var scenografien mer interessant. Her vil jeg fremheve et annet trekk ved operaen, som etter min mening er overlegen mange av vår tids teateroppsetninger.

Operaen setter seg radikalt utover den ofte veldig slitsomme diskusjonen om hvorvidt en forestilling bør være teksttro, eller i overensstemmelse med regiteatrets krav. Jeg synes spørsmålet er upresist, siden den teksttro teateroppsetning i snever forstand ikke finnes. For en oppsetning beror jo alltid på en fortolkningsprosess. Den «teksttro» oppsetning er ofte lik en historisk eller realistisk oppsetning. Da ligner stykket på en borgerlig konstruksjon av virkeligheten! Hvorfor dette skulle ligge tettere på dramaets virkelighet, forstår jeg ikke. Men selv om det skulle være tilfelle, synes jeg at de beste forestillingene er de hvor teksten brukes som material, på lik linje med scenografien, kostymer, lys og, ja (for å uttrykke det fascistisk): på lik linje med menneskematerialet.

I operaen er dette en selvfølgelighet. For, dette må ikke glemmes, det er banalt, men likevel helt utrolig, enestående og fantastisk: «Skuespillerne» i en opera SYNGER altså deres replikker!! Og mer kunstig, mer ikke-realistisk, eller for den saks skyld; mindre teksttro, kan figurenes tale vel ikke fremføres. For meg er denne publikumskontrakten ekstremt spennende: Vi er alle enige, handlingene på scenen er ikke en etterligning av virkelighet, men en egen kunstvirkelighet.

Hvis det er noen som har forstått dette kunstprinsippet, så er det Calixto Bieito og hans kitsch-scenograf Alfons Flores. I *Madame Butterfly* på Komische Oper Berlin presenteres vi for en total østasiatisk overflateestetikk. En gjennomartifisialisert verden. Og følgende historie finner her sted: Amerikaneren Pinkerton kjøper i Asia den unge, fattige Madame Butterfly, han gifter seg med henne, men etter kort tid drar han desinteressert tilbake til USA. Men Madame Butterfly tror på kjærligheten og venter evig på sin ektemann. Etter flere år, kommer han bare innom med sin nye kone, og for å hente sin sønn. Madame Butterfly tar livet av seg selv.

Det ligger for hånden, når Bieito lar denne historien bli et drama med sexturismen som sentralt motiv. For selv om Puccini fokuserer på Butterflys trofasthet, ligger motivet allerede i originallibrettoen: Menn fra rike land kjøper og utbytter kvinner fra fattige land! Det overras-

kende er at Bicito i en lang periode bare estetiserer denne verden, sier ja til dens perverse skjønnhet. Og slik elsker jeg katten og buddhaen av plastikkgull som står på scenen. Jeg elsker Rodeo-tyren og muslingskjellbadekaret, og spesielt elsker jeg Madame Butterfly og Pinkertons patetiske arier og store emosjoner. Er dette *Den lykkelige illusjon*, som Pastor Manders snakker om i Ibsens *Gjengangere*? Kjerne, essens og sannhet – hva skal vi med dette, når kunsten kan fortrylle oss med en total overflateestetikk? Utmerket forstår jeg Pinkerton, som med sin penis penetrerer vaginaen til en storslått syngende Madame Butterfly. En scene som kulminerer i felles sang og samtidig orgasme. Kanskje fortellingen om rike menn som utbytter fattige kvinner seksuelt bare er løgn. Kanskje den såkalte utnyttelsen i virkeligheten er en stor hedonistisk virkelighet, hvor sex, sang, visuell overflod, språk og musikk blir til en himmelsk virkelighet?

Men nei, etter halvannen time med et barnekor, hvor alle jenter har langt lyst hår og alle gutter cowboyhatt, med et TV-apparat på scenen hvor Kill-Bill-aktige japanske kung-fu-koreografier vises, og med en Pinkerton som kommer tilbake fra USA ridende på en tyr – vemmes jeg over min maskulinistiske kitsch-estetisisme. I hele stykket venter to kvinner ydmykt på at en mann skal komme tilbake. Og da han endelig kommer, er det første de tenker på, at de må gjøre rent i huset.

Etter intens nytelse av den totale overflate, får jeg altså likevel dårlig smak i munnen. Som når man har nytt for mye champagne og kaviar. Men hva beviser det? At kaviaren var dårlig? At jeg spiste for mye? At kaviarproduksjon er en morderisk prosess og jeg altså en forbryter?

Etter nytelsen av den fullendte kunstform, trenger jeg nå: virkelighet. At stykket slutter med barnas og Madame Butterfly blodige, syngende død, er et første skritt i riktig retning. Det viser at min kvalme ikke er helt uberettiget. At det ligger en smerte under all feminin oppofring, som man tross alt ikke kan komme utenom. At ordet sannhet, også kjærlighetens sannhet, likevel ikke er helt ubetydelig i det totale kunstunivers.

Men hva er svaret på to og en halv ti-

mes kollektive sexturisme til et fiktivt Asia? Jeg tenker på publikum i Deutsche Oper, som buet bare fordi personene ikke hadde bunader på seg. Hvorfor er det ingen som buer her? Er vi alle sammen hypnotisert av den narkotiske opera-beruselsen?

Selv er jeg fortsatt edru, men drømmer om å springe opp på scenen, for med ekte sperm, blod og vold å gjøre oppmerksom på den kollektive sex-nevrosen som vi alle sammen er offer for. I den stive operaverdenen ville jo dette til og med fortsatt røske opp i folk, i motsetning til på Volksbühne, hvor man blir kastet ned

Jeg lurte på hva jeg, som en religiøs performancekunstner kan lære fra musikkteateret

fra scenen av en tyggis-tyggende fotograf, når man danser med aktørene. Men jeg tør ikke. Jeg applauderer høflig, forlater salen i seksuell, estetisk beruselse, og går hjem fra denne deilige, men ganske *kosmiske Oper*.

PERFORMATIV VIRKELIGHET OG OPERAENS sanselighet, er i usedvanlig høy grad til stede i neste stykke: *Der Stand der Dinge*. Invitasjonen har noe uhyggelig ved seg. Det ringer på hjemme hos meg, og en adelig operavenn står utenfor døren og spør om jeg vil være med til et ritual, som en av de største tyske samtidskunstnere setter opp på Maxim-Gorki-Theater. Arrangementet er ikke offentlig, og bare venner av kunstneren har adgang. Kunstneren har det siste året fått lungekreft, og i dag tematiserer han sykdommen sin på scenen. Et slags preludium til hans *Kirche der Angst*, på Ruhrtriennalen noen måneder etter. Kategoriene performance, dødsmesse og opera faller her i ett. Jeg blir bedt om å la være å skrive en artikkel om denne messen. (Dette er ingen artikkel, men derimot et essayistisk forsøk på å forstå meg selv og mitt arbeide i konfrontasjon med musikkteateret. Ritualet var så bevegende at man uansett ikke kan skrive mange ord om det uten å rote seg ut i intetsigende, uvesentlige floskler. Derfor etterkommer jeg ikke oppfordringen, men vil unngå å nevne kunstnerens navn. De som vet, bør vite det, de som

ikke vet, bør ikke vite det.)

Ritualet starter med at kunstneren selv kommer på scenen. Han ser svekket ut. Syk. Han understreker at dette ikke er teater. Han blir til en prest med autobiografisk irreversibilitet. Så forsvinner han. Og hans dødsmesse begynner. Vi hører opptegnelser fra sykehuset: Hvordan kunstneren får diagnostisert at han har kreft. Vi ser ham på video i sin sykeseng. Og hans dagbok leses opp, et dokument som vitner om fortvilelse, angst, men også om oppgitthet og ærlig desperasjon over kanskje ikke lenger å kunne være del av kunsteliten.

Kveldens mysterium er estetikken og musikken. Banale sykehusscener presenteres i en scenografi som ligner på hellige hus i fattige, katolske land: Hvite stoffer henger fra taket, og aktørene spiller til dels bak dem, slik at man spøkelsesaktig kun aner deres silhuetter. Med eurytmiens kroppspråksalfabet skriver aktørene ord som GLAUBE, tro! En mann sprer røkelse. Men det mest sakrale elementet er hentet fra musikkteatrets univers – dette univers som i de siste par år så mange ganger har forhindret (regi-)teatrets ironiske eller rasjonalistiske selvmord. For musikken, og spesielt sang, har fortsatt en aura som politiske ord, teknisk avanserte skuespillere og regissører, som prøver å kjempe mot den poetiske teksten, ofte har måttet gi avkall på. Uten tvil har de teatralde dekonstruktivistenes prestasjoner vært viktige, men mange av dem har heldigvis forstått at dekonstruksjon av alvor, poesi og aura, betyr teaterets selvutsettelse. Derfor er det nettopp på Volksbühne, sentrum for dekonstruksjonsteatret, at det i de siste årene har blitt eksperimentert med musikkteater, eksempelvis i Castorfs/Meg Stuarts *Die Massnahme/Mausen*.

Kveldens dessverre dødssyke kunstner, som også har arbeidet mye på Volksbühne, er en av de første som har forstått dette. Vi hører derfor i det teatralde kreft-, medisinske og dødsuniverset *Kyrie Eleison*, det synges Wagner, og en pianist spiller fra Beethovens *Für Elise*. Men elementene

holder hverandre i sjakk. For eksempel ved sammensetningen av ensemblet, hvor skuespillerikoner som Angela Winkler og Mira Partecke fra Volksbühne arbeider sammen med funksjonshemmede Ramba-Zamba-aktører. En av dem spiller en overlege, som skal operere den syke kunstneren. Dette blir til det mest voldsomme uttrykket i messen, fordi det rører ved en urangst i alle mennesker: En psykisk utviklingshemmet overlege skal foreta en livsfarlig operasjon, og vi har ingen mulighet til å si stopp!!

Forestillingen, marerittet, messen, slutter. Det oppstår stillhet. Så klapper vi, publikum, likevel, kanskje av forlegenhet. Selv om kunstneren i begynnelsen formanet om at dette ritualet ikke var en teaterforestilling. Burde ikke da teaterkonvensjonene også fra publikummets side ha blitt lagt til side?! Jeg føler det i alle fall som om jeg skulle ha klappet etter en begravelsestale i en kirke.

ETTER EN AMBIVALENT *MADAME BUTTERFLY* bestemmer jeg meg for igjen å prøve Komische Oper Berlin: Denne gang vil jeg se *Die Verurteilung des Lukullus*, en opera av Bertolt Brecht i samarbeide med komponisten Paul Dessau. Brecht forsøker her som så ofte å fortelle historien til dem som vanligvis ikke skriver historien: De undertrykte, arbeiderne, underklassen. Det fascinerende er at det velkjente forsøket foregår innenfor en mytisk ramme. Den romerske keiseren Lukullus skal forhøres i et slags venterom til dødsriket. Det klassiske spørsmål etter de gode gjerninger stilles for å avgjøre om han skal komme til paradiset eller helvete. Lukullus henviser til et vitne, den berømte keiser Alexander. Men han får vite at her nede er berømtene like ukjente som alle andre; ingen vet hvem Alexander er. I stedet spør man fiskekonene, bøndene, kokken om deres perspektiv på saken. Og nå får de undertrykte lov til å fortelle deres historie. Saken ender med at Lukullus fordømmes.

Etter min oppfatning er det bevegende ved Brecht at han klarer å presentere nøkterne spørsmål om klassekampens muligheter og fagforeningenes anstrengelser innenfor en høykulturell ramme. Med

andre ord: Der hvor man i antikken snakket om skjebnens makt, i den kristne middelalder om Gud, eller i romantikken om kjærligheten, snakker Brecht om arbeiderbevegelsen. Konsekvensen av dette er et clash i mellom form og innhold. Om dette gjelder allerede for musikkteaterstykker som *Die Massnahme*, så gjelder det enda mer for en opera som *Lukullus*: arbeidernes prosaiske anliggender formuleres ikke bare på rim og vers, men synges av korret eller av solister i gripende, høytidelige arier! I oppsetningen overføres clashet til kostymer, scenografi, rekvisitter og spillestil. Musikken og sangen tilfører oppsetningen aura og inderlighet, mens språket, opptredene til amatører, en media-fiksert scenografi, og splatterfilm-inspirerte kostymer gir stykket en relevans i forhold til vår tids konflikter og realiteter. Jeg vil her nevne dommeren som eksemplarisk. Han har en Frankenstein-lignende kropp, mimikk og estetikk, og er (som alle dommere) tilsmurt med blod, samtidig som han synger med en dyp basstemme som fyller hele rommet. Slik oppstår det en veldig interessant spenning mellom det vakre, kanskje tidløse, og det stygge, kontemporære. Det samme gjelder for slutten, hvor Lukullus fordømmes av rasjonalistiske, sosialpolitiske årsaker – mens et mannskor og et kvinnekor synger med voldsom innlevelse på venstre og høyre side av publikumssalen. En humoristisk, spenningsfylt kombinasjon som skjuler seg i nesten alle Brecht-stykker, og som blir enda mer tydelig med musikken.

Men også i denne operaen er det noen konvensjoner som bare er uttrykk for meningsløs konvensjonalisme og falsk barmhjertighet. Dette gjelder en scene der et barnekor synger. Når sangen er ferdig, skal barna sparkes bort fra scenen. En idiotisk operakonvensjon forhindrer imidlertid at de virkelig sparkes bort fra scenen. Av hensyn til fake-barmhjertige tanter og foreldre kan det kun *antyd*es spark, og derfor blir scenen halvhjertet. Her har operaen fortsatt mye å lære av regiteatret og performancekunsten.

Derimot har en fanatisk, religiøs statsgrunnlegger som jeg, mye å lære fra operaens evige Gud: Richard Wagner. Jeg skal se generalprøven på mesterens egen

gudstjeneste, *Parsifal*, regissert av norske Stefan Herheim i selveste ritualtempelet i Bayreuth.

I WAGNERS IDÉ OM ET *GESAMTKUNSTWERK* lå det religiøse, politiske og storkunstneriske visjoner. Han hadde en idé om at den sanne kunstreligion skulle formuleres innenfor den tyske kultur, som den åndelige arvtakeren til den antikke, greske kulturen. Samtidig forlangte han at forholdet til Gud og til kunsten ikke skulle preges av hierarkier, og krevde derfor mer eller mindre sosialistiske strukturer. Religionen, spesielt den dekadente katolisismen og den verdsliggjorte protestantismen, hadde mistet sin kraft og deres former var ikke lenger overbevisende. Derfor måtte kunsten, *Gesamtkunstverket*, ta over, og han formulerte slik en visjon om en egen kunstreligion.

Med Festspielhaus i Bayreuth, som han selv utviklet arkitektplanene for, ga han visjonene et hellig rom. Og i hans siste verk *Parsifal* – som ikke er et stykke som spilles, men et «Bühnenweihfestspiel», et scenevielsesspill, som *celebreres* – fant hans kunstreligion sitt reneste uttrykk. Som en ekte religiøs leder, hadde Wagner bestemt at *Parsifal*, hvor buddhistiske, schopenhauerske og kristne motiver forenes i én ekstatisk vielseshappening, kun måtte regisseres av ham selv, og kun i Bayreuth.

A real message, in real time and in a real space – slik kunne man performanceceteoretisk beskrive Wagners Parsifal- og selviscenesettelse. Begrep som betegner performancekunstens insistering på det autentiske, ekte anliggende, i motsetning til skuespilllets fiksjonaliseringstendenser. Richard Wagner var slik en av de første religiøse performancekunstnerne.

Og Stefan Herheim velger i sin oppsetning av *Parsifal* å fortelle selve «den tyske historien». Slik foregår første akt i Wagners hjem, Villa Wahnfried, og med historisk, vakker scenografi og kostymer. Ved slutten av første akt blir den biedermeierske, romantiske idyllen avløst av videobilder fra første verdenskrig – kronologisk og historisk korrekt som i en historiebok. Annen akt starter med en koreografi som gjør meg optimistisk: Det er noe orgiastisk, ekstatisk over scenen

hvor minst 20 soldater vrir seg lidende på lasarettssenger, mens revydamer – hos Wagner blomsterpiker – tar seg av deres seksuelle drifter, slik at soldatene glemmer første verdenskrigs traumer. Men snart avløses denne orgiastiske koreografien, hvor stykkets rituelle karakter for første gang kommer frem, av en altfor perfekt, kvasirealistisk scenografi. Og nå skal Bayreuths involvering i nazismen tematiseres. Hakekorsflagg heises, og SS-soldater skyter. Og den (politisk) korrekte gjengivelse av Bayreuths og Tysklands historie fortsettes. Wolfgang Wagners fortrenning av den nasjonalsosialistiske fløten siteres direkte i tredje akt, hvor programteksten til festspillene i 1951 projiseres opp mot scenen: «For at festspillene skal kunne foregå uten problemer, oppfordres det til å ta avstand fra politiske diskusjoner. Her skal kunsten stå i sentrum.» Om denne interne selvkritikken 57 år etterpå virkelig er en selvkritikk, kan selvsagt diskuteres. Herheim tvinger hovedpersonen etter hans totalitære opplevelser, ut i det demokratiske etterkrigsseventyret: Parsifal opptrer i den tyske *Bundestag*. Men en mytisk figur som ham ser ganske malplassert ut i dette småbyråkratiske, tyske parlamentet, med koret som parlamentsmedlemmer i slips og dress. Denne kontrasten mellom en eventyrlig Parsifal og et pragmatisk parlament, er riktig i oppsetningens logikk. For Herheim tematiserer i sin versjon åpenlyst den historiske sammenhengen mellom irrasjonelle, fanatiske forløsningstanker og totalitære tendenser i den tyske historien. At en totalitær forløsningsfigur fremstår som malplassert innenfor regjeringen er en implisitt ros til det tyske samfunnet, hvor de irrasjonelle tendensene endelig har blitt utslettet. Kun i det avsluttende bildet tillater Herheim en minimal-utopi, som likevel er så svak at den må kalles triviell: Over en globus svever det en fredsdue – globaliseringen som menneskehetens forløsning?

JEG ER MERKELIG SKUFFET OVER forestillingen. De altfor pliktoppfyllende, dyre og realistiske scenografiene, problematiserer ikke tyske realiteter, men gjør seg bare til slave under det politiske establishment. Oppsetningens idémessige



Wagner: Parsifal, regi: Stefan Herheim, scenografi: Heike Scheele, Bayreuth 2008. Foto: dpa

Jeg tror neppe at det i 2008 er et europeisk politisk problem at det finnes for mange irrasjonelle visjoner. Herheims Parsifal er derfor helt i tråd med konsensuspolitikken

kjerne er generelt lite tilfredsstillende. For en antinazistisk dekonstruksjon av den tyske irrasjonalismen og romantikken er jo ganske velkjent. Tanken ligger der fra selve begynnelsen på det tyske regiteater alt på sekstitallet. Peter Zadek foretok en *Klassikerzertrümmerung*; her ble det nettopp ansett som nødvendig å forholde seg kritisk til klassiske tekster, hvor man oppdaget latent nazistisk tankegods. Førte år senere, er denne dekonstruksjonstanken kunstnerisk og politisk konsensus. Her skulle operaen ha inkorporert teatrets utvikling, i stedet for bare å starte der hvor teatret var i *Klassikerzertrümmerungs* tid. For oppsetningen forteller med dekonstruksjonen av det religiøse ikke noe virkelig nytt. Jeg tror neppe at det i 2008 er et europeisk politisk problem at det finnes for mange irrasjonelle visjoner, og Herheims *Parsifal* er derfor helt i tråd med konsensuspolitikken til Jens Stoltenberg eller Angela Merkel (som alltid er til stede på premierene i Bayreuth). Dekonstruksjonen som foretas er en konvensjonell gestus, et standardisert regiteater, hvor politiske elementer bare blir til

en pliktoppfyllelse og ikke lenger har ekte sprengkraft.

Anarkismen kan operaen gjerne stjele fra teatret. Men en konvensjonalisert venstreorientert dekonstruksjon av alle former for patos trenger operaen ikke for å overleve. Utfordringen er i dag mer hvordan en slik patos kan realiseres uten å bli til globaliserings-kitsch med hvite fredsduer. Jeg savner så inderlig den døde, råtne haren, som Christoph Schlingensiefel hadde med i sin oppsetning av *Parsifal* i Bayreuth i 2004.

Latterliggjøringen av irrasjonelle kunstreligioner er i dag en konvensjonalisert norm; utfordringen er derfor hvordan vi kan revitalisere dekonstruksjonsteatret uten å gi avkall på dets formelle fornyelser som inkludering av forfall og død i det teatral univers. Vi trenger operaens patos, regiteatrets anarkisme og Wagners utopiske kunstreligion! Alle sjangres beste egenskaper skal slik forenes til et *Gesamtkuntwerk*, en *Storkunstsolteddystat*, hvor virkeligheten ikke dekonstrueres, men derimot gjenfortrylles og reformuleres som et neo-stålromantisk mirakel.

Hva om de ikke bare synger?

To blikk på Verdis opera *Don Carlo*.

AV HENRIK HELLSTENIUS

Don Carlos Infanten! Eterni Verdi og Schiller. Regi: Susanne Øglænd, Black Box Teater, 2008. Foto: Jimmie Poots



.....
DON CARLOS INFANTEN! Musikkteater etter Friedrich Schiller Og Giuseppe Verdi
Regi: Susanne Øglænd Musikalsk ledelse: Rolf-Erik Nystrøm. Scenografi og kostymer: Katja Reetz. Video: Kathrin Krottenthaler.
Black Box Teater, Store scene
.....

.....
Giuseppe Verdi: **DON CARLO** Dirigent: Marco Guidarini. Regi: Nicholas Hytner.
Scenografi: Bob Crowley. Den Norske Operas Kor og Orkester
.....



Hva skal til for å få operaen til å bli en arena hvor nye og interessante fortolkninger av de gamle verkene kan finne sted? Hvordan skal operaen oppnå samme frihet som teatret har i sitt forhold til klassiske teatertekster?

Den grunnleggende forskjellen på opera og teater er at i teateret så skaper man tempo, tid, aksentueringer og vektlegginger underveis i prøveprosessen. I de tradisjonelle operaene er tempo, klanglig tyngde, friksjon og aksentuering allerede notert i partituret. Skal man begynne å klippe og endre på rekkefølgen av elementer i en opera, må man samtidig rekonponere en hel rad av parametre som er komponistens suverene verk og tradisjonelt sett tabu å røre ved. Det er ikke vanlig å stryke replikker man ikke liker i en opera. Stryker man ti takter så henger plutselig ikke partituret sammen. Musikken hopper umotivert fra noe til noe helt annet. Fra en akkord, en rytmikk og en melodikk til noe helt annet. Kutt som vil merkes fordi det skaper huller i tidsflyten. Såfremt man ikke tar på seg oppgaven å komponere ny musikk i klippene og lager nye overganger. Men da er man dypt inne på det som anses som komponistens domene, uansett hvor gammel musikken er. Og slikt gjør man ikke i den tradisjonelle opera.

Opera som manifestasjonskunst

Likevel har det funnet sted en mindre revolusjon i hvordan enkelte regissører forholder seg til genrens teatral konvensjoner. Særlig har man sett oppsetninger av barokkoperaer som har fornyet operas teateruttrykk. Grunnen til at det er i barokkoperaen at en friere operaregi har startet, er at det i disse er en mindre dominerende lineær struktur. Operaene er mer sammensatt av frittstående scener som følger på hverandre. Her i Norge fikk vi et lysende eksempel på en slik forestilling i Stefan Herheims oppsetning av *Julius Caesar* på Den Norske Opera, som tematiserte at operaen var i ferd med å flytte til sitt nye tempel i Bjørvika. Den forestillingen var alt det teatret har vært i evigheter, men opera ikke har vært mest kjent for: Upretensjos, leken, uforutsigbar, selvreflekterende og kritisk.

Hovedproblemet for den tradisjonelle operaen er at den i for stor grad er en manifestasjonskunst. En kunst som forretter et ritual, nærmest som en gammeldags katolsk messe, og uten å stille spørsmål ved sine egne konvensjoner og vedtatte sannheter. For mange er opera vellykket når den i størst mulig grad har levd opp til de forventninger og regler som gjelder for genren. Ikke når det avviker, stiller spørsmål eller røkkes ved deler av katekismen. Det er en stor utfordring, men skal man fornye verkene fra kjernerrepertoaret fra 1750 til 1910, er man faktisk nødt til å utarbeide strategier for å kunne editere og klippe i operapartiturer. Dette er en meget kontroversiell problemstilling for mange i operaverden. Men skal man klare å komme seg videre i en kunstform som primært produserer manifestasjoner av sin egen genre isteden for å leke, utforske og fortolke, så må det introduseres en ny frihet i omgang med verkene. I lys av dette er det utrolig interessant at vi i Oslo har kunnet oppleve to ekstremt ulike versjoner av Giuseppe Verdis opera *Don Carlo* i høst, på henholdsvis Den Norske Opera og Black Box Teater.

Susanne Øglænds oppsetning *Don Carlos Infanten!* på Black Box tok mål av seg til å være en «kritisk utredning av formen». I programteksten som fulgte oppsetningen legges det vekt på at dette er en kreativ undersøkelse av sammensmeltningen av drama og musikk, og mer spesifikt etterlyser instruktøren teatret i operaen. På Den Norske Opera ble det presentert en *Don Carlo* som er en samproduksjon med Covent Garden i London og The Metropolitan i New York. I høyeste grad en manifestasjonsopera og et eksempel på en forestilling som spiller opp til alle de tradisjonelle forventningene til genren. Dermed tjener den rollen som den tradisjonalistiske motpart til *Don Carlos Infanten!*

Teatral spenning i teater og opera

Jeg forstår forestillingen på Black Box slik at Øglænd har satt seg fore å presentere en utgave av *Don Carlo* hvor hun nettopp benytter seg av teaterregissørens metode med å klippe og endre i stoffet. Hun veksler mellom Schillers originale

teatertekst og elementer fra Verdis opera (som også baserer seg på Schillers tekst), i en veksling av tale og sang. Som en konsekvens av denne vinkelen har hun valgt å blande sangere og skuespillere, samt å få rekomponert deler av Verdis musikk for en kvartett bestående av piano, saksofon, kontrabass og slagverk. Vi får glimt og enkeltfragmenter av Verdis musikk i veldig ulike arrangementer for det lille ensemblet. I tillegg er det lagt inn andre musikalske elementer i form av eksterne låter og improvisasjoner.

Historien handler om den unge generasjonens forsøk på å styrte sine diktatoriske fedre. De unges ideal er en ny og fri statsform hvor alle mennesker skal ha like rettigheter – et modig og naivt utkast som i løpet av handlingen kolliderer med omstendighetene. Handlingen er kort fortalt at Don Carlo, som er sønn av den spanske kongen Phillip II, blir lovet bort til Elisabeth, datter av den franske kongen. Men Filip bestemmer seg for å gifte seg med henne selv. Dette forsterker et allerede anspent far/sønn forhold. Elisabeth velger å være lydige og gifter seg med Phillip, men elsker stadig Infanten. Don Carlos venn, hertugen av Posa, ypper ham til å solidariserer seg med Flandern, som undertrykkes på det blodigste av de spanske okkupasjonsstyrkene under Filip. Handlingen kulminerer når Don Carlos tar Flanderns parti direkte overfor sin far. Han blir fengslet, og Filip får storinkvisitørens velsignelse til å drepe sin sønn. For at frigjøringsprosjektet skal kunne gjennomføres tar Posa på seg ansvaret for Don Carlos handlinger og blir drept, slik at Don Carlo kan kjempe mot sin egen far og for Flandern.

Det oppstår veldig interessante spenninger i og med at enkelte scener kun synges, mens andre er rene spillscener. Vekslingen mellom talte scener og scener om synges, viser veldig tydelig de fundamentalt ulike måter musikk og tale skaper teatral spenning på. Musikken og sangen skaper intense utvidede øyeblikk, men har problemer med å skape forventninger og fremdrift i handlingen. Mens de mer teatral scene snarere fungerer motsatt. Grepet er på alle måter interessant, men dessverre ikke helt vellykket. I



Giuseppe Verdi: *Don Carlo*, regi: Nicholas Hymner, Den Norske Opera, 2008. Foto: Erik Berg

Don Carlo ved Den Norske Opera, er musikkalsk utrolig bra, men blottet for lekne, kritiske og reflekterende perspektiver

første akt er det definitivt de sanglige sekvensene som har størst kraft. Skuespillet er merkelig svakt og nærmest amatørmessig, selv om det er meget flinke folk som Trond Høvik og Cecilie Jørstad i rollene som Phillip og Elisabeth. I andre akt skrus forestillingens grep til, den blir mer kaotisk i sitt teaterspråk og dermed rikere i uttrykket. Men samtidig svinner musikken, og Don Carlo (utmerket sunget av Marek Lipok) som utelukkende synger sine replikker på italiensk, mister fokus og kraft når skuespillet overtar for sangen. Posa, som spilles av både en sanger og en skuespiller, blir hovedfiguren utover

i andre akt i Øglænds oppsetning. Fordi han fremstilles i begge uttrykksformer blir han den sterkeste figuren, som både kan skape fremdrift i teksten og utvidete øyeblikkene i musikken. Jeg forestiller meg at om Øglænd hadde doblet alle karakterene med skuespillere og sangere, kunne man fått et utrolig komplekst og interessant spill. Dette hadde kanskje ivaretatt forestillingens intensjon bedre, ved å få til et likeverdig møte mellom det teatral og det musikalske. Den eneste som ivaretar begge funksjoner er Tora Augestad, som i rollen som prinsesse Eboli både behersker teksten og skaper noen magiske øyeblikk

når hun vrenger Verdi over mot kabaret og andre gener.

På tross av et amatørmessig teaterspråk i første akt og dramaturgiske svakheter i andre akt, er det altså noen magiske øyeblikk som sitter igjen fra forestillingen. For meg er alle knyttet til det musikalske. I tillegg til det nevnte med Tora Augestad er det en nydelig duo-sekvens i starten av andre akt, hvor bassisten Håkon Thelin står fremme på scenen og spiller noen enkle repeterende figurer, mens Trond Høvik i rollen som Filip reflekterer over farer som truer hans makt. Et annet øyeblikk er når Cecile Jørstad i Elisabeths skikkelse synger en utrolig sår og vakker låt jeg ikke kjenner, men som neppe var Verdi.

Blottet for tolkning

Det interessante med *Don Carlo*-forestillingen ved Den Norske Opera, er at det musikalske er så utrolig bra, samtidig som den er helt blottet for lekne, kritiske og reflekterende perspektiver. Det er en manifestasjon av verket *Don Carlos*, ikke en fortolkning. Det er opera som manifestasjonskunst, en forestilling som representerer operakunsten som sådan uten å fortolke dette spesifikke dramaets potensial. Det er en folkets forestilling, som blander publikum med fantastisk sang, glitrende orkesterspill og en slående scenografi. Men den er helt blottet for teatral fortolkning, perspektivering og kontrapunkt.

Forestillingen har en utrolig musikalsk kraft. Jeg tror aldri jeg har hørt så bra solister og et så gnistrende orkester i en opera i Norge. I den nye salen i Bjørvika klinger det simpelthen utrolig flott. Og siden det klinger så flott, så er forestillingen «sann» innen genren opera. Den er komplett og trenger i grunnen ikke ytterligere teatral perspektiver, skal man følge genrens konvensjoner. Hvis jeg kniper øynene sammen og ser alle de flinke sangerne som små streker så fungerer det ypperlig. Da blir det en form for levende radioopera med litt bevegelse. Når de synger som flottest behøver jeg ikke knipe øynene igjen engang, da ser jeg faktisk ikke kroppene som beveger seg umotivert rundt i flotte kulisser. Da hører jeg mer enn jeg ser, og det er Verdis partitur som

beskriver og motiverer alt. I disse partiene er det det musikalske, i form av sanglinjer og orkestrale figurasjoner, som motiverer handlinger, kommenterer og reflekterer. Men når det blir et mer jevnbyrdig forhold mellom mine sanseinntrykk blir jeg med én gang vår at det ikke finnes noen egentlig motivasjon bak denne forestillingen, annet enn å spille og synge verket så godt som mulig i flotte kulisser.

For mange er dette nok. Det er slik opera skal være. En så komplett avspilling av partituret som mulig. Så nær det mu-

det er ikke operaens fremtid vi ser der på scenen, det er dens fortid.

Nicholas Hytner har regissert en manifesterende opera, et ritual, en perfektionert avspilling. Fremtiden for å fremføre disse historiske verkene ligger i å åpne dem, og å perspektivere dem. *Don Carlos* er en politisk opera, den dreier seg om politisk motivasjon av makt, om maktmisbruk og vilje til å frigjøre dem som er undertrykt. Det dreier seg om personligheter som handler ondt i en forvirret hensikt om å opprettholde egen makt, og som en slags

Det har funnet sted en mindre revolusjon i hvordan enkelte regissører forholder seg til operaens teatral konvensjoner

sikalsk perfekte som mulig. Men for meg er det ikke nok for at en forestilling skal gripe inn i meg og i min tid. Man behøver ikke kle seg naken og løpe skrikende rundt med kniv og motorsag for å aktualisere, men det må forventes at det finnes en refleksjon i en iscenesettelse som plasserer og rettferdiggjør at man setter verket opp i dag. Den finnes overhodet ikke i denne oppsetningen. De tripper på tærne i barokke kostymer og gir meg assosiasjoner til slikt teater jeg elsket som barn. Det som ser flott ut, med gullforgylte kirker, store saler og mange folk på scenen. Men

hevn over en verden som ikke gir dem den kjærligheten de ønsker. Her er det nok å ta av for den som ønsker å si noe til publikum. Det er Verdis kanskje mest kompromissløse opera, midt i all sin velformethet og melodiske velde. Hvorfor ikke undersøke hva den kan gi oss i dag?

Øglænd prøver det, hennes oppsetning peker mot noen muligheter som hun selv ikke makter å forløse. Men jeg sier; gi den dama muligheten til å arbeide videre med opera. Det kommer garantert til å bli interessant.



Akademi for Scenekunst BA skuespill og BA scenografi

Søknadsfrist 1. mars 2009

Kunstnerisk råd:

Robert Wilson, Tim Etchells, Anna Viebrock

All undervisning foregår på engelsk

info: www.hiof.no/scenekunst

Tidlöshetens opera i en ny tid

(Göteborg/Berlin/Oslo): Strauss-
Hofmannsthals gamla opera om tiden kan
mycket väl aktualiseras i ny tid. Några
uppsättningar av *Rosenkavaljeren*.

AV ENEL MELBERG

Rosenkavaljeren, regi: Andreas Homiki. Komische Oper, Berlin. Foto: Monika Ritterhaus



Len tid då teatern alltmer söker sig till andra former, tillsätter musik eller film och skapar legeringar med bildkonsten, fotografiet eller performancekonsten, kan det kanske vara på sin plats att påminna om det allkonstverk som operan är, och alltid har varit, med sin mixning av text, musik, scenografisk arkitektur, målning, dans, koreografi och skådespeleri. Och om att modern opera lägger ner minst lika mycket arbete på just det sceniska framförandet som på musiken. Som exempel på sådana alkemistiska experiment vill jag ta upp *Rosenkavaljeren*.

Den skrevs mellan 1908 och 1910 av poeten och skribenten Hugo von Hofmannsthal och kompositören Richard Strauss i ett av operalitteraturens tätaste och lyckosammaste samarbeten och fick en succéartad urpremiär i Dresden 1911, som någon har kallat «den sista sorglösa internationella teaterfesten i Europa före kriget».

Kanske var det den lätta, sorglösa, nästan operett- och komediaktiga tonen som förförde publiken den gången, men att den har fortsatt och fortsätter att locka och utmana experimentella regissörer och sofistikerad publik beror på de mer allvarliga stråk som finns i bakgrunden och i textens tematik. Det som på ytan verkar lätthet och grace interfolieras av burleskeri och i det närmaste hotfulla tongångar.

Det som kan tyckas vara ett nostalgiskt försök att återskapa en lycklig «Mozarttid» visar sig i själva verket vara ett filosofisk traktat om själva Tiden. Samtidigt finns det ett känslotryck som bara kan skapas genom en lyckad förening av ord och ton, av opera när den är som bäst.

För mig som har sett den här operan i ett antal videoversioner, en hel del stor-slagna traditionella föreställningar och ett par djärva nytolkningar, har det alltid varit en sensuell och emotionell njutning, men även tanken har fått sitt, särskilt i två av de senare uppsättningar som jag har fått ta del av. De har lyft fram helt olika, men helt nya sidor och fått fram nya upplevelser.

JAG TÄNKER PÅ YANNIS Houvardas iscensättning på Göteborgoperan 2004 och Andreas Homokis på Komische Oper i Berlin i maj 2006. Houvardas satsade på att lyfta in den i vår tid, vilket inte alls är ovan-

ligt idag, med scenografi och kostymer från någon del av vår samtid. I det här fallet var kanske restaurangmiljön redan en kliché inom teatern, i alla fall en modefluga, inom operan kändes den dock fräsch, särskilt i våra skandinaviska länder. Men det var inte bara den moderna miljön som kändes ny, det var idén att applicera tolkningen av vår tid som narcissistisk och individualistisk så konkret på denna opera. Han gjorde det bland annat genom att låta sångarna sjunga rakt in i videokameror i stället för till varandra. Genom monitorer fick vi i publiken närbilder av dem, vilket både hade funktionen att påminna om vår «medietid», och samtidigt förstörde sångarna och uttrycket så att de kom närmare oss. I de mest känslolösa ariorna och duetterna hade vi plötsligt tillgång till subtil mimik, vilket förstärkte upplevelsen oerhört.

Genom placeringen av hela stycket till modern restaurangmiljö kunde dessutom en hel del av de komiska inslagen som finns i den här operan också «moderniseras» och anpassas till en modernare form av humor (genom att t.ex utnyttja sådana utrymmen som toaletter). Jag minns den föreställningen som en nytändning på en gammal förälskelse och när man träffade vänner och bekanta i Göteborg var den dagens samtalsämne. Det är inte bara en gammal «borgerlig» publik som går på opera i dagens Göteborg, vilket det relativt nya operabygget och nyuppsättningarna och nytänkandet bidrar till. Så kan en opera som filosoferar över Tiden inte bara reflektera tidens gång genom sina olika uppsättningar, utan också medvetet visa upp den.

I ANDREAS HOMOKIS nyläsning av *Rosenkavaljeren* spelade tiden en ännu mer aktiv roll. Låt mig visa det genom en resumé av operan:

Efter en mäktig ouvertyr, där man kan läsa in en stormig kärleksnatt med mjukare övergångar och ljuva efterdyningar, fågelkvitter och uppvaknande, går ridån normalt upp och visar en stor (himmels) säng. Där ligger Marskalkinnan, Marie Thérèse, en kvinna som känner att tiden börjar ta ut sin rätt (även om hon av Hofmannsthal bara har tänkts som några och trettio) tillsammans med sin unge älskare, greve Octavian, 17 år. Hennes man,

Fältmarskalken, är ute och jagar i «de kroa-tiska bergen», han jagar «varg och lö» men kanske även kjoltyg.

Tidsepoken ska vara mitten av 1700-talet, en stiliserad «rokoko», från den öst-errikiska kejsarinnan «Maria Theresias tid», eller en pastischerad «Mozart-tid». Samtidigt är det en förklädd tid från början av 1900-talets Wien. Redan vid det erotiskt färgade och lättsamma uppvaknandet finns tiden med: Octavian vill hålla den kvar, vill inte att dagen ska bryta in än. Marskalkinnan börjar se framåt på dagens alla bestyr och förpliktelser.

De störs vid sin frukost av hennes släkting baron Ochs, en bullrande bas och machofigur med lantadelns grova vanor och hårdnackat fasthållande vid gamla privilegier (som att förföra tjänsteflickor). Octavian har i hastigheten gömt sig och kommer fram utklädd till en kammartjänarinna, som Ochs förstås blir intagen av.

»... ett känslotryck som bara kan skapas genom en lyckad förening av ord och ton, av opera när den är som bäst.»

Till pikanterierna hör att rollen är en s.k. «byxroll» och sjungs av en kvinna. I opera var det från början kastrater som sjöng kvinnoroller men senare fick kvinnliga altosopraner ikläda sig byxor och föreställa unga män, som t.ex. Cherubin i Mozarts *Figaros bröllop*. I den Berlinska uppsättningen 2006 sjöngs Octavian av Stella Doufexis, en av de mest trovärdiga pojkar jag sett, spädlemmad och plattbröstad, ibland med nästan Buster Keatonsk plastik och en stor komisk talang.

Baron Ochs har kommit hit för att han behöver Marskalkinnans hjälp. Han ska nämligen fria till den unga Sophie Faninal, dotter till en nyadlad rik uppkomling. Det är naturligtvis fråga om finanser och inte förälskelse. Ochs ber nu Marskalkinnan att utse en ung man som budbärare för brudgummen, att «enligt den urgamla seden» (vilken Hofmannsthal själv har hittat på) överrätta silverrosen som tecken på hans kärlek.

Denna silverros innehåller förstås en hel del symbolik: den är konstgjord (den har till och med tillförts några droppar persisk rosenolja), men den är av ädel metall och

vissnar aldrig, den innehåller ögonblicket och varar i evighet osv.

I ett infall visar Marskalkinnan ett foto av sin «kusin» greve Octavian och föreslår honom som rosenkavaljer, vilket Ochs för-tjust tackar ja till. Sedan fylls scenen på av folk som har kommit till *levéen*, den adliga damens uppstigande och påklädnings. Där trängs alla möjliga slags supplikanter; bagare med tårter, djurtämjare med apor och fåglar, notarien, frisören osv., som hämtade ur en gammal fransk fars. Även en italiensk operasångare träder in och bryter för ögonblicket den Strauss'ska modernistiska musiken med en *bel canto*aria på italienska. För det mesta brukar den utgöra ett parodiskt avbrott, men i den här uppsättningen har regissören tagit tillvara innehållet i arian, som handlar om det eleverade ögonblicket, något som Marskalkinnan lyssnar mycket uppmärksamt på.

Efter att ha blivit påklädd och fått sin

som är den enda som har ett förflutet och som vet att hon kommer att bli gammal står vitklädd mot en vit vägg och vrider sig sakta, sakta motsols, mot klockan som en porslinsherdinna tills hon nästan går i ett med väggen och försvinner.

AKT II UTSPELAR sig i Faninals palats och nu är scenbilden dominerad av svart; ett svart piano och andra svarta möbler, inte minst svarta bord med uppradade silverpokaler på som flyttas om hit och dit, som en bild av en borgerlig 1800-talskomedi, där pengarna ligger bakom och styr allt. Alla springer skräddade omkring och ordnar inför det celebra besöket, när Brudgummens budbärare ska komma med silverrosen. Sophie själv är spänd och gör sig stora förhoppningar om sin högdagliga brudgum, hon är naiv och tänker mest på den roll hon ska spela som gift adelsdam. Musiken och springandet på scenen trappas upp med bakgrundsropen: Rofrano, Rofrano, vilket är ett av Octavians alla namn, och hushållerskan utbrister upphetsat: *Er kommt, er kommt!* Som en ärkeängel ser han ut, helt klädd i vitt.

Denna entré, som kan vara en av operalitteraturens effektivaste förebådas alltså av den häftiga musiken, rörelsen och stämningen som byggs upp. Traditionellt brukar man låta Octavian träda in i en glänsande vit kostym, ibland till och med silverfärgad, och med en lång silverros i handen. Homoki har i stället valt att låta honom komma i en svart officersuniform från första akten (inte ett helt glasklart val) och med rosen i en svart box.

Men även i den här uppsättningen betonas Ögonblicket, ögonblicket efter att rosen visats upp för Sophie och hon böjer sig ner för att lukta på den (den har en doft, som av levande rosor, sjunger hon), och när deras ögon möts. Här understryker regin det fatala och evighetsbundna i detta ögonblick genom att frysa alla andra rörelser på scenen. Duetten som följer talar sitt eget språk: Har jag varit här fört? Var har jag varit en gång när jag var så salig?

Över huvud taget låter Homoki flera gånger tiden stanna upp i frusna ögonblick. Där musiken låter handlingen stanna upp i en duett eller terset understryker han det genom att låta all aktivitet stå still. Så understryker han operans tema: tiden som ibland rinner iväg i rasande fart, ögonblick som tycks innehålla evighet.

Resten av akten består mest av upptåg, när brudgummen själv manifesterar sig med sitt anhang av bondska lakejer och en bastardson, som ägnar sig åt att jaga kvinnorna i huset, medan baronen själv betar sig som om han var på kreatursmarknad och mest är intresserad av att sätta upp ett förmånligt äktenskapskontrakt. Därmed ger han möjlighet för Sophie och Octavian att fördjupa sin kontakt. Det hela slutar i ett tumult där Octavian, för att försvara Sophie, drar sin värja och råkar såra Ochs lätt, vilket får honom att inta sjukbädden med en «gammal Tokayer» till hands, och där han framför sin schwungfulla basaria i valstakt, som en ironisk gest från Richard Strauss till andra namnbröder i det wienska musiklivet.

Akt III är en maskerad och utspelar sig på ett värdshus, vanligen har man försökt ge illusion av lantvärdshus, men här finns inget sådant. I stället är det scenbilden från förra akten som genialt har vänts upp och ner och möblerna ligger huller om buller. Detta är stället där Ochs ska avslöjas och där kärleksparet till slut ska avslöja sina känslor för varandra och för Marskalkinnan. Han har lurats dit för en rendez-vous med Octavian utklädd till Mariandl, en komisk husjungfru med bred wienerdialekt. Här kan påpekas att Hofmannsthals språk är virtuost, när det gäller att ge alla personer deras olika språk. Marskalkinnans eleganta, pastischerade med franska ord inblandade, Sophies naiva, Octavians passionerat ungdomliga osv. Han kallar det själv ett «konversationsstycke» och språket spelar en ovanligt stor roll. Strauss har förstås gett dem alla olika ledmotiv som hörs i alla orkesterpartier och ensembler.

Om akt I var en lätt 1700-talskomedi med allvarliga inslag och Akt II en borgerlig komedi från 1800-talet med ingredienserna giftermål-pengar-förälskelse som huvudtema, så är Akt III en buskis som kan förläggas var som helst, men där det allvarliga grundtemat markeras genom hotfulla slag och då i orkestern, som kan tänkas förebåda krigsstämningarna som ska komma.

Mitt i de grovkorniga komedinslagen, där Ochs avslöjas inför Faninal och Sophie, träder Marskalkinnan återigen in likt en *dea ex machina* som ska lösa upp alla knutar. Sedan följs de karnevalistiska upptågen av en överjordiskt skön terset, en av operalitteraturens vackraste, mellan de tre

parterna i kärlekstriangeln, sjungen av tre sopraner. Alla tre sjunger sin egen monolog parallellt med de andra, sin egen melodi, som vävs ihop till denna utblåsning med enormt känslotryck, där tiden återigen varierar i sina olika betydelser: Sophie och Octavian som vill minnas detta ögonblick i tid och evighet, Marskalkinnan som böjer sig för tidens gång.

DET ÄR EMELLERTID inte bara fråga om tiden i den här operan, även det teatrala, maskeraden, blir kommenterat, vi får uppleva både påklädnings och avklädnings; först när Octavian och Marskalkinnan stiger upp ur sängen, där de varit ett älskande par, och iklärt sig sina sociala roller, vilket hennes *levée* konkret demonstrerar. Han får också leka lite med förklädnader och prövar Mariandls roll redan här. Sedan får han klä sig i rollen som Rosenkavaljer och därefter växla mellan den och Mariandl. Sista akten är så avklädnadens akt.

Efter att Marskalkinnan, som är den egentliga huvudpersonen, värdigt lämnat scenen, åtföljs tersetten av den slutgiltiga kärleksduetten mellan Octavian och Sophie. Komedin får sitt lyckliga slut. Men för att påminna om att detta var en «en wiensk maskerad och inget annat», lägger Strauss-Hofmannsthal på en liten komisk trudelutt, en pantomim, där Marskalkinnans page, lille Mohammed, får komma in och leta efter en tappad näsduk (vilket förr innehöll en viss symbolik som nog är obegriplig idag). I några föreställningar är det Sophie som tappar den, i några andra är det Marskalkinnan som medvetet slänger ner den när hon går. Men här har man ändrat på symboliken. Här får Marskalkinnan stanna kvar under duetten, medan Sophie och Octavian sjunger den ute i kulissen. Och i stället för Mohammed- pantomimen låter Homoki henne skala av sig 1700-talsförklädnaden och stå kvar som en kvinna av kött och blod, gå till ett hörn av rummet och ta upp den svarta boxen med silverrosen, som en ytterligare påminnelse om att allt var «teater». Mohammed i haremskläder har förvandlats till en modern street-kid i påsiga kläder, som kommer och sliter åt sig boxen och springer iväg.

Så har även Homoki fört fram operan till vår egen tid.

MEN JAG HAR FÅTT återse min första kärlek från gamla Operan i Oslo. Det var där jag såg den första gången för cirka femton år sedan och den gjorde ett otroligt starkt intryck på mig, så starkt att jag sedan dess inte kunnat släppa den. För ett par år sedan visades den igen, i samma gamla lånade dekor och regi och koncept från Folke Abenius, gamla redan då! Nu, med så många andra föreställningar att jämföra med ser jag hur dammig den var. Det var som om man idag skulle spela Ibsen i enlighet med hans egna anvisningar! Dekoren var en pastisch på de första Strauss-uppsättningarna, som i sin tur ska vara pasticher på någon 1700-talsopera. Och spelet följde till punkt och pricka Hofmannsthals förslag. Ja, det var sannerligen en bild av den Norske Operaen i dess gamla hus, som inte ens var något riktigt operahus, och där de flesta föreställningar var importerat gods från lång tid tillbaka. Inte undra på att medelåldern i publiken (till skillnad från den i Göteborg och Berlin) låg på den övre skalan.

När det är sagt ska jag ändå berömma den unga ensemblen (jag hörde lag 2 och inte stjärngänget; utan Toril Carlsen som Marskalkinnan, Ingrid Dominique som Octavian och Hilde Haraldsen Sveen som Sophie), som verkligen gav allt och spelade med glädje och fräckhet och sjöng med ett sådant tryck att de blåste av dammet från denna antikverade föreställning. Och Strauss musik trängde igenom och Hofmannsthals text fick lysa fram i all sin komplexitet. När Ingrid Dominique i slutakten som en Octavian utklädd till en komisk Mariandl, som spelade berusad, talangfullt sjöng sin fyllesentimentala klagosång; tiden går och snart ligger vi alla i vår grav, så kom jag att tänka på att temat ju finns även här, fast nu i parodisk form.

Orkestern ledd av Dietfried Bernet lät mycket bra och jäktade inte, utan gav gott om tid och utrymme åt de mer filosofiska sekvenserna. Det musikaliska överdövade den visuella dammigheten så kraftfullt att jag ändå fick tårar i ögonen under den berömda sluttersetten, så som jag mindes från den första gången, så som det ska vara.

Vad det nya operahuset kommer att ge denna tidlösa opera för möjligheter, det återstår att se.

«Aber nicht realistisch»

En samtale mellom Ole Anders Tandberg og Janike Kampevold Larsen: Tandberg har dramatisert og regissert forestillingen *En vanlig dag i helvete* over Tor Ulvens forfatterskap. Kampevold Larsen utgir i desember boken *Å være vann i vannet. Om eksistens og forestilling i Tor Ulvens forfatterskap*.

AV JANIKE KAMPEVOLD LARSEN OG MARIT ANNA EVANGER (FOTO)

Tor Ulvens forfatterskap har vært møtt med alvor og glede siden han debuterte i 1977. Det var første gang en norsk forfatter så konsekvent skrev seg inn i en eksistensielt undersøkende og formmessig eksperimenterende litterær tradisjon. Ulven ga ut fem diktsamlinger frem til 1989, og etter hans død ble det utgitt ytterligere fem hele samlinger samt en hel del løse dikt. I 1988 gav han ut sin først prosabok, *Gravgaver*. Siden kom det fire prosautgivelser til. Ved Ulvens altfor tidlige død i 1995, endte et forfatterskap som mange betrakter som det viktigste i norsk etterkrigstid.

Selv sa Tor Ulven at prosaen ga ham en mulighet for å «ta med alle assosiasjoner, sidesprang – alle parentesene!» Likevel er hans prosa en som ivaretar poetiske prinsipper like mye som lange og glidende sammenhenger. Bildene har en utpreget pregnans og suverenitet, men de er oftest kjedet sammen i komplekse strukturer. Ulvens tekster er soner der skillet mellom mennesket og verden undersøkes og der både musikk, billedkunst og andre estetiske genrer får stor plass. Smerten og frustrasjonen ved å være overgitt en individuell eksistens er like stor som gleden ved det blikket man tross alt kan møte verden med.

Ole Anders Tandberg har dramatisert Tor Ulvens tekster for forestillingen *En vanlig dag i helvete* som han også regisserer. Stykket har syv skuespillere, men ikke personifiserte roller. Tandberg har forholdt seg til hele Ulvens tekstmasse, både dikt og prosa. Han har gjort sitt utvalg på en måte som skaper en svak kronologisk linje over tema som hele tiden finnes parallelt i Ulvens tekster. Den store linjen i manus spenner fra det prenatale mørket som Ulven ofte nevner,

til det fraværet som døden markerer. Samtidig gir utvalget rom for at Ulvens eksistensielle spørsmålsstilling får utfolde seg innenfor den konstruerte temalinjen. Utvalget er sentrert om de mest konkrete sidene ved forfatterskapet. Tandberg har lagt stor vekt på de tilløp til nærhet mellom to personer som finnes i Ulvens tekstmasse, fremhevet de få tekstene som lett glemmes når litterater tar for seg forfatterskapet, nemlig et par historier med sex som et slags tema. Disse mindre representative sidene av forfatterskapet danner en slående ramme for Ulvens filosofiske og estetiske spørsmålsstilling. Tandberg bryter opp Ulvens tekster til replikker som virker oppklarende med hensyn til den indre dramatikken i Ulvens tekster, men som også åpner opp for den humoren som ofte ligger gjemt i dem.

En vanlig dag i helvete er siste delen i en løst trilogi over «den norske skogmodernisme» som Tandberg kaller det. De første to var Tarjei Vesaasoppsetningen *Fuglane* i 1997, og Kjell Askildsenoppsetningen *Et deilig sted* i 1999.

Vi snakker mye om villskapen i den ulvenske setningsstrukturen, om den store spenningen mellom tematikkens dysterhet og den lystigheten som finnes i tekstene, gleden som ligger i å beskrive, og ikke minst hvor de dramatiske elementene i Ulvens tekster allerede finnes.

JKL: Skogmodernisme? Den er god.

OAT: Det er bare for å gjøre det lettere å forklare for svenskene hva jeg holder på med. Å fortelle at jeg jobber med en norsk pessimist, blir også sånn passe motsetningsfylt for dem. Poenget med å kalle det en trilogi er ikke nødvendigvis å kate-

TOR ULVEN

Ole Anders Tandberg og Janike Kampvold Larsen under en prøve på En vanlig dag i helvete, amfiscenen, Nationaltheatret.



gorisere Ulvens forfatterskap, men jeg har selvfølgelig opplevd disse fordyppingene i den norske modernismen som enormt befriende. Og så synes jeg faktisk det er besnærende å se at når Vesaas beskriver snø og granskog som «heimsleg», så leder også Ulvens spor «inn i skogen / ikke ut» for å si det sånn. Og når Ulven fortsetter i samme dikt: «jeg er allerede / mose / på det / kjærlighetsbittet / som du etterlot / der inne» hører jeg ekkoet fra Tustens knasende tenner i oreleggen.

JKL: Jeg tenker på forfatterskapet som svært europeisk. Hele Ulvens litterære apparat er så unorsk. Det gjenkjennbare landskapet er der ikke lenger (som hos Vesaas), der er skog, ja, men det er fenomenet skog – liksom fenomenet menneske – som interesserer Ulven. Tekstene har en suverenitet som blant annet består i at de løser seg fra det lokale og blir seg selv, setter seg solid i en tradisjon der meningstap og formeksperimentet har vært sentralt. Jeg har vært opptatt av gleden jeg finner i forfatterskapet – en glede ved form og forestilling. Denne er selvfølgelig paradoksal, forankret i en dyp pessimisme som den er. For meg er tekstene preget av et estetisk og et eksistensielt paradoks. På den ene siden har du hos Ulven ønsket om å beskrive verden, en erkjennelse av umuligheten av å beskrive den slik den ville foreligge som usett – og til slutt denne enorme energien i teksten som be-

skrivelse. Og på den andre siden et ønske om å bli ett med verden, erkjennelsen av umuligheten av det – og så: feiringen av blikket og sansningen av verden. Hva vil du si er ditt fokus?

OAT: Pasjonen i denne dramatiseringen ligger i forsøket på å forsone seg med det meningsløse. For meg ligger gleden kanskje i at det faktisk *er* mulig å erkjenne det meningsløse i tilværelsen. Og å kunne gjøre det på norsk. Uten å ty til Beckett. Her er Ulven selv helt bevisst sin skjebne som Nordmann: «Du skal si det / steinene vet // på norsk.» Det eneste vi kan se fram imot er en ro som vi ikke kommer til å oppleve for da er vi døde. Der ligger noe av den største anstrengelsen i oppsetningen – å skape teatral form av et så plagsomt paradoks. Gleden i det. Louise Bourgeois sier: «Art is a guarantee of sanity». Så enkelt er det.

JKL: Hm, jeg tenker ikke at han taler som nordmann i den linjen du siterer der. Kanskje han gir uttrykk for at vi er overgitt det språket vi har – at hvis vi skal si det steinene vet, en kunnskap som er fullstendig utilgjengelig for oss, så må det skje på det språket vi har ... og her ligger det en frustrasjon.¹

OAT: Det har du for så vidt rett i. Men mitt poeng er att han velger steinen, fordi han er norsk. Flyr du over Norge så er det

nesten ikke noe annet en stein du ser. Et landskap der steinene har absolutt majoritet. Hadde Ulven vokst opp som beduin i Vest Sahara hadde poesien hans sansynligvis lengtet seg inn i sandkornet. Når Ulven i *Avløsning* beskriver tomheten i det urbane landskapet (som ikke finnes i såkalt uberørt natur) så er det så åpenbart Oslo han bruker, og det er nettopp det lokale, som gjør at jeg rammes så sterkt av dette forfatterskapet, fordi jeg selv er Norsk.

JKL: Du har gjort et svært arbeid med Tor Ulvens tekster: Du har tatt kortere prosatekster og utdrag fra lengre tekster og delt dem opp. Noe av det mest særpregede og kanskje noe av det mest ekstatiske ved Ulvens prosa er jo hvordan han leser på med bisetninger og parenteser, den ene etter den andre; assosiasjoner, innfall, alternative og utfyllende beskrivelser. Og likevel fremstår teksten som organisk hel og avsluttet – en sammenhengende språkstrøm. Hvordan har det vært å nærme seg Ulvens tekster med henblikk på å endre dem i en viss forstand?

OAT: Det finnes ikke ett ord i manus som han ikke har skrevet – jeg har byttet kjønn et par ganger, det er alt – dikt og prosafragment er klippet sammen for 7 skuespillere som kjemper seg gjennom utdrag fra hele forfatterskapet. Ulvens prosa presenterer skuespillerne for en utfordring som ligner Shakespeares. I hans versedramatikk snirkler tanken seg mellom to punktum, og om man som skuespiller bryter energien ved f. eks. å puste før man kommer til dette punktum, så klipper man av den tankerekken. Jeg innbiller meg at skuespillerne, for å beherske Ulvens form, må utvikle sine uttrykksmidler for å generere og beherske denne enorme energien i språket hans. De må spille med hjernen på tungespissen for å si det sånn! George Bernhard Shaw holdt på med det der. Virkelig ekstrovert verbalt virtuost teater!

JKL: På den andre siden er det jo nettopp bruddene, de stadig nye løpene, du utnytter for å dramatisere Ulvens tekster. Du kryster ut replikker, for eksempel ved å skille ut bisetningene som selvstendig

replikker, noen ganger kryssklipper du tekster, lar én tekst avløses av en annen i en konstruert dialog ...

OAT: Ja, eller jeg lar jo flere skuespillere dele på et tankespenn når det er veldig tydelig at teksten har to stemmer. Ofte dveler den ene stemmen ved detaljer som løper parallelt med hovedresonnementet. Gjennom å bryte opp tekstene med en følsomhet for det flerstemte i dem, leker jeg også med skuespillernes innbyrdes kamp om sceniske revir. De blir stadig avbrutt av en annen – som selvfølgelig har samme mål i forhold til å ville fortelle historien, men med *sine* parenteser, avvik og omveier. Det er altså en latent teatralitet i

«Det forsvinnende blir også dramatisk hos Ulven – kanskje fordi det innebærer en bevegelse bort fra det menneskelige – fra fornuft, autonomi»

disse tekstene som jeg utnytter.

JKL: Jeg har sett på Ulvens setninger som dramatiske i en viss forstand. De er ekstreme når han utvikler nye og nye bilder fra innsiden av en setning. Beskrivelsen av en ruin i «Gleden ved landskapet» og vekstene som gror på den, begynner selv å vokse – bre seg over nesten en hel side mens den legger under seg stadig nye territorier. Setningene er plastiske og foranderlige – men ikke konkret dramatiske, slik de fremstår i ditt manus. Jeg tror du har sett noe om tempo og teatralitet, og du dramatiserer i tillegg posisjonene det tales fra og til – jegene og duene. Hos Ulven har ofte jegene og duene en uklar lokalitet. Selv når de er knyttet til spesifikke scenarier kan du et være flere. Du et er typelikt, generisk – det kan gjelde alle.

OAT: Når skuespillerne sier «du» vet man ikke om det er seg selv rollen snakker om eller en annen person. Det er begge deler kanskje. Ett av de tekststedene som viser dette best er en sekvens fra *Avløsning* der det er en person som holder på å sjekke opp en dame. Han er et slags offer for

indre demoner, eller tanker, denne personen. Overjeget prater konstant og tilter ham hele tiden som du. Dialogisk kommenterer denne stemmen hvor mye dumt han sier til henne. I tillegg finnes det en annen røst i parentesene – som oftest snakker om at du kysser henne og lurer på hvordan det skulle være å kysse *henne* (altså en annen). Så er det jenta som står der – en av de få som har en dialog – som prater om en voldtektsmann hun møtte på en bar i Hellas. Man er ikke sikker på om det hun sier er det hun virkelig sier, eller om det er han som fantaserer. Hun snakker uten noen tegnsetting overhodet. Disse tre kvinnene kan da ha hver sin røst – som de har fått i manus – en utenfor og

en inni ham, og i tillegg til det, hun som han er gift med. Hele romanen *Avløsning* er jo faktisk på en måte generisk – er det en person eller er det femten?

JKL: Den dramatiske effekten er ganske bemerkelsesverdig. Du får tydeliggjort tekstenes mange stemmer, men uten å knytte dem til tydelige personligheter – noe som er ganske viktig i og med at Ulvens taleposisjoner er så diffuse.

OAT: Når man knytter teksten til en rolle, så reduseres den til et menneske. I og med reduksjonen går noe tapt. Det man får tilbake er at dette blir kjøtt og blod og liv og ikke bare noe i en bok. Jeg insisterer hele tiden på at skuespillerne også er seg selv, dvs. rollen, den som er fanget om du vil i forfatterskapet. Ingenting annet. Men ja: jeg har gitt, eller snarere vil jeg beskrive det som at det i «rollene» har oppstått, forskjellige trekk og temperament. Og ja, teksten blir knyttet til en person, men ikke en personlighet. Skuespillerne beholder sine egne navn: Andrine, Henrik, Giskan, Kim, Ole Johan, Eindride og Anneke.

JKL: Dermed aktualiserer du Ulvens tanker om språklighet på en forbilledlig måte – ved ikke å gjøre skuespillerne til roller eller personligheter – men *noen* som snakker. Han er jo nettopp, og tydeligst i *Gravgaver*, opptatt av at språket ikke har opphav i subjektet. De ulike stemmene i teksten bare låner språket, er et slags talerør for språklighet, kan man nesten si. Det er som om språkmassen, enda så eksistensielt ladet den er, flyter rundt og nedfeller seg i tilfeldige personer.

Det dramatiske

JKL: Hvor finner du i utgangspunktet det dramatiske hos Ulven – unntatt i det mest opplagte, setningsstrukturen? Jeg tenker nemlig på *Stein og speil* som mer opplagt dramatisk enn de andre, både fordi den setter opp ferdige dialoger, men også fordi Ulven her nærmest dramatiserer ulike andre kunstgenrer: «stilleben», «monolog», «ready-made», «nocturen: atonal»..

OAT: Ja, og «opera», «arie» etc. Det er klart, det gikk lett med *Stein og speil*, men det var i «Gull, vinter» jeg først begynte, antagelig pga. historien som tangerte mye i min ungdom. Nå er det (dessverre) bare et lite fragment igjen i forestillingen av dette – den fuglevingeaktige trøsteberøringen, som (nok en) ulvensk hyllest til Mattis Tust når Hege stryker ham over kinnet i natten: «Det var no mest som ein fugleveng detta.» Siden ble kanskje MELLOMSPILL XVIII, (*Meganthropus taler*)¹, fra *Stein og speil*, det som ble den

1
ANDRINE

Jeg rommer alt. Jeg er verdens sentrum, og dens periferi, jeg er den fyrstelige, kongelige, keiserlige som hersker over alt og alle, det finnes ikke noe utenfor meg, og ingenting innenfor, ikke en tåre drypper uten at jeg gir tillatelse til det, ikke en latterdør åpnes med sterkere eller svakere knirk, for jeg er enehersker med uinnskrenket makt, jeg, jeg, og du, du er bare en kvise jeg kan klemme sprutende ut av nesevingen, en smule jeg kan kaste til en hvilkensomhelst spurv, et støvgrann jeg kan knipse vekk fra nikkelsen, en fjert sluppet av en mygg i min endeløse stjernevimmel. Du er ingenting, jeg er alt. Så hvorfor i helvete er jeg da tilin-

dramaturgiske totempålen nettopp fordi det dilemmaet som *dramatikk* springer ut fra så tydelig er uttrykket der i det fossile kjevebeinets tale: «Du er ingenting, jeg er alt. Så hvorfor i helvete er jeg da tilintetgjort for alltid, definitivt og ugjenkallelig? Jeg rommer alt. Jeg er død. Dette rystende paradoks. Jeg er som et tomt og mørklagt univers.» Du hører Hamlet i fortidsmennesket ikke sant? «To be, or not to be...»

JKL: Ulven sier et sted i et dikt: mirakelet er at ingenting hendte.² Det forsvinnende blir også dramatisk hos Ulven – kanskje fordi det innebærer en bevegelse bort fra

.....
 tetgjort for alltid, definitivt og ugjenkallelig?
 Jeg rommer alt. Jeg er død. Dette rystende
 paradoks. Jeg er som et tomt og mørklagt
 univers.

2 ANDRINE
 I snøfnuggene

som faller og skjuler
 sporene dine
 for kvelden

er allerede
 neste dags spor, og snøen

som faller
 over dem også. Alt
 som blir igjen

er en hodeløs stemme,
 en sang
 i samme lyse toneleie

som snøen
 som faller
 med alle spor
 gjennom det sporløse,

like urørt
 som du er ufødt. Og mirakelet
 er at ingenting
 hendte, at

ikke noe
 har en historie
 eller et navn,

bare en stemme
 av fallende snø.

det menneskelige – fra fornuft, autonomi etc. Selv har jeg arbeidet mye med det jeg kaller en horisontal transcendens hos Ulven. Teksten gir ofte uttrykk for et ønske om å gli sammen med materien, og de tar ofte opp i seg nettopp denne sammenglidningen, eller de blir en slags soner der grensene mellom det menneskelige og det som er utenfor det kan forsøkes opphevet. Det er ganske dramatisk annerledes scenarier som skisseres.

OAT: Ja. Men dette kan også leses med det tematiske fokus som jeg har valgt. Og da blir det helt konkret, det er lengselen etter å nå inn til steinen som sidestilles med dyrets undringsløse ro. Døden altså, som det ultimate forsvinnende. Men du sikter kanskje til formen, at det spesifikt skrevne blir borte – altså alle de glidende overgangene i Ulvens prosa som er så utrolig fine og frapperende. Det er virkelig umerkelige overtoninger, helt fantastisk. Og de ble selvfølgelig toneangivende for forestillingens form. Men om hele forestillingen er en eneste stor overtoning, så blir det jo... den kunne jo hett *Avløsning*, rett og slett...

JKL: Det er så mye som er spesifikt ulvensk, og som er dramatisk – tidsavstander, avstander mellom det vi ser på og det som foregår i bevisstheten mens vi ser på verden. Avstanden mellom det som finnes og det som *kunne* finnes – de imaginære avstandene. Avstanden mellom begjæret etter nærhet og betydning og det umulige i det.

OAT: Ja det finnes ingen tilfredsstillelse! Det er jo dilemmaet, det er derfor jeg liker den der: «Du kan bare vende deg til meg, og jeg kommer aldri til å være hos deg, det lover jeg». Det er en motsetning mellom utsagnets innhold og måten det sies på. I den måten det sies på ligger det jo et håp – en åpen havn, utlover den som sier det; innsikten om hvordan det (virkelig) er. Teateret kan fange denne tvetydigheten.

JKL: Er det slik nå, som det er i den beste poesien for tiden – at du finner en økt oppmerksomhet på materialet – ordet – eller det teatre som et grunngrep?

OAT: Teateret, i hvert fall det jeg driver med, forsøker å rendyrke det teatre.

I mange år insisterte jeg på teateret som bilde. Alle elementene i bildet – lys, musikk, scenografi, kostymer, det man så og hørte – alle elementene var like sterke bærere av betydning. I denne forestillingen er det tvert i mot bare skuespillere som er tvunget til å orientere seg med Ulvens tekst som eneste hjelpemiddelet i (det sceniske) livet. Selv om det nesten bare er dikt og prosadelen av forfatterskapet som er med, er det en ganske stor diversitet av former som kolliderer her – den enormt burleske siden og blikket for detaljrikdommen...

JKL: Da ligger det også nærmere en performance-type teatralitet.

OAT: Ja, i utgangspunktet er det udramatisk, dramatikken oppstår i det man skal begynne å dele tekst. Han sier det selv. Det er det som er det attraktive ved denne såkalt ikke-pornografiske historien. Det vi får se er et ensemble som leker, diskuterer seg frem til hvordan denne pornografiske fantasien ser ut (nå, etterpå), eller *så* ut, da, eller snarere skulle ha sett ut, hvis de hadde gjort det, (men de gjorde det ikke!) – og de er veldig uenig om det – men det var jo også han med seg selv når han skrev det...

JKL: Men er det et mål for deg, ved å la dem slåss om en tekst, å komme nærmere den grunnteatre situasjonen? Hvem snakker nå?

OAT: Det er sjelden en skuespiller har mulighet til innlevelse i denne dramatiseringen. Det får i alle fall ikke holde på spesielt lenge. Bare det kan selvfølgelig gjøre meg rasende som skuespiller. Eller jeg er irritert fordi en annen skuespiller har stjålet mitt revir. Det er en-til-en. Når er det *faktisk* min tur til å snakke! Dette er en hovedsak når vi begynner å innstudere det. For meg oppleves dette som veldig ærlig. Det er ikke noen illusjon om annet enn det det er – nemlig teater.

Aktualitet

JKL: Hvorfor Ulven nå? Dette blir et ganske tekstlig stykke, som når sant skal

sies, er mindre tekstlig enn det hadde behøvd å være – jeg mener: det er jo slående i hvilken grad disse tekstene får kjøtt og blod, noe som også har å gjøre med at du har fremhevet tekster som tangerer handling, dialog, en type konkrete scenarier... Likevel, er det, med nødvendighet, ettersom det er Ulven det er snakk om, et stykke med en nesten barokk tekstmasse i forhold til det minimalistiske 90-talls-teateret?

OAT: Jo, og nettopp derfor er det vel på tide at denne enorme ordekvilibristen og genrevirtuosen Ulven får slippe til på teaterscenen. Før det er for sent. Jon Fosses gjennombrudd, ikke minst internasjonalt, er jo fantastisk, det er stort, jeg har enorm respekt for Fosse og ikke et vondt ord sagt om det forfatterskapet, men det er interessant at i det øvrige teateret også handler om å koke ned, minimalisere, stryke mer og mer. Eirik Stubø stryker, i sin oppsetning av *Rosmersholm* alt som tilhører forrige århundre, og tilbake står ganske riktig et absolutt «nå». Hans arbeid med Ibsen bl.a. har hatt enorm betydning for Nationalteatret og sikkert også norsk teater i stort. Dette hadde vært en umulighet uten Fosse. Men å utfordre teateret med – ord! Og dessuten en forfatter med et lynende intellekt som våger å følge en tankerekke gjennom alle bevisstheten og sanselighetens mulige og umulige irrganger inn i eksistensens mørkeste utmarker, det er for meg å ta et steg videre – kanskje også for teateret. Desverre har jeg (sukk) bare 135 minutter til min rådighet. Men de skal jeg minsann fylle til bristningspunktet!

JKL: Ta Blixa Bargeld som monologperformer-kunstner: Stemmer det ikke at både det monologiske og det performative har hatt en bredere plass de siste årene? Ulven kan se ut som en monologisk forfatter, men er det ikke, i og med det flerstemte i mange av tekstene, særlig i *Gravgaver* og *Avløsning*, der det ene subjektet avløser det andre – i *Avløsning* sekvensielt, og i *Gravgaver* som ulike lag av tale (det går til og med an å si historiske). Det er snakk om en språkstrøm med tidvis monologisk karakter. Selv om Ulven i din tapning er mindre monologisk, er det likevel snakk om en ganske sam-

menhengende talestrøm. Ordet vil vel få et klart hegemoni i forestillingen. Jeg tenker at denne oppmerksomhet på språklighet kanskje er ganske avantgardistisk innenfor teateret nå?

OAT: Jaa, det låter jo bra. Teateret har så lenge (jeg også for den del, ikke minst i arbeidet med Vesaas og Askildsen) vært fiksert på det *usagte* som teaterkunstens uuttalte mål. En *vanlig dag i helvete* tilbyr på mange måter det motsatte. Det kan i hvert fall sies at når man trenger inn i Ulvens prosa – i det øyeblikket man påstår at dette skal bli teatertekst, så ligner

«Det er vel på tide at denne enorme ordekvilibristen og genrevirtuosen Ulven får slippe til på teaterscenen»

det ikke noe annet jeg har møtt på noen gang noe sted, verken før eller senere i teateret... hehe.

Når jeg arbeidet med Vesaas og Askildsen var spørsmålet hvordan det minste mulige skulle kunne skape et teatralt uttrykk. Her er det snakk om å lage teater av et maksimerende uttrykk.

JKL: Du har jo en fascinasjon for opera, har satt opp flere på Operaen i Stockholm. *Tryllefloyten* (1999), *Cosi fan tutte* i fjor... Opera må vel også trygt kunne kalles et maksimerende uttrykk?

OAT: Det er som å temme en kjøttetende dinosaur; fullstendig vilt og berusende å iscenesette.

JKL: Man kan jo absolutt si at han feirer det sagte, eller det å si, å gi uttrykk, å lage form – og å gi det allerede formede nok en form. Jeg mener i grunnen at han til syvende og sist har et ganske avslappet forhold til det som i mye moderne dikt-

ning er et slags gravalvor i forhold til det å skulle gjengi noe egentlig.

OAT: Jeg tenker på Ulvens tekster som lange fortellinger der noen plutselig kan bryte ut i en arie. En arie har det samme temperamentet. Den gir seg ikke før den er kommet helt inn, før den ikke *kan* komme nærmere. Den tar seg friheter av ren verbal oppdagelseslyst slik Ulvens tekster gjør det. Det er lett å bli forført av det underholdende i disse tekstene.

JKL: Herlig. Jeg synes også at de er så underholdende – og ikke bare det: De forandrer seg for hver gang man leser dem. Noen påstår at disse tekstene er tørre. Mens de i virkeligheten er rene eksesser i verbal lyst. De tar av, utfolder seg i beskrivelser som ikke klarer å stoppe – eller som starter på nytt hele tiden.

OAT: Du kan også kalle det koloratur, som i operaen, der sangen liksom eksploderer i kaskader av melodislynger i det uendelige. Ta Ulvens fortelling «Havet» der vi finner en lang parentes om synets avmektighet – «det er den sansen som rekker lengst og besitter minst [...] men man kunne tenke seg hvordan det ville være hvis blikket faktisk kunne trekke til seg og eie alt det kan fange inn, det ville være umulig å stille ut varer, vinduene ville bli sugd tomme for gjenstander, men ikke bare vinduene, alle forretninger måtte dekke til varene fullstendig med alskens tepper og presenninger, og kunden kunne ikke få se tingen før den var betalt [...]». Osv. – å ta seg tid til dette, frihet til dette – det er ariens nytelse, pur lyst! Dette er veldig Mozart, tenker jeg.

Da jeg oppdaget hvor uhøytidelig Ulven kan være omkring sin egen tematikk, hans intellektuelle slapstick tror jeg Henning Hagerup kaller det et sted, fikk jeg fort en følelse for muligheten av å fremføre disse tekstene. Historien «Jeg eksisterer ikke» fra *Vente, og ikke se* er et godt eksempel – den der jeg et insisterer på og forsøker å overbevise oss om at det ikke finnes. En rekke beskrivelser av alt det ikke-eksisterende individet ikke kan oppleve som å forsøke å spise pølse på vei inn på bussen i regnvær og ta opp pen-

ger av lommen samtidig, en pølse med ketchup og det renner ned i ermet. Jeget (som ikke eksisterer) kan selvfølgelig ikke oppleve noe av dette, påstår det, men publikum har jo akkurat erfart det motsatte. Men ennå ikke. En rolle som sier «jeg eksisterer ikke» har jo rett. Teateret gjenerobrer sin teatralitet når det tar fatt i denne splittelsen mellom realismen i eksistensen og fornektningen av den. Ta dette tyske gjestespillet, Thalmeiers oppsetning av *Vildanden* som jeg så i går. Det var flott, og jeg snakket etterpå med ham som spilte Gregers Werle, og fortalte at jeg ble så grepet. Ja, sa han: «Aber nicht realistisch». Sant: Det var gripende, men det var teatralt! Hedvigs gråt var ikke innlevd gråt, det var teateruttrykkets gråt. Jeg så alle forlatte barns gråt i det.

JKL: Fremmedgjøringseffekten blir mer konkret i teateret enn i litteraturen? Det er til å ta og føle på kunstlet og dermed mer effektiv.

OAT: Ja, i betydningen *Verfremdung*, men problemet er jo at i blant blir teateret fremmed, uinteressant, distansert. Når teateret bare handler om hvor flink skuespilleren er til å gråte, og rollen er absolutt innlevd, blir det distansert. Teateret har helt andre kvaliteter, det er til for helt andre ting. Teateret er til for å gjøre meg usikker: Skal jeg le eller gråte?

JKL: Realistisk teater er mindre teatralisk?

OAT: Når jeg som skuespiller viser at jeg holder opp en rolle for deg, og tar et steg tilbake og titter på den rollen, blir du hele tiden påminnet om at du er i teateret. Dette gjør også skuespilleren mer autonom som kunstner. Method-acting har jo vært et ideal – men fremstiller livet som om det var sant, fra innsiden så å si. Men når man kan ha et blikk på rollen, gå ut og inn av den så fort at det blaffer for øynene på tilskueren – (hvorfor ikke ta seg den friheten?) – blir tilskueren en aktiv deltaker. Som om grensen mellom skuespiller og betrakter var opphevet, et teater der ikke tilskueren med sitt nærvær er redd for å forstyrre skuespilleren i dennes såkalte innlevelse. Teateret handler også om

å kjenne seg sett som publikum.

JKL: Ulven burde jo da være perfekt. Hans tekster driver jo helt konkret med å holde frem måter å snakke på, lage posisjoner for jeget som taler – det er snart en krukke, så en uspesifikk materiell substans, så et menneske igjen...

OAT: ...samtidig som det undersøker uutholdelige emner – som det meningsløse i tilværelsen.

–
JKL: Men jeg tenker også på at tekstene hans har så mange typer romlighet i seg,

«Teateret har lenge vært fiksert på det usagte som teaterkunstens uuttalte mål. En vanlig dag i helvete tilbyr på mange måter det motsatte.»

noe som har vært viktig for meg i arbeidet med dem. De prøver å beskrive reelle rom, vet at dette er umulig (å beskrive en-til-en) og gir seg over i imaginære rom, forestilte rom og refleksjonsrom. Ulvens spekulerende element ligger i denne utvidelsen av en tilsynelatende nøytral beskrivelse.

OAT: Det der låter jo som Strindbergs introduksjon til *Ett drömspel*: «Allt kan ske, allt är möjligt och sannolikt. Tid och rum existera icke; på en obetydlig verklighetsgrund spinner inbillningen ut och väver nya mönster; en blandning av minnen, upplevelser, fria påhitt, orimligheter och improvisationer. Personerna klyvas, fördubblas, dubblas, dunsta av, förtätas, flyta ut, samlas.» Teateret kan hele tiden bytte overenskomster med publikum om hva reglene er for det dere ser nå. Som barnets lek: det sitter og rører i et spenn med

vann, og man kan si: «For en fin suppe du lager». «Nei,» svarer barnet «ser du ikke at det er bare grus og vann. Idiot!» for så å øse opp til det ventende middagselskapet av lekekamerater i sandkassen.

JKL: Den ulvenske uklarheten på hva som er virkelighet og hva som er forestilt, lar seg kanskje realisere med stor grad av vellykthet på teateret. Ta historien «Gull, vinter». Det er en tekst som har som prosjekt å beskrive en hage så realistisk så mulig – eller rettere sagt: så presis som mulig. Fortellerstemmen sier: «Hvis jeg bare kunne beskrive denne haven slik den ligger nå, uten noen historie [...] bare formidle synet av haven, ikke noe annet, som jeg var et hjerte- og hjerneløst øye, som om jeg var et videokamera av ord». Allerede idet teksten begynner vet fortellerstemmen at det er umulig. Og teksten utfolder seg riktignok som en slags vill oscillerende mellom minner, assosiasjoner, fantasier – alt det som skjer i den som ser på hagen og skal beskrive den. Han sier «Øverst snøen», men så beskriver han bare det han ikke kan se, det han forestiller seg når han ser på hagen, eller det som foregår i bevissthetsens hans mens han ser. Denne glidningen mellom ulike virkelighetsplaner kan vel lettere fanges opp i et mer teatralt teater som det du står for?

OAT: Jeg er opptatt av å undersøke hvor langt en skuespiller kan gå i å følge Strindbergs sceneanvisning helt enkelt. De samme glidninger som Ulven appliserer i forfatterskapet, glidningen fra en reell person til et minne osv. denne spenningen kan teateret med sitt «Nå» utnytte, ja. Det du ofte overhører når du går ut av teateret er kommentarer om skuespillerne, ikke rollen eller stykket, men alt fra «hun er fryktelig god da!» til «han er mye penere på TV.» Det er helt naturlig, vi som publikummer lar oss aldri lure 100 pst., vi er hele tiden bevisst den faktiske situasjonen; vi sitter og ser på noen som opptrer. Det de er er en ting, det de opptrer som, noe helt annet. Det du beskriver som realistisk teater ser på en måte bort fra dette faktum, tenker jeg, i stedet for å ta vare på den bevissthetsens om pseudovirkeligheten på scenen som publikum jo alltid har.

Ibsens negativbilde

(Skien): Peter Brook takket for den internasjonale Ibsen-prisen med en tale om teatret som utrettelig søken.

AV THERESE BJØRNEBOE OG MARIT ANNA EVANGER (FOTO)

Vi som var der ble oppfordret til ikke å ta notater, da Peter Brook entret podiet for å takke for Den internasjonale Ibsen-prisen og tale om sitt forhold til Henrik Ibsen og hans verk. Brook fortalte at han sier det samme til skuespillerne: Ikke noter! – av den enkle grunn at hvis han sier noe det er grunn til å notere, så glemmer man det ikke.

Publikum lo, og Peter Brook – som holdt talen vi gjengir under uten manuskript – tildro seg utvungen oppmerksomhet fra salen, med et gammelt og effektivt teatertriks. Før han i en mer alvorlig tone sa at det var en utfordring å snakke til mennesker man ikke kjenner, fordi han ikke ønsket å henvende seg til oss med generelle utsagn om samfunnet eller religionen – selv om begge deler er store temaer hos Ibsen.

Vin til vann

Brook sa han ville ha oss til å gå tilbake i tid, til lenge før det så mye som eksisterte et teater: Til India, hvor det i Sanskrit finnes en enkel definisjon av hva teatret er, eller burde være: En utforskning og åpenbaring av mysteriene i universet.

Det forunderlige er at denne definisjonen kan omfatte alt teater, uansett når, og under hvilke omstendigheter. Teatret skal sette lys på de sosiale forholdene som mennesket lever i, og det skal underholde, men også gi trøst til den ensomme, til



Ibsen er kanskje mer aktuell enn noen sinne, hvis man forstår ham rett, hevdet Peter Brook i sin tale i Skien.

fyllopen som tilfeldigvis har snublet inn. Teatret bør inneholde alle disse kvalitetene, og blir ikke komplett dersom det vipper over i bare den ene eller andre posisjonen.

Det er utallige årsaker til at det ofte likevel har gjort det, sa Brook, og henviste til at det opphøyde, poetiske teatret som oppsto på slutten av 1800-tallet kom som en reaksjon mot det konvensjonelle, sentimentale og borgerlige teatret. Man ønsket seg poetisk teater, noe som sto over og hinsides det hverdagslige. Og vi trenger poesi, sa Brook – men så gikk det slik som når man tynner ut whisky: Det ble så «rent» at det tilslutt bare smakte vann.

Og så kom det en ny reaksjon mot troen på at det poetiske ordet står over alle hverdagsordene, og teatret beveget seg i motsatt retning, over i naturalismen. I det tjuende århundret blandet man whiskyen med hvitvin, rødvin, brandy og likør – inntil man så problemene ved å trekke alt ned på det samme nivået. Så kommer det politiske teatret. Det viser hva som er feil, men forutsetter også at den som skriver, regisserer og skuespillerne har tilgang til mysteriene. De ser ikke bare hva som er galt, men vet også akkurat hvordan verden bør være.

Brook framhevet Brecht som en av de største teaterpraktikerne noensinne, og som forfatter av fabelaktige skuespill. Men etter å ha tilsluttet seg

marxismen, som egentlig er en dypt menneskelig tro, aksepterte Brecht at marxismen ble til leninisme, og etter hvert at leninismen ble til stalinisme. Brecht aksepterte det, for å kunne kritisere urettferdighetene i samfunnet, og fordi han trodde at det lå en mulighet til å forandre verden i hendene på den store lederen. Og dette var overbevisende – lenge. Inntil noen følte at det var noe ved denne blandingen som ikke stemte, og at det var noe vesentlig som manglet.

Lidenskap, omsorg, lidelse

Og derfra kommer vi helt naturlig til Ibsen, hevdet Peter Brook. Han pekte på trekk ved Ibsen som kanskje gjør ham mer levende i dag enn noensinne – hvis man forstår ham rett. Brook sa at dette også er noe som alle som jobber i teatret kontinuerlig kjemper med, og forsøker å forstå på en dypere måte.

Det første er Ibsens lidenskap. Den populære oppfatningen om at nordiske mennesker er kalde, er en myte. Nordiske mennesker har ofte en sterk selvkontroll, men de skjuler sterke lidenskaper – og det er kanskje også en årsak til at de ofte er så

«Ibsen kunne ikke jukse og starte med det positive. Han måtte starte med hensynsløs, intellektuell og kritisk analyse»

gode skuespillere, hintet Brook. De kjemper med sterke hemninger hos seg selv, og dette skaper en egen friksjon som til syvende og sist kanskje gjør spillet deres sannere enn når latinske skuespillere helt uten videre kan spille på gata eller hvor som helst.

Hos Ibsen ligger lidenskapen dypt inne, og kommer til uttrykk blant annet i hans billedbruk. Man kan likevel ikke skille det fra en dyp menneskelig omsorgsfølelse, og heller ikke lidelse. Lidelse, fordi Ibsen – akkurat som oss andre – øn-

sket å redde verden, eller *rette* den – for å holde oss til Hamlets utsagn: *the world is out of joint*. Man kan yte sitt ytterste, uten likevel å ha noen løsninger å tilby. Men en slik form for pasjonert lidelse blir ofte neglisjert i dag. Selv om det finnes mange ekstremt begavede forfattere – og kanskje flere enn noen sinne; fordi så mange lever under press, og press kan være bra for å utvikle talent. For Ibsen viser også en lidenskapelige søken etter noe absolutt. Ibsen utforsket alle mekanismene i for eksempel familien, men han nådde også

«En slik form for pasjonert lidelse blir ofte neglisjert i dag»

det tredje stadiet hvor man rører ved universets mening. Skjønt også dette bare er ord som egentlig blokkerer for noe større. Og likevel er det tydelig understreket i Ibsens skrivning: i Brands *Intet eller alt*, eller Solness' *høyere* og *høyere*. Det er alltid et slikt nivå, og en slik trang etter noe bak eller over det eksistensielle nivået som vi befinner oss på. Og det er dette som hele tiden får oss til å vende tilbake til noen få forfattere i verdenslitteraturen.

Det hellige

Det er klart at Ibsen ble oppdratt med noe som man kalte religion. Og jeg tror at så lenge man gjenkjenner noe, en virkelighet, i dette ordet, vil det også være noe man har gjemt inne i seg. Men i det samme øyeblikket det blir forvandlet til ideer, ord og bilder, skaper det konflikter. Man vil drepe hverandre for sine egne bilder, og slik går det med alle religioner når de ankommer markedsplassen. Jeg kan likevel ikke kommunisere uten ord – og derfor vil det alltid være et behov for mellommenn. Men i Sanskrit eller enda tidligere, og i alle religioner finnes det en advarsel mot å dyrke avgudsbilder («bevare of idols»). For det hellige har verken navn, form eller skikkelse. Men fordi dette gjør det altfor vanskelig å snakke om noe transcendent, til barn for eksempel, er vi nødt til å skape bilder – alver, nisser, eller den hellige fa-

milie – og mennesket kan ikke leve uten en slik form for billedlig bekreftelse. Men det er ikke dette det dreier seg om, dette er bare et mellomledd. Tar man bildet for å være en suggesjon, er det fint, men det må aldri forveksles med å være det virkelige. Slik er det også med teatret. Enten det er improvisert, spontant gateteater, eller til det ypperste formulendt, består teatret av suggesjon. Det finnes ingen suggesjon uten bilder, og det er dette alle mytene ned gjennom historien handler om.

Gordon Craig sa en gang (med sin karakteristiske humor) at hvis en ung regissør hadde spurt ham om hvordan han skulle iscenesette Shakespeare, så ville han ha svart: Er du klar over at det finnes ånder overalt omkring deg? For når Shakespeare snakker om alver i *A Midsummer Night's Dream*, eller han gjør det i *The Tempest*, så er det fordi han kjente til en slik verden. Og tror du ikke på den, ja, så kan du like gjerne rive verkene i stykker eller brenne dem...

Alt teater, dans, opera, taletheater, skuespillerteater, berører på et dypt plan både det synlige og det usynlige, som noe uadskillelig. Og dette kom Ibsen hele tiden tilbake til. Derfor var han også en tragisk dikter – i gresk forstand. Han sto overfor noe som han ikke kunne fatte. Fra barn-

«Alt teater berører på et dypt plan både det synlige og det usynlige»

dommen av var han knyttet til en bestemt kirke, pastorer, kirkebygninger. Og dette betydde noe, på et usynlig plan. Men på samme tid nektet hans kritiske intelligens ham i å akseptere formene religionen var representert i. Det er derfor ikke for ingenting, at han knuser et hvert dogme, inklusive absolutismen og offeret, til fordel for en absolutt renhetssans.

Negativt og positivt

Peter Brook henviste til at alle som konfronterer denne motsigelsen, vil se behovet for stabile verdier, men også umulig-

heten av å bekrefte de samme verdiene uten å henfalle til politiske eller religiøse agendaer. Og da er spørsmålet om vi gir opp, eller kjenner et behov for å komme tilbake til dette? Det er valget. Gir vi opp, og slår vi oss til ro med status quo – som så mange karakterer som lever i en komfortabel verden – eller akseptere vi det ikke? Jeg må tenke på en av litteraturens uødødelige skikkelser, fortsatte Brook: Pangloss hos Voltaire [i *Candide*, journ. anm.] som *glosser* ut alt, og hevder at vi «lever i den beste av alle tenkelige verdener». Og det får meg til å tenke på en amerikansk president, som stolt proklamerte «mission accomplished» bare noen få dager etter invasjonen av Irak...

Jeg får ofte spørsmål om jeg er optimist eller pessimist. Beckett, som jeg nylig har jobbet med, har ofte blitt ansett for å være en pessimist, men er i virkeligheten hinsides slike opposisjoner. Han er ikke en naiv optimist – for dette kommer aldri til å bli den beste av alle verdener. Ibsen hadde et veldig presist bilde for det. I hans samtid var man fascinert av fotografiet, og ved å studere de første fotografiske platene, oppdaget Ibsen noe dypt symbolsk. Der kunne man nemlig se hele bildet, ned til den minste detalj, som et negativ; samtidig som det også inneholdt alle elementer for å kunne vendes til et positiv. Når Ibsen siterte dette bildet, tror jeg det var fordi det grep veldig dypt ned i det han arbeidet med selv. Han kunne ikke jukse og starte med det positive. Han måtte starte med hensynsløs, intellektuell og kritisk analyse. Skape en anatomi over alt som er feil, hylersk, dumt, falskt og humbug i den verden han så rundt seg. Det var en negativ visjon – men Ibsen lente seg ikke komfortabelt tilbake, som det så ofte er tilfelle med film og teater i dag, hvor man hører mange smerteskrisk, men uten å få noen følelse av noe bakenforliggende. Og som får en til å forlate teatret enda sintere og mer deprimeret enn da man kom. Der er her katarsis kommer inn, fordi Ibsen skyver det negative så langt at man fornemmer at han hele tiden var klar over noe annet, som også var der – og som gir oss en følelse av at det positive vibrerer opp gjennom det negative.



Teater = liv

Tidligere forsøkte man å gjøre teatret populært. I dag trenger vi ikke det. Teatret behøver ikke lenger skamme seg over å være lite, sier Peter Brook.

AV THERESE BJØRNEBOE OG MARIT ANNA EVANGER (FOTO)

Til tross for at det var gitt beskjed om at det ikke ville være anledning til å intervju Peter Brook, ble det avholdt en kort pressekonferanse i forkant av utdelingen av Den internasjonale Ibsenprisen, på Nationalteatret 31. august.

Selve prisen kommenterte Brook på denne måten:

Det er jo så mange regissører som har skapt vidunderlige oppsetninger, og derfor må det være nesten umulig å velge én verdig prisvinner – og jeg hører jo ikke hjemme i en slik kategori. Det som jeg opplever som sympatisk ved juryens posisjon, er at de ønsker at prisen skal bekrefte

at Ibsen selv lette og søkte etter noe i livet som lå hinsides rene teaterformer.

Mange spørsmål kretset naturlig nok om Brooks forhold til Ibsen. Men også den kanskje noe paradoksale kjensgjerningen at han til tross for sitt store livsverk, ikke har satt opp Ibsen. Med ett unntak, kunne Brook fortelle:

– En av de aller første produksjonene mine, var en oppsetning av *Fruen fra havet*. Med en ung Paul Scofield, som allerede da hadde det steingamle ansiktet som da han mange år senere spilte Lear. Jeg tror det var en god produksjon, og synes det er et vidunderlig stykke.



PÅ PRESSEKONFERANSEN gikk likevel Brook langt i å innrømme at det stykket som han ville oppleve mest utfordrende å sette opp, var Peer Gynt. Da han satte opp Tsjekhovs *Kirsebærhaven*, i en legendarisk produksjon ved Bouffes du Nord, var det egentlig meningen å spille *Peer Gynt* parallelt. Brook forteller at han hadde funnet den eneste riktige franskspråklige skuespilleren for rollen: Gerhard Depardieu. Det kunne bli en fantastisk *double bill* å la ham alternere i rollene som Peer Gynt og Lopakhin. Og Depardieu var henrykt for ideen. Men han møtte aldri opp. Vi venter fortsatt!

Brook kom tilbake til *Peer Gynt*, og utdypet hvorfor han har et pasjonert forhold til nettopp dette stykket:

Da Ibsen skrev *Peer Gynt*, følte han, akkurat som med *Brand* at teatret ikke var egnet for å oppføre det. Derfor skrev Ibsen *Peer Gynt* slik Strindberg skrev *Ett drömspel*, for sitt eget, imaginære og umulige teater. Fra Shakespeare til Pinter, er det slik at alle dramatikere forholder seg til teatret i begrep av de teaterhusene de vokste opp med selv. Det er derfor veldig få eksempler på dramatikere som skriver for et ikke-eksisterende teater. Eller som gjør det, uten engang å håpe på at det en dag vil finnes til.

I dag råder teatret over et stort spekter av muligheter, med roterende scener, og all den teknikken som ble innført på

tyske scener ved begynnelsen av forrige århundre, og som senere er videreført i musikalene. Men, tilførte Peter Brook, det er noen få som går videre, og henvender seg direkte til tilskuernes fantasi. Ved hjelp av skuespilleren, og noen ganger helt enkle virkemidler. Derfor tror jeg at *Peer Gynt* kunne finne sitt sanne, originale liv, i dagens teater.

Brook forklarte at det var flere årsaker til at han senere ikke har satt opp Ibsen. The Center, som vi initierte i 1970, har ikke et tilsvarende ansvar som ved et repertoarteater, sa Brook: Det vi forsøker er å finne og oppdage tema som det virker nødvendig å undersøke her og nå. Med unntak av Shakespeare, har vi nesten ikke satt opp ferdige stykker eller klassikere på mange år. Vi har følt et behov for å utvikle forestillinger som står i relasjon til sosiale og åndelige behov hos publikum.

Brook har som kjent arbeidet med skuespillere med multietnisk bakgrunn i mange av sine senere teaterproduksjoner. Men det er delte meninger om disse kan sammenliknes med de kunstnerisk banebrytende oppsetningene, framfor alt på 1960- og 70-tallet. I tillegg til å skape legendariske forestillinger, som *Marat/Sade*, *A Midsummer Night's Dream*, *Mahabharata*, med flere, var kanskje Brooks viktigste fortjeneste at han brakte avantgarden inn i institusjons-, eller mainstream-teatret.

De som fikk anledning til å se Brooks oppsetning av *Sizwe Banze er død* under Twist-festivalen på Riksteatret senere, kunne teste mytene omkring denne delen av Brooks arbeid. Det var under enhver omstendighet en enestående veltimet og musikalsk produksjon.

For den sene Brook er det forholdet mellom skuespillere og tilskuere som er det basale spørsmålet. Han har sagt at mange teaterfolk har en tendens til å avfeie dette spørsmålet som sekundært – til tross for at det er her teatrets framtid avgjøres.

Men slik korresponderer faktisk Peter Brooks holdninger med den økte bevisstheten om publikum og det relasjonelle i framfor alt den frie scenekunsten.

- Hva er den største utfordringen for deg som regissør i dag, i møte med kanskje

nye skuespillere, i en prøvesituasjon?

– Det dreier seg om noe så enkelt og så vanskelig som å skape *liv*. På en prøve kan man føle når noe blir levende, og når noe ikke lever. Og det henger intimt sammen med spørsmålet om hva som får folk til å le. Svaret er: når noe blir rigid, og stivner. Når man ser en mann skli og falle på et bananskall, ligger komikken i at han stritter imot, og ikke følger med bevegelsen. Det er det samme med skuespillere. Du har kanskje en idé som du formidler, og som skuespilleren utfører. Men hvis han er anspent, strømmer det ikke liv gjennom ham. Vi vet ikke hvordan livet ser ut, men vi kan føle det.

- Tror du at denne evnen til å lytte trues av mediesamfunnet vi lever i? Og utsettes unge skuespillere for et større press enn før?

– Naturligvis. Unge skuespillere utsettes for et større press i dag, for å lykkes og gjøre suksess, og for å være i stand til å tjene et minimum slik at de kan forsørge familien. Men dette kan man ikke forandre, det er slik verden er. På den andre siden, betyr fjernsynet at teatret ikke bør skamme seg over å være lite.

Teatret skal ikke være for en elite, men for alle som kjenner et behov for å samle seg i et lite rom, og omkring en veldig konsentrert form. Vi har en lang periode bak oss da teaterfolk så det som en utfordring å popularisere teatret. Men tv'en tar seg av alt dette. Teatret kan tilby kvalitet og konsentrasjon.

- Du er med andre ord ikke pessimistisk i forhold til teatrets framtid?

Jeg tror ikke at det finnes noe fundament for å være verken optimist eller pessimist. Vi kan bare fortsette å leve og la ting skje. Finne mening der vi er.

Brook understreker at det i samme by og til samme tid kan finnes både levende og «deadly theatre». Teatret lever fra øyeblikk til øyeblikk og fra hendelse til hendelse.

Etter pristildelingen, som fant sted på Nationaltheatret i Oslo, gikk turen neste dag til Skien, Ibsens fødeby. Her holdt Peter Brook talen som står gjengitt på de foregående sidene.

Krystallklart teater

(Potsdam): Peter Brook føyer fire korte Beckett-stykker til *Fragments*. AV THOMAS IRMER

.....
 Samuel Beckett: **FRAGMENTS** Regi: Peter Brook. Produsent: Young Vic. Festivalen Trollwerk, Potsdam, juli 2008

Det kom som en overraskelse da Peter Brook iscenesatte Samuel Becketts *Happy Days* ved Bouffes du Nord i Paris i 1995. Brook oppdaget Beckett sent, men han har alltid beundret ham. Brook forsto langt ifra dette stykket som den absolutte håpløshetens gest, og gjorde på den måten også oppmerksom på at teatrenes syn på Beckett var løpt ut i klisjeer. Brook avslørte et fint instinkt, og etter hvert har synet på Beckett og hans verk bli mer differensiert. James Knowlsons storartete biografi *Damned to Fame*, som ble publisert i 1996 bør også nevnes i denne sammenhengen, i begrep av å være en «biographical turn» som, om man vil si det slik, utløste en ny og mer menneskelig forståelse av forfatterskapet.

Kroppslig spill

I 2006 vendte Brook tilbake til Beckett med forestillingen *Fragments*, som han først satte opp i en fransk versjon. Tittelen er litt villedende, siden hver av de fem scenene er avsluttede tekster fra Becketts hånd. Men den første scenen – som ble skrevet på fransk på slutten av femtitallet, og senere offentliggjort som *Fragment de théâtre* (*Teaterskisse 1*) – har antagelig gitt tittelen til hele prosjektet. Forestillingen er komponert for tre skuespillere, to menn og en kvinne. To mannlige duetter, blant dem den sjeldent spilte *Acte sans paroles III* *Spel utan ord II* – som er en ren pantomime, veksler med to kvinnemonologer,

før alle de tre skuespillerne samles i finalen med *Come and Go*. Innholdsmessig er det et slags mikrokosmos som står på spill, men den indre samhörigheten avslører seg ikke med det samme. Brook gjorde en engelskspråklig versjon ved Young Vic i London i 2007, som sommeren 2008 ble vist i en enkel teglsteinhall på den lille Trollwerk-festivalen i Potsdam. Fra et tysk ståsted kom forestillingen som et sent høydepunkt på teatersesongen.

I *Teaterskisse 1* møtes en blind fiolinist og en krøpling for å forhandle om en mulig symbiose. Hos Beckett sitter krøplingen i rullestol, men Brook har gitt avkall på det som allerede er blitt til et klisjeaktig Beckett-tilbehør. Hans krøpling er plassert på en rullende krakk, og skjuler det ene beinet under et slags lendekjede. Det lyder kanskje som bagatell, men avslører likevel Brooks filosofi om å satse helt på skuespillerne og å betone deres kroppslighet, framfor å innskrenke den med mekanikk. Marcello Magni, den eneste skuespilleren som har vært med i både den franske og engelske versjonen, er også som krøpling en bevegelsestetsmester på den for øvrig nakne og kvadratiske scenen. Magni, som er utdannet som skuespiller hos Jacques Lecoq, grunnla sammen med Simon McBurney Théâtre de Complicité, og viser hvordan den høyeste disiplin kan forenes med letthet. Hans rollefigur tiltrekkes av den blinde fiolinistens musikk, og prøver å vinne ham for seg ved å love ham hermetikkbokser. Khalifa Natour er en høyreist mann i slutten av trettiårene, og ser ut til å stamme fra Maghreb, men er fra Israel. Med sitt gutteaktige vesen motsetter han seg en tradisjon hvor Becketts figurer omgis av

en ubestembar aldersaura. Dette alene er den typen betydningsfulle aksenter, som gjør Brook i stand til å løfte stykket ut av den traderte Beckett-gråsonen.

Denne åpningsteksten, som ender i et kamptablå mellom de to, er helt klart forestillingens dystreste, og en variasjon av Hamm og Clov i *Sluttspill*. Selv om figurene og resten av forestillingen (akkurat som Brooks *Happy Days*) er dyppet i et varmt gult lys av lysdesigner Philippe Vialatta. Brook skaper et mennesketeater som står nærmere Tsjekhov enn den sorte abstraksjonen.

I *Rockaby* har Brook også forandret tekstens dramaturgiske oppbygning. Hos Beckett lytter nemlig kvinnen som sitter i gyngestolen til sin egen monolog fra en båndopptaker, men Brook lar Hayley Carmichael framføre hele teksten rett ut mot publikum, mens hun vugger på en enkel stol. Det er ikke lett å avgjøre om dette er et fundamentalt inngrep, eller bare en reduksjon av teknikk. Når Carmichael framfører teksten med vekt på det semantiske, i motsetning til Becketts rent rytmiske linjeoppdeling, skaper arrangementet en forståelse for den ensomme kvinnefiguren som opplever seg selv som en utspaltet dobbeltgjenger av sine erindringer. Brook har muligens forenklet, men ved hjelp av Hayley Carmichael – som også kommer fra Théâtre de Complicité – har han også intensivert denne scenen.

Slapsticks

I *Act without words III/Spel utan ord II* fremkalles den komiske Beckett. To menn med en svært forskjellig mentalitet viser samme hendelsesforløp. De bor i slike digre bagger som uteliggere gjerne har til



Marcello Magni i Peter Brooks Beckett-oppsetning *Fragments*, 2006/07, Young Vic og Théâtre de Bouffes du Nord. Foto: Pascal Victor/ArtComART

sine eiendeler i. Den makeløse Marcello Magni kryper frem som en misantrop og ulykkesfugl som mislykkes med alle hverdagslige oppgaver. Han tar på seg buksen bakvendt, han forveksler høyre og venstre sko, og mister hatten. Det hele utløser et voldsomt raseri med stor komisk virkning. Den andre, Khalifa Natour, stiger ut av vesken som en Sonnyboy og optimist, og lykkes i alt uten problemer. Han tar frem armbåndsuret fra skjortelommen, og konstaterer smilende og lettet at han har mer enn nok tid til alt. Motsetningsparet jages av et spyd som kommer ut av scenehimelen. Hos Beckett kommer det fra siden, og hos Brook ovenfra, slik at skuespillerne beveger seg tvers over scenen. Absurd humor, men i form av en slapstick-lett og vidunderlig pantomime.

Hele forestillingen varer i sytti minutter, men nå forandrer stemningen seg igjen. Hayley Carmichael sitter på en benk med de 87 ordene i *neither*. Dette prosadiktet sendte Beckett i 1976 til den amerikanske komponisten Morten Feldman, som et høflig avslag på hans forespørsel om å skrive en operalibretto. Feldman brukte

diktet likevel, og komponerte *neither*-operaen for én kvinnestemme. Dette er antagelig første gang denne teksten oppføres som talestykke. Med denne verken eller teksten, som unndrar seg sin egen idé, og avslutter med ordene «unspeakable home», viser Brook at hans sceniske komposisjon ikke unnviker det som ligger skjult hos Beckett, men lar det trenge seg inn i regissørens utarbeidete mikrokosmos. Benken i *neither* blir deretter åsted for de tre kvinnene i *Come and Go* (1965). De er tilsynelatende fjerne slektninger av *Macbeths* hekser og sladrekjerringer, og teksten åpner med «When did we three last meet?». Magni og Natour er kledd i fargeglade kjoler og gammeldagse damehatter. Hver gang to av dem snakker om den tredje, spiller de to mennene meget teatraliske kvinner – og sprer et inntrykk av et liv uten mørke. De fem stykkene, som begynte med tilbakeholdende aggresjon, får en glad og nesten overdreven avslutning.

I dag tror Brook sågar at Beckett var en optimistisk dikter. I et tilbakeblikk på etterkrigsårene, da Brook selv begyn-

te å arbeide som regissør, hevder han at Becketts verk ble til som et tegn på håp – og uansett ble oppfattet slik av datidens unge publikum. Det er nettopp dette den modne Brook ønsker å formidle, selv om han oppdaget Beckett sent. Men han byr dermed på noe nytt, med støtte av storartede skuespillere. Det kom uventet at denne regissøren skulle anskueliggjøre sitt teaterfilosofiske credo: absolutt klarhet i det menneskelige spillet, gjennom de små scenetekstene til Beckett. Men slik sett var allerede *Happy Days* en overraskelse. Og med *Fragments* ser man det fullkomne ved Peter Brooks teater: fantastiske skuespillere som med tekster uten scenebilder ikke lenger trenger å erobre den konkrete virkeligheten. For alle, skuespillerne og den Brook-påvirkede Beckett, er virkeligheten spillemessig overlegne – som essens. Hva mer kan man ønske seg? Publikum har neppe noen gang vært så betatt av Becketts klarhet, og vist en like stor begeistring til slutt.

(Oversatt av Ina Voigt og Therese Bjørneboe)

A close-up, high-contrast photograph of Lars Norén's face. The lighting is dramatic, highlighting the texture of his skin and the intensity of his gaze. The background is dark, making the subject stand out.

LARS NORÉN

Reven eter på hjertet

Lars Noréns *En dramatikers dagbok* burde vært utstyrt med rød trekant på det kullsvarte omslaget. AV TORUNN LIVEN

.....
Lars Norén: **EN DRAMATIKERS DAGBOK**
Albert Bonniers Förlag, 2008
.....

Elgar är outhärdlig, men jag måste lyssna på det. Det är spartansk musik. Man hör hur råven äter på hjärtat. Tortyr och sentimentalitet.

LARS NORÉN, 16. AUGUST 2003

Det er ikke godt å befinne seg i det emosjonelle landskapet som utgjør Lars Noréns dagboknotiser fra 2000 til 2005. De nærmere 1700 bibeltynne sidene skaper et abjekt ødeland, bortenfor symbolsk orden, for å låne Julia Kristevas psykoanalytiske topografi. Bak den overfladiske støyen som har gjort boken til en sensasjon i svensk kulturliv og en kioskvelter for forlaget Bonniers, er *En dramatikers dagbok* en grøsser fra det moderløses utpost. Men den er også en brutal iscenesettelse av den moderne ensomheten slik den arter seg i en egosentrisk medieavgrunn der kunsten er eneveldig og Prada hellig, men kjærligheten en evig borgerkrig.

Jag har tagit den pojke som jag var när jag var sju åtta år i handen och ingenting har blivit annorlunda, förutenom det faktum, plågsamt att upptäcka, att jag nu har andra redskap för att överleva än vad jag hade då.

En dramatikers dagbok skriver seg inn i genren av kunstverdenens utleverende selviscenesettelser fra Tracy Emins installasjoner som *Everyone I Have Ever Slept With 1963 – 1995* og *My Bed*, komplett med brukte kondomer, til den selvbiografiske tendensen i litteraturen som parallelt destabiliserer spørsmålet om autentisitet, understreket av en mediestyrt kunstresesjon. Virkeligheten er på spill i den nye «realismen» og det er lenge siden vi kunne være sikre på at selv Robert Capas dokumentarfotografier fra den spanske borgerkrigen er sanne. Men sammenblandingen av dagbok, kunstprosjekt og polemisk motivasjon i Lars Noréns koloss skaper en farlig hybrid som approprierer andre menneskers innerste følelsesliv. Skrevet helt uten distanse, i skrikende mangel av reell tilknytning, fremstår *En dramatikers dagbok* desperat Gudsforlatt, men også utholdelig tragisk menneskelig.

Jeg griper etter tanken på noe jeg me-

ner Theodor Adorno skal ha sagt om forholdet mellom morens uforbeholdne omfavnelse og hennes egen livsdugelighet. Isteden finner jeg et annet fra *Minima Moralia. Reflections from damaged life*:

There is no love that is not an echo.

Heller ikke hatet. Eller den narsissistiske og fremmedgjorte fantasien om å være totalt fristilt fra de andre for omsider å kunne returnere til den opprinnelige forlattheten.

Jag ska... befria mig, befria mig från att göra andra människor illa. Befria mig från skiten... Ställa mig utanför, ännu mer. Gå langt bort och se. I min kropp väntar den mörka farliga ensomheten som kommer att göra slut på mig en vacker dag.

Ønsket om å stille seg utenfor var opprinnelig den polemiske bakgrunnen for dagboksutgivelsen i etterdønningene fra katastrofen med *Sjutreforestillingen* Norén satte opp i 1999 med to overbeviste nazister og innsatte fra Tidaholmsfengselet og med Reine Brynolfsson i rollen som dikteren. I forbindelse med oppsetningen deltok en av

fangene i mordet på to politimenn under et bankran i småbyen Malexander. Eksperimenteringen med fiksjon og virkelighet på scenen ble ramme alvor utenfor. Debatten som fulgte utviklet seg til en heksejakt hvor Sveriges store dramatiker ble beskyldt for å ha bidratt til hendelsene. Krenket og med den samme bunnløse selvopptattheten som i dagboken man fører om forelskelser og nederlag i tenårene, vil Norén redefinere sin egen outsiderposisjon i svensk offentlighet. Kollegaer og kritikere som sviktet ham under stormen får gjennomgå i form av fornærmede karakteristikk. Men det egentlige smertepunktet i *Sjutre*-tragedien går han utenom.

Jag känner inte att jag behöver upprättas.
Jag vill inte ha det. Jag vill inte in i någon värme. Jag vill befinna mig där jag är.

*

Lars Norén-slipet, som det kalles, nærmer seg Harry Potter-hysteri når *En dramatikers dagbok* lanseres i april i år. Forlaget har annonsert bøter på en halv million svenske kroner for den som måtte bryte sperrefristen, og i forhåndsintervjuer snakker hovedpersonen om frykten for injuriersøksmål fra folk som er omtalt i boken.

– Det ville være forferdelig om jeg har skadet noen svake mennesker. Om jeg har unngått å beskytte noen, sier han til Dagens Nyheter.

Allikevel får navngitte kollegaer og kritikere det glatte lag og løse rykter og nedrige bemerkninger bortenfor allmenn interesse gjengis uten forbehold. Det hjelper ikke så mye at forfatteren i stigende og nådeløs selverkjennelse og dødsangst utover i boken bemerker at det han skriver om andre mennesker selvfølgelig sier mer om ham selv enn om dem.

Den unge Lars Norén definerte i et intervju engang sitt forhold til diktningen som «et dikt av Ekelöf där han beskriver Johannes Döparen som kommer bärande på sitt fat, samtidigt som hans eget huvud ligger på det. Ungefär så är det.»

I *En dramatikers dagbok* blir også hodene til de høyst identifiserbare kvinnene han elsker, skiller seg fra, forelsker seg i og

Romantikkens kunstnergeni har mutert til en skikkelse som stiller seg utenfor etikken

forsøker å få barn med servert på et fat. Hvorfor?

– Fra begynnelsen hadde jeg ikke tenkt å gjøre det. Men det var som om det vokste frem en interessant vev av det private, arbeidet, møtene med andre mennesker. Og så ville jeg skrive med sterkere ærlighet, med større nærhet til opplevelsen. Uten å spørre: Kan man virkelig skrive dette, sa Norén til Dagens Nyheter.

Svaret ønsker han ikke ansvaret for, verken som kunstner, en av Nordens fremste kulturpersonligheter – eller som menneske. Romantikkens kunstnergeni har mutert til en skikkelse som stiller seg utenfor etikken.

– Den eneste makten man kan få, er den som andre mennesker gir deg. Og jeg tar ikke imot den. For da skulle jeg ikke kunne uttrykke meg fritt lengre, heter det i intervjuet.

Albert Bonniers advokater derimot må ha jobbet på spreng for at forlaget skulle kunne ta redaktøransvaret for Noréns kunstneriske frihet.

Fra André Gide til Virginia Woolf, er dagboken som litteratur en genre hvor et resonansrom mellom det offentlige verket og det private livet søker sin grense. I *En dramatikers dagbok* kan det synes som om poenget har vært å utradere enhver grense, også den litterære, for å rive bort de Lacan'ske gardinene foran et åpent virkelighetstraume som i offentlig dagboksform vitner om et uklart forhold til skillet mellom fiksjon og realitet, som Norén også selv nevner et sted i boken. Motivet fra forfatterens «dagbokpoesi» fra syttitallet har tatt en skarp vending i en kunstvirkelighet som både tørster etter og overskrider det «autentiske.»

Tre tiår tidligere arbeidet Norén i bøker som *Kung Mej och andra dikter*, *Dagliga och nattliga dikter*, *Nattarbete* og *Dagbok* med det virkelige skrivende sub-

jektets livsprinsipp og Eros som motarbeides av en destruktiv ambivalens og dødsdrift som et ledd i det Lars Nylander i sin Norén-avhandling (*Den långa vägen hem*) kaller «en fortløpande identitetsproduksjon, en tekstuell iscensatt och framskriven jagtillblivelse.»

Jag försöker / arbeta mig fram / till ett nytt liv / där inte överkligheten / ligger över alla ting / som min dubbelexponering, skrev Norén i *Nattarbete*.

Etterordet til *Kung Mej och andra dikter* er blitt stående:

I fortsättningen skulle jag vilja bli betraktad som en ny författare. Jag föredrar att be om detta istället för att byta namn och födelseår. Den tidigare Lars Norén känner jag inte så väl. Träffar ni på honom så hälsa från mig.

Det er også relevant å forsøke og forstå *En dramatikers dagbok* utifra en dokumentarisk linje i Lars Noréns forfatterskap siden 90-tallet, slik skuespillene under samlebetegnelsen *Morire di classe* – klassens død – griper inn i den politiske realiteten med virkelige hendelser i en avsky mot det sosialdemokratiske borgerskapet og mediene. Dette påpeker også filmskaperen Per Zetterfalk som har fulgt Norén de siste to årene av arbeidet med dagboken. I et intervju i Klassekampen 26. april i år hevder Zetterfalk at Norén med dagbokutgivelsen for første gang på lenge gir seg i kast med en ny form som han mener vil føre til flere selvutleverende prosjekter. («Han prøver å skrive seg ut av seg selv. (...) Dette kommer til å gi opphav til flere prosjekter i denne retningen.»)

Man kunne si at Lars Norén viderefører *Morire di classe*-prosjektet ved å stikke fingeren i sitt eget blødende sår, men også i det traumatisk i vår tid ved å transcendere menneskelig felleskap og symbolsk orden.

Paradokset er at brutaliteten i media blir blendende uskyldig sammenliknet med mangelen på Vær-Varsom-Plakat i dagbokens strindbergske sammenblanding av liv og verk som litteraturhistorisk legende. Prosjektet tyder på at hovedpersonen frister nettopp den (medie)oppmerksomheten han forakter, men som hefter ved hans varemerke, om ikke hans selvbilde, selv om et honorar på 400.000 svenske kroner også er nevnt som en motivasjon i boken. Verden henger som kjent ikke på greip, og som et apropos til «klassens død» uttrykker forfatteren selv ukritisk borgerskapets mangel på diskre sjarm.

– Jag kan känna palestiniernas desperata frustration i min egen kropp, skriver han.

*

Forfatteren er brutalt utleverende også overfor seg selv i den monstrøse malstrømmen av humørløs dødsangst og grenseløse forbruk av andre mennesker for tekstens del.

– Consummatum est, skriver han – og sikter til sitt sterkt identitetskapende avhengighet av minimalistisk herreekvipasje og designere i prisklassen Comme des Garçons, Yamamoto og Issey Miyake.

Jag kom att tanka på att en av de saker jag kommer att sakna i livet, det är att kjøpa kläder. Handla nya skor, nya jeans, en jacka, eller den danska klockan från Museum of Modern Art i New York (...) Det kommer jag att sakna. Kanske mer än dem jag har älskat. De är förbi. Och de jag skal älska har ännu inte anlänt, och anländer kanske aldrig.

Det er vanskelig å ikke lese *En dramatikers dagbok* som en kunstnerisk og personlig krise

I en nærmest demonisk motkraft til den gryende alderdommen som han forakter og kjærligheten som igjen og igjen blir en sykdom, klamrer forfatteren seg til sine tallrike IBM-maskiner.

Jag skrev när jag kom hem. Det är min lösning. Den löser inget. Den skjuter upp. Det är förträngning. Jag vet det. Men det är där jag håller mig samman.

Han vil holde seg til fakta, beskrive virkeligheten telegrafisk – at han løper i skogen, vasker leiligheten, spiser sushi – men det apollinske må stadig gi tapt for det uformelige i denne intenst upaginerte antikkunsten for kunsten sin skyld. *Jag är kanske som Oidipus. Han förstår kanske inte vems son han är.*

Den litterære jeg-tilblivelsen kjemper mot destruksjonen og (selv)hatmotivet, og det er vanskelig å ikke lese *En dramatikers dagbok* som en kunstnerisk og personlig krise.

Det viktigste i livet är tystnaden som følger etter verket och verksamheten. Jag vill gå in i en stad av tystnad. Jag vill inte göra mer.

For å bremse den ugjenkallelige utgangen og impotensen, forelsker Norén seg i yngre skuespillerinner hvis følelsesliv han sammenlikner med barns, eller også dyr, i et oppsiktsvekkende kvinnesyn av et klassisk Solness-motiv.

Imorse måtte jag så dåligt av min belägenhet. Jag ser på mig själv. Jag ser att min kropp har blivit gammal. (...) Om en yngre kvinna faller för en äldre man är

säkert en av orsakerna att hon föreställer sig att hans liv är i ordning och att han har kontroll över sin tillvaro.(...) men mitt liv är som vanligt kaotisk obegripligt som en motorveg som raserats av en jordbävning.

Betraktningene rundt oppsetningen av *November* på Det Norske Teatret (2001) er de mest inngående om de kunstneriske prosessene som foregår i femårsperioden. Det leseren ikke allerede visste om forfatterens litterære innflytelser og arbeid som dramatiker og regissør blir ikke vesentlig utdypet i *En dramatikers dagbok*. Teatret likner totalt sett mer en arena for egoet enn et overlys i tilværelsen til denne kjempen i nordisk teater som har skrevet de vakreste og mest vare menneskelige sonater for scenen.

Jag längtar efter Gud. Jag skulle kunna kasta mig ut ur mitt liv som en ensam olycklig man kastar sig ut från tjugonda våningen i ett brinnande hus. Bara jag visste att det fanns ett slut.

«Meningen med våre liv,» skrev Augustin, «er å gjenopprette hjertets øye som gjør det mulig å se det guddommelige.»

Eller stoikeren Epiktetus: «Du bærer Gud inni deg, stakkars vrak, men vet det ikke.»

Men denslags kjærlighet er uforenlig med behovet for selv å være Gud eller en selvutnevnt Messias for angstens martyrium. Kunsten, som kjærligheten, er både tragisk og patetisk, når kunstneren selv blir sitt eneste mål. Men den er ikke mindre menneskelig.

Jag är en känslomässig kriminell. Jag tar inte någon hensyn alls till människor omkring mig som älskar mig.

Når estetikken som en del av menneskelivet skiller lag med etikken – hva er det da igjen å håpe på?

Man kunne ønske for Lars Norén at det neste han begår av sitt *Memento Mori* skulle være postkort til venner og familie fra Toscana der han i et uventet øyeblikk i dagboken forestiller seg at han skal tilbringe noen år med å lære seg og mure.

«Autentisitetetsfetisjisme» og «andakt»

Klipp fra mottakelsen av
En dramatikers dagbok.

«Den franske forfatteren Le Clézio sade en gång att han ville läsa böcker där man kände hur det var att vara människa. *En dramatikers dagbok* är tveklöst en sådan bok. Och låt mig säga det med en gång, den är den mest omskakande läsoplevelse jag haft på kanske ett decennium. Det är en av dessa böcker som bränner i en som en svetslåga och som ropar till en likt en diktrad av Rilke «Du måste ändra ditt liv». Han visar oss tyngden av ett enda enskilt allmänt liv, och vi känner hur tyngden av detta enda liv multipliceras med alla människors liv tills man känner den tyngd jordklotet har att uthärda. Hans strider och förälskelser avindidualiseras, han blottlägger vår förtvivlan i kärlekssökandet, vår oerhörda sårbarhet, vårt mod och vår rädsla, vår fattigdom och vår storhet.

Efter avslutad läsning är det svårt att ha några åsikter om den, inte mer åsikter än man kan ha om ett storslaget musikstycke som Bachs *Matteuspassion*. Noréns dagbok må vara svart, men den lyser, den är en hymn och ett rekviem där träden har blivit vackra av sig själva, utan Guds hjälp, i en text som trots sin dokumentära konstlöshet är bland det vackraste jag har läst och som ger mig en känsla av befrielse och andakt.»

EVA STRÖM, SYDSVENSKAN

«Den 1600 sidor tjocka, svarta lunta som fått titeln *En dramatikers dagbok* är verkligen en depraverad, utarmad (anti)poesi för vår tid. En prosa som står vidöppen för det slags utblottelse som ett mycket privilegierat liv i 2000-talets Sverige innefattar. En bok som är för mycket: kärleksbok och arbetsbok och bok om det hem-ska i att skriva och det underbara, egobok och dödsbok. Den har drag av ovanligt

pretentiös blogg i bokform; bekännelser, massor av trivia ur upphovsmannens vardag, skvaller, åsikter, designers, dissningar av namngivna, välkända kollegor och fiender, elaka påhopp. Den har också drag av fantastiskt spännande litteratur, skriven med språklig fingertoppskänsla.»

JENNY TUNEDAL, AFTONBLADET

«(...) Själv har jag svårt att tänka mig något ointressantare än den sortens autenticitet, rättare sagt: autenticitetsfetischism. Å, tänk att han inte blundar för det fula och smutsiga i livet, att han visar sig från alla sina sidor, så skoningslös mot både sig själv och gamla vänner, så sann! Floskler.

Lars Noréns förhållande till verkligheten liknar spädbarnets förhållande till bröstet: så länge det kommer mjölk ler och jollrar han, sinar den riktar han sin destruktiva ilska mot mamman. Hans skrivsätt kommer direkt ur det omedvetna och sträcker sig utan mellanled mot föremålen för hans begär. Där finns ingen distans, ingen blick från sidan, ingen reflektion eller förmåga att bryta den primära bindningen till det som antingen tillfredsställer honom eller väcker hans raseri.»

LEIF ZERN, DAGENS NYHETER

«Det är inte roligt att vara elak. Därför tror jag att Lasse Norén sällan har roligt. Hans sår läker inte, hur många miljarder ord han än spottar ur sig och hur många pjäser han än får spelade, hur mycket han än springer runt, runt med sina hummerpåsar. (...) Lasses brist och svaghet är nog att han inte vågar låta sitt sår blöda öppet. Och resultatet blir denna brist på kärlek, värme och humor i hans texter.

Det är gripande att Lasse, när han skrev *Natten är dagens mor* och *Kaos är granne med Gud*, inspirerades av O'Neills pjäs *Lång dags färd mot natt* som sägs vara skriven i blod och tårar. Då när han skrev dessa båda pjäser tog Lasse ett par ordentliga simtag ner mot det mörka vattnet, ner mot sitt sår. Därför lever dessa pjäser än i dag. Men efter hand har Lasse Norén mer och mer plaskat omkring på ytan. Och genom de sista pjäserna och dagboken ligger han på en gummimadrass och solar sig i sin egen konstnärliga chimär. En tragisk utveckling för honom själv. Det är därför det är fel på oss alla andra.»

THOMMY BERGGREN, SKUESPILLER OG REGISSØR

En dramatikers dagbok er blevet kaldt en hadsk bog. Had og hævn er legitime følelser, de kan tilmed have grund i virkeligheden og vidne om sunde reaktioner. Først og sidst er denne vældige bog dog fuld af lys og kærlighed, men lys indbundet i det mørke som er dets betingelse. Norén elsker kvinder – «Kvinner er så vackra att man blir sjuk. Deras röster är som en balsamisk natt» – og han elsker børn. (...) Han elsker det gennemlyste, det kunstnerisk faste som tør stå nøgent, han holder af Jon Fosse og har så svært ved sprællemanden Peter Langdal og Betty Nansen Teatret i København. Facetterne er mange i den lange dagbog. Man kunne ønske sig flere bind, men allerede dette ene må regnes for et hovedværk i nyere europæisk litteratur, og for resten er Lars Norén utvivlsomt hektisk på vej et andet sted hen, blot ikke mod hvile og stilstand.

KARSTEN SAND IVERSEN PÅ
WWW.LITLIVE.

ROGALAND TEATER

HØSTEN 2008

**Kjøp høstabonnement
og få 30% rabatt**

**Nå er abonnements-
hefte for høsten
2008 i salg!**

kr 550,-
(ordinær pris 790,-)

BROADWAY-MUSIKALEN

LITTLE ME



STAVANGERPREMIERE
13. NOVEMBER | HOVEDSCENEN

LA FARE HEN, LA GÅ

En forestilling om Inger Hagerup




URPREMIERE
18. OKTOBER | KJELLERTEATERET



URPREMIERE
25. OKTOBER | INTIMSCENEN

Billettbestilling:
Tlf. 51 91 90 90

www.rogaland-teater.no

SpareBank 

ConocoPhillips

ROGALAND

TEATER

Pretty Woman A/S



Pretty Woman A/S, regi: Tue Biering og Jeppe Kristensen. Teatret på Halmtorvet, 2008. Foto: Per Morten Abrahamsen

Kapitalisme- og prostitutionskritik – eller værdipolitikens endeligt!! Midt i en nærmest iscenesat prostitutionsdebat i København har teatret på Halmtorvet sat for at hyre en gadeluder til deres forestilling *Pretty Woman A/S*. De står der alligevel hver aften halvtreds meter nede ad gaden.

AV MORTEN KOEFOED

.....
PRETTY WOMAN A/S Instruktion: Tue Biering & Jeppe Kristensen. Skuespillere: Anders Mossling, Eigill Pálsson og Nanna Bøttcher. Casting af prostituerede: Tiller Lorentzen. Husets Teater, 5/11

Prostitutionsdebatten kører også i Danmark, selvom vi i nordisk sammenhæng går for at være *land of the free and morally brave*. Der er i dag så mange flere gadeprostituerede end for blot fem år siden, at ingen rigtig ved, hvad de skal gøre.

Meget er helt sikkert trafficking. En uge står der en hel række afrikanske piger på stykket af Istedgade fra Maria-kirken op til hovedbanegården. Den næste uge er det østeuropæiske piger fra Moldavien.

En anden stor del er narkoprostitution. Her er det især kvinder fra Skandinavien, men også resten af Europa.

Politiet er naturligvis blevet rigeligt kritiseret for ikke at gøre noget ved problemet men hæfter sig i stedet ved, at deres ressourcer går til gadekamp om Ungeren, Christiania og asylcentre.

Samtidig er der feminister, stipendiater etc., der forsvarer kvinders ret til prostitution, og et evt. forbud ville helt sikkert medføre et ramaskrig fra erhvervs-messerne i Midtjylland, hvor glædespiger kommer rejsende til i campingvogne og autocampers.

Det er altså i det her meget modsætningsfyldte landskab, at Teatret på Halmtorvet forsøger at navigere med deres teaterforestilling *Pretty Woman A/S*, og prøver at få i hvert fald en eller anden form for budskab frem.

Vi - de forargede

Allerede før premieren har forestillingen påkaldt forargelse fra både venstre- og højrefløjsspartierne, fordi de for offentlige kroner hver aften vil hyre en ny gadeprostitueret. En prostitueret, der skal spille Julia Roberts rolle som gadeluderen Vivian.

Og det må have et eller andet at gøre med, at det er gadeprostitutionen for ellers, ville der vel aldrig være nogen, der ville forhindre en prostitueret i også at være skuespiller?

På den anden side må man også sige at

Dansk Folkeparti og hele kunstnermiljøet har ligget i uofficiel krig lige siden partiet kom til magten, eller lige siden partiet af en stort set ukritisk presse fik carte-blanche til at diktere den offentlige debat i Danmark. De fik det gennem at kalde sig selv for de undertrykte, dem der ikke kunne få lov til at give udtryk for deres mening om de fremmede, fejlfarverne, somalierne, der skulle kastes ud med faldskærm, eller uden faldskærm.

Glasburet og Neumannscenografien

På halmtorvet har instruktørerne Tue Biering & Jeppe Kristensen fået stillet nogle containere op midt på pladsen ca. hundrede meter fra Husets Teater normale scene. Indeni er der et glasbur og det ligner lidt på nogle tidligere forestillinger af Gob Squad, især da de sender to assistenter ud i novemberkulden med videokamera for at få fat i den prostituerede.

For en del år tilbage rendte Gob Squad også op og ned af Kastanien Allé for «live» at finde en *helt* til deres film – mens publikum inde i teaterrummet kunne følge dem på video, men det var selvsagt en noget anden type helt, de her var ude efter.

Glasburet kunne også minde om Bert Neumanns scenografier på Volksbühne, men det kunne også forlede en til bordellerne i Bangkok, hvor pigerne netop sidder inde i et glasbur uden at kunne se ud på kunderne.

Svanegruppen

I teaterstykket *Pretty Woman A/S* er det mere koordineret. Teatret har på forhånd været ude at opsøge pigerne og i følge Tiller Lorentzen, som står for castingen, er pigerne vilde efter at være med. Den heldige er så også i løbet af eftermiddagen blevet taget igennem det meste af forestillingen og bliver derudover udstyret med øresnegel, hvor igennem hun får sine replikker og instruktioner.

Det er pigerne på Halmtorvet og Skelbækgade vi snakker om. Det er ikke de handlede kvinder. De handlede kvinder kan vi slet ikke komme i nærheden af, fortæller Tiller mig efter forestillingen.

Hun har i øvrigt selv været narkoprostitueret i en del år. Hun fortæller også, at selv da hun igen var blevet *clean* forsatte hun med at trække, fordi der stadig lå en bekræftelse i det at blive samlet op. Det er

vist også noget af det filmen handler om, hvis jeg husker rigtig?

Tiller har efterfølgende taget initiativ til at danne Svanegruppen, der hjælper kvinderne med at komme ud af prostitutionen. Stofmisbruget er en ting – Prostitutionen er noget andet.

Tom og brutal re-enacting

Inde i glasburet er vi i fuld gang med at genindspille filmen vha. det førortalte videokamera. Anders Mossling har de samme hundeøjne som Richard Gere og det talstærkt fremmødte kvindelige publikum er ret glade for dem.

Men ellers går det virkelig langsomt. Måske fordi den omslæde gadeluder først skal høre replikkerne, før hun kan sige dem. Men også, eller mindst lige så meget fordi man mærker, at hende de har fundet frem til, altså vores Julia Roberts, helt åbenbart insisterer på ikke at spille ud, ikke at «lave teater». En performanceinstruktør ville være vild med hende.

Samtidig mærker man også en hvis utålmodighed hos Eigill Pálsson, der fungerer som en slags selvudnævnt konferencier og stand in, når der er brug for en lille *fed og skallet* advokat, der skal lægge an på Roberts.

Han har i hvert fald kun hyret hende en time – og samtidig med at forestillingen og film-scenerne trækker ud, får de også noget magisk over sig. Det går nærmest helt i stå indtil vores Julia Roberts selv indvilger i at gi den noget gas i sangscenen i badekaret, hvor hun synger Prince. Eller på balkonscenen, hvor Gere har højdeskræk og hun sidder og svinger med armene med New Yorks skyline i baggrunden.

Det ændrer bare ikke ved at filmen pludselig føles tom. Vi publikumer, vi har set den ufatteligt mange gange, også føles scenerne alligevel brutale og tomme.

Instruktørerne har heller ikke gjort deres for at gøre dem mere spiseligt, for mens vi i konferencier-scenerne har masser af musik, der sætter tempo og beat i foretæget, fjerner de stille og roligt soundtracket, altså det der normalt får os til at æde selv den mest tomhjernede dialog, når vi rykker ind i film-scenerne.

I stedet bruger de på få men bestemte steder baggrundsatmosfæren fint og præcist, fx. i suset fra New York's gader, som trænger op på 25 etage på hotelværelset el-

ler disney-kvidren under shoppingsscenen, hvor Richard Gere, altså Anders Mossling, er blevet temmelig ophidset over den utilstrækkelige betjening af hans – hans gadeluder.

Kapitalisme- og prostitutionskritik - 5 minutter igen.

I fabrikationen af drømmen ligger der også en slag bekræftelse – i hvert fald så længe filmen varer. Gere-Mossling er i virkeligheden i New York for at opkøbe virksomheder. Splitte dem til atomer og score massiv fortjeneste. Det var noget man snakkede meget om i firserne, og burde tale endnu mere om i dag med diverse opkøb via kapitalfonde etc.

Også er der hele den borgerlige presses reaktion på forestillingen, der affærdiger teaterstykket, som kedeligt. Stødt bliver tilhængerne af de sidste otte års værdipolitik i Danmark. De mangler formodentlig det man tidligere kaldte den gode historie. I sidste ende er det økonomi, det handler om – «*Economy, you stupid*» (Clinton).

I hvert fald har vi kun hyret hende for en time – og der er fem minutter igen. Egill Pålsson er begyndt at fingere med et nyt manuskript. *The Real Pretty Woman*, som ifølge ham rent faktisk ender ulykkeligt med, at Gere smider Roberts ud på Hollywood Boulevard med alle hendes shoppingposer og diamantalsbånd.

For publikum er forestillingen ved at udvikle sig til banal metateater-komedie, indtil Mossling, altså Richard Gere, pludselig farer ud af containeren med roserne i hånden og rundt på Halmtorvet for at finde Julia Roberts igen.

Han hænger på en eller anden trappestige, med roserne i munden og råber Vivian eller han råber Roberts, og når også op til gadeluderen, der står oven på containeren og venter på ham. Det er vel her det begynder at bide og rode rundt i vores følelser uden, at vi har en chance for at vide, hvad det egentlig er vi klapper af – men nu smiler hun rent faktisk.

Diktaturet er dødt! Lenge leve diktaturet!

AV JULIAN BLAUE

DIKTATORENGATTINNEN

Tekst og regi: René Pollesch. Scenografi og kostyme: Bert Neumann. Kamera: Ute Schall. Med: Christine Gross, Mira Partecke, Sophie Rois og Voilker Spengler. Volksbühne

DARWIN-WIN & LOOSER DRAG-KING & HYGIENE AUF TAURIS

Tekst og regi: René Pollesch. Scenografi og kostyme: Bert Neumann. Kamera: Ute Schall. Med: Jean Chaize, Brigitte Cuvelier, Nina Kronjäger, Bernhard Schütz. Volksbühne

Kan en ny utopi etter alle utopiers sammenbrudd realiseres? Handler verdenshistorien kun om forfall og dekonstruksjon, eller eksisterer det likevel en totalitær og essensiell kjerne?

Denne looser-winner dialektikken er en betingelse for alle oss som jobber med absoluttistiske visjoner. Jeg er glad for å glemme mine egne tvil og lar Pollesch være alene om å kjempe med utopienes solnedgang og soloppgang. Kan han vise meg veien ut av de totalitære regimers fiasko?

Diktatorhustruer

I et scenisk laboratorieforsøk den 4. mai 2008 på Volksbühne får jeg sjansen til å fordype

meg i Pollesch' teori-teatrale univers: På én og samme kveld spilles *Diktatorengattinnen* på hovedscenen og *Darwin-win & Martin Looser drag-King & Hygiene auf Tauris* etterpå på baksenen. Volksbühne forvandles til et Pollesch-kloster.

Og det er deilig å se at øverstepresten har blitt voksen; hans univers er fortsatt gjennombastardisert, men det har skjedd en forskyvning fra overveiende popkulturelle til mer gedigne-klassiske referanser. Dette betyr ikke at hans persongalleri er mindre far out, lost, transvestittisk, eksaltert, speed-filosofisk og utopistisk. Men solbriller, Christina Aguilera og filmstjerner, er blitt til aftenkjoler, bestemorsmøbler, Dracula og Carl-Orff-sampling.

Stykkets historiske situasjon er, helt i tråd med den eurosentrisk virkeligheten, posttotalitær. De tre kvinnelige hovedrollene er diktatorhustruer, mens deres ektefeller, diktatorene, er døde for alltid! Vi er hjemme hos Ceausescu-enken, og hun er en merkelig miks mellom å være stolt over og redd for å bli offer for et terroristisk angrep. De andre tre kvinnene er enten diktatorhustruer eller Ceausescu-enkens dobbeltgjengere – det er tale om flytende identiteter, slik det alltid er hos Pollesch. Og kvinnene snakker, filosoferer, banner uten ende. Slik utredes det lange, hysteriske teorigroovende avhandlinger om



Diktatørensattinnen, tekst og regi: René Pollesch, Volksbühne 2007. Foto: Thomas Aurin

anti-ødipale familiestrukturer og symbolsk terrorisme. Det diskuteres om det er penger eller kjærlighet, *Euro oder Liebe*, som er vår tids sanne valuta. Og den eneste mannen i oppsetningen, den oppsulmede Volker Spengler, er *datteren* til Ceausescu-enken, og hans replikker høres ut som replikker fra hovedpersonen i en blondine-vits: «Jeg vil ha hovedrollen, og dette er ingen hovedrolle!» klager han og har helt rett. Menn har kun biroller i dette postpatriarkalske *Trauerspiel*.

Men teori-ping-pong avbrytes av et slags pantomimisk mellomspill, som fører oss dypere ned i den rumensk-transylvanske historien, hvor Ceausescus blodige, TV-transmitterte død bare er toppen av horror-isberget: Volker-Spengler er nå en varulvsk Dracula som, etter en rytmisk dansesekvens, voldtar diktatorhustruen på Jugendstil-bordet, og biter henne i halsen, mens en gigantisk lampeskjerm, som ligner på en UFO, senkes over scenen akkompagnert av primitiv stammemusikk.

Meningssammenbrudd

Jeg sitter i publikum sammen med to engstelige, norske kvinner som ikke forstår et ord av det som blir sagt. Til tross for at tysk er ett av mine morsmål, må jeg snart innse at de og jeg i grunnen er i samme situasjon. I likhet med dem forsøker jeg forgive å tyde, fortolke og forstå de teatralte tegnene. UFO-lampen, kvinnene som oppfører seg som om den ene var den andres speilbilde, en lyspære som gjentatte ganger skruses av og på, med store, betydningsfulle gester; alt synes å være en allegori, et symbol, et bilde på presise filo-

sofske kjensgjerninger, men fasiten mangler! Det er i lengden neppe mulig å tyde den sceniske allegorien, og spillet reduseres til effektfulle teatralte tegn uten klart innhold. Akkurat slik som de lange, tyske Pollesch-ordene reduseres til lyder uten mening for vakre, norske ører. Pollesch fremfører en form for barokt allegorisjakk. Men symbolene i barokken hadde alltid klare betydninger. Han derimot, konstruerer et postbarokkpostpostmoderne univers hvor et sammensurium av bilder, teorier, ideer og symboler flyter fritt. Slik blir sammenbrudd av mening ett av forestillingens sentrale meningsbudskap.

Likevel kommer stykket med følgende mer eller mindre tydelig uttalte diagnose: De store totalitære systemene er døde, det diktatoriske er i dag bare merkevare eller underholdningsfaktor, som kan brukes i kunst og showbiz med profit. Og med de totalitære diktaturers undergang, oppløses også patriarkatet, slik at selv en mann med stor M, som Volker Spengler, kan kalles en kvinne (han er i oppsetningen, som sagt, *datteren* til Ceausescu-enken, men ligner mest en indisk elefant i uniform!).

Queer- og Gender-teoretikeren Pollesch viser oss med andre ord: DIKTATORHUSTRUENE styrer ikke bare Nora-infiserte Skandinavia, men også *Deutschland, Europa und bald die ganze Welt!* Evita, Merkel, Christina Fernández Kirchner – *Die Diktatorinnen der Herzen regieren über alles!*

Uorganiserbar utopi

Dette er den deprimerende status quo (for en forvilet maskulinist som meg)

ved stykkets slutt. Nå drømmer jeg forventningsfullt om stykke nummer to: *Darwin-win...* som spilles backstage, bak Volksbühnes store scene, hvor Dracula og Ceausescu-enken feiret patriarkatets undergang. Herfra ligger scenografien til *Diktatørensattinnen* heldigvis i ruiner. Tabula rasa – vi kan skimte de tomme plassene i salen, hvor vi forvilet måtte oppleve utopienes død. Kan jeg håpe på at en ny absoluttistisk utopi blir formulert i løpet av de neste to timene?

Stykket begynner. Vi er i fremtiden. Vi overværer den XX. futurologiske kongress. En euforisk og febrilsk Bernhard Schütz står ved en talerstol, han er professor, han svetter, hans tøy er utslitt, han ligner en gal vitenskapsmann. Han holder et foredrag, en verbal *melange* bestående av sosialdarwinisme, nyfortolket og misforstått evolusjonsteori, biologisme av Merezhovskij, kjærlighetserklæringer til feministen Donna Haraways hund, hat-erklæringer til skuespilleren Iris Berbens hund, og – i motsetning til tidligere Pollesch-stykker – bare en liten porsjon Foucault. Pollesch' teorigrøve har med andre ord beveget seg fra filosofi til naturvitenskap. Men diskursen er langt fra ren og avgrenset. Det er tvert imot en teori-grøt. Det foretas stadig teorikannibalisme. Og det er fortsatt deilig å se, at teori ikke er forbeholdt kliniske seminarsituasjoner. Her utfolder den seg vakkert som en tropisk, kjøttetende blomst blant skuespillere med kattebart og i motorsykkeldress, som danser ballett i Hilton-hotellets gardiner og snakker frankofont negertysk. Det er vanskelig å følge professorens poenger i

detalj: «Beim futurologischen Kongress sind ein paar Teilnehmer angewidert von den Verbrüderungsszenen derer, die wegen zu viel Altruismus und Benefizienz im Leitungswasser sich in einen Plan von den Entstehungen von Gemeinsamkeiten verwickelt sehen.» («Ved den futurologiske kongressen er det noen deltakere som kvalmes over forbrødringsscenene av dem, som føler seg involvert i planen om likhetsdannelse.»)

Når man i ettertid tar for seg setningene er de forståelige, men under oppsetningen hvor setningene skrives, hyles eller gråtes har man ingen sjanse. Man skjønner bare at det groover og at det er godt! Men hos Pollesch, som poengtert før, er sammenbruddet av en åpenlys mening selv som oftest meningen. Og det uforståelige åpner opp for projeksjonsrom som vi selv må fylle med mirakelinnhold. Dette gjelder især for følgende uttalelse, som med ett gjør meg lynvåken og gir meg håp om at jeg skal gjenfinne den tapte utopi: «Endlich mal eine Utopie, die nicht zu organisieren ist!», roper professoren. Ja, tenker jeg, kanskje er det slik at det komplekse Pollesch-universet som sådan er den SANNE UTOPI, som jeg lengter etter av hele mitt kannibalsk-totalitære-mirakel hjerte! En utopi hvor folk er professorer som plutselig kan forvandles til lekelystne barn, og vil spille «Eiertanz» (en lek hvor man prøver å la eggeplommer gli fra kropp til kropp uten at de ødelegges)!

Slik kan Pollesch' hovedanliggende kanskje sammenfattes som et ønske om at vi overvinne de stive, etablerte ordener til fordel for en uendelig bevegelse, evig gender-trouble, racial-trouble, social-trouble, og til og med biological body-trouble. For, som Foucault sier (og Pollesch siterer): «Nichts am Menschen, auch nicht sein Körper ist fest genug, um die anderen Menschen zu verstehen, und sich in ihnen wiedererkennen zu können.» («Intet ved mennesket, heller ikke dets kropp, er tilstrekkelig stabilt til at man kan forstå de andre menneskene og gjenkjenne seg selv i dem.»)

Gjennombastardisert

Pollesch-universet er og blir ALLEGORI-TEATER, uten at vi noensinne kan være

sikre på hva allegorien referer til. En postmoderne *stream of collective uncounsciousness* (et fantastisk bilde på dette er scenen hvor professoren drar opp forskjellige ikoniske gjenstander fra hodet til en av kongressdeltakerne, for eksempel en klokke, en fisk, en flaske øl, en tallerken). Og til tross for at Pollesch er virtuos med henblikk på å la vitenskapen groove, formuleres den finale utopi – for en slik finnes – med stor teaterpatos i et overraskende lyrisk språk, som han har lånt fra Goethes *Iphigenie auf Tauris*. Bernhard Schütz, den gale vitenskapsmannen, står i salen til hovedscenen, som sett fra baksce-nens perspektiv paradoksalt nok må kalles backstage, han står på tilskuersetene, strekker armene i været og deklamerer fra Goethes klassiske drama:

Ich rechte mit den Göttern nicht
Allein der Frauen Zustand ist Beklagenswert /
Zu Haus und in dem Kriege herrscht der Mann /
Und in der Fremde weiss er sich zu helfen.
Ihn freuet der Besitz; ihn krönt der Sieg;
Ein ehrenvoller Tod ist ihm bereitet.
Wie eng-gebunden ist des Weibes Glück!

(Jeg dømmer ikke gudene / Men kvinnenes tilstand kan det kun jamres over / Hjemme og i krigen hersker mannen / Og ute i verden vet han hvordan han kan hjelpe seg selv / Han gleder seg over rikdom; seieren kroner ham / En ærefull død er ham i vente. / Hvor snevert bunnet er derimot kvinnens hell! (*anm.overs.*))

Jeg sier med andre ord takk til Pollesch for at han viste meg: Utopiene er døde! Lenge leve utopiene! Maskulismen er død! Lenge leve maskulismen! Diktaturet er død! Lenge leve diktaturet! Fire timer Pollesch var som å dykke ned i menneskehetens euforiske, nervøse og febrile underbevissthet. Og ja, alt er sagt før! Alt er gjort før! Alt har allerede hendt. Men vi kan hente frem det som finnes i menneskenes historie, bryte det, klistre det sammen på en usett måte, med andre ord: *gjennombastardiserer* det. Da vil et nytt univers oppstå, vakkert, transvestitisk og uendelig vedkommende!

Et teater

Som skuespiller har jeg alltid tenkt at når publikum kommer inn i teatret og skal se en forestilling som jeg spiller i, så skal de føle seg trygge på at jeg har gjort min del av jobben.

Jeg garanterer ikke at de vil like forestillingen, de kan ikke være sikre på at det blir hverken rørende eller morsomt, jeg kan ikke borge for relevansen i stoffet vi spiller eller om regissøren har klart å lage en helstøpt og interessant forestilling, men jeg lover at jeg har gjort min del av jobben. De kan trygt sette seg ned og følge med på det som skjer, uten å måtte hjelpe til, for jeg har gjort jobben før de kom.

Hva er så jobben? Det er å skaffe meg så stor oversikt som overhodet mulig, over rollens indre og ytre.

Jeg har brukt måneder på å studere figurens psykologi, lett gjennom teksten gang etter gang for å finne skjulte tegn, faller eller skatter, krøpet ned i hullene, undersøkt hva som er der, gravd opp skattene, pusset og polert dem. Jeg har arbeidet med rollefigurens fysiske språk, prøvd ut, feilet, prøvd igjen. Diskutert kostymet – fordi klær er koder og forteller noe om hvordan personen jeg spiller gjerne vil bli oppfattet.

Jeg har tatt valg, bestemt meg for et indre løp, jeg vet hva jeg vil med hver setning jeg sier, hva jeg vil oppnå, hva som er målene mine.

I en tekst fra en annen tid, med et rikere språk enn vi bruker til hverdags eller på et arkaisk nynorsk, har jeg undersøkt hva alt betyr.

Jeg har strøket og lempet til, byttet

som snakker til publikum

ut og noen ganger til og med føyd til for å øke publikums mulighet til å forstå, mulighet til å følge de språklige og intellektuelle sprangene som fins i figurens hjerne og i stykkets dramaturgi.

*

Som teatersjef leter jeg etter en måte å gjøre det samme med repertoaret som jeg som skuespiller gjør med min egen rollefigur.

Jeg forsøker å sette sammen og drive frem et repertoar som er så interessant at folk vil komme for å se det. Dernest må jeg finne regissører og sette sammen grupper, slik at de i fellesskap kan forløse stoffet.

Slik jeg ser det handler det om å åpne stykkene, tilgjengeliggjøre historiene og konfliktene for et publikum som i utgangspunktet ikke kjenner det.

For tiden gjøres altfor mye av det motsatte. Spesielt i møte med klassiske tekster. I regissørens iver etter å sette sin signatur, sitt preg og bumerke på forestillingen, ofres klargjøring, tydelige valg og konsekvens. Resultatet blir at publikum tidligere må ha sett en mer tradisjonell oppsetning av det samme stykket for overhodet å forstå hva som foregår. Eller man må ha lest stykket på forhånd.

Mange av mine jevnaldrende venner (jeg er førti om et par år) har aldri sett en *Peer Gynt*-forestilling som har vært fortalt noenlunde kronologisk. De ville ikke kunne gjentelle fabelen.

Og det er ikke fordi de ikke har sett *Peer Gynt* på teater. De har sett to-tre forskjellige oppsetninger av dette klassiske stykket, men de har alle sammen vært så sterkt bearbeidet at historien om Peer er blitt en helt annen enn den Ibsen skrev.

En hadde strøket så mye av teksten at



MENINGER OM TEATER

Gjesteskribent i
dette nummeret:
Bjarte Hjelmeland

For mange mennesker er det å gå i teatret forbundet med nederlag

det nærmest ble en danseforestilling, én hadde kun fokusert på forholdet mellom Peer og knappestøperen, og Mor Åse ble spilt av en mann. En annen hadde fjernet så mye av starten og Peers ungdomstid, at man ikke kunne trekke paralleller og se sammenhenger når han kom tilbake og skulle ta et oppgjør med seg selv.

Hvis man ikke har vært så heldig å se den vakre oppsetningen som årlig spilles ved Golåvatnet, så må man mange år tilbake for å finne en *Peer Gynt* som fortel-

les i riktig rekkefølge. Jeg mener ikke at man skal spille *Peer Gynt* «slik man gjorde før i tiden», jeg synes bare det er synd at man må være født på sekstitallet for å ha opplevd å få denne historien fortalt på en forståelig måte. Dette fordi en hel generasjon med teaterfolk er så lei av den «kjedelige» måten Ibsen konstruerte stykkene sine på, og dermed forbedrer dem inntil det ugjenkjennelige til glede for seg selv og sine nærmeste.

*

Gjennom møter og samtaler med publikum i løpet av mine cirka tjue år som skuespiller, sanger og regissør, har jeg gjort noen sjokkerende oppdagelser: For mange mennesker er det å gå i teatret forbundet med nederlag. De har kjøpt billett, satt seg inn i salongen for så å finne ut at det som ble fortalt dem, og måten det ble presentert på, ikke angikk dem. Det kommuniserte ikke. Det dype tankegodset, språkbildene og den fremmede formen gjorde at de satt igjen uberørte og med en følelse av å være dumme. Og der vi føler oss dumme, går vi ikke gjerne tilbake.

Vi må gi publikum nøkler som gjør at de følger handlingen, forstår hvorfor figurene på scenen handler som de gjør og at publikum opplever det som relevant for seg selv og sine egne liv. Ingen liten oppgave. Det betyr at vi som lager forestillingene må gjøre nesten hele jobben. Et stykke må gjerne være krevende for publikum. Men det som bør være publikums utfordring er å våge å trekke linjene mellom det som presenteres og ens eget liv, ikke faktisk å klare å følge hva som skjer. Det er vår oppgave som teaterfolk.

Bjarte Hjelmeland, teatersjef ved Den Nationale Scene

Et sted der alt kan skje

(Bergen): Et intervju med BITs
Sven Åge Birkeland.

AV MELANIE FIELDSETH OG
THOR BRØDRESKIFT (FOTO)

Når BIT Teatergarasjen fylte 20 år i 2003, markerte de anledningen ved å gi ut *Ferdskriveren*. Bokstavelig talt en svart boks som i tekst, lyd og bilder dokumenterer B(ergen) I(nternasjonale) T(eater)s utvikling fra teaterfestival til en av Norges største produsenter og co-produsenter av samtidsorientert scenekunst. BITs ferd er kjennetegnet av risiko, turbulens og stadig å være underveis, og har tatt teatret innom nytt kunstnerisk, estetisk og kunstpolitisk territorium. Fem år senere er BIT begynt på en nytt etappe i sin reise, men kjørereglene er de samme.

Denne samtalen med kunstnerisk leder Sven Åge Birkeland finner sted i skjæringspunktet mellom fortid og fremtid. Etter en aller siste fest i juni i år, står Teatergarasjen tomt tilbake i Nøstegaten, klart til å rives. Jeg møter Birkeland i BITs nye hjem i Strandgaten, ytterst på Nordnes i Bergen. Det tidligere butikkkloaket fremstår lyst og luftig med store vinduer vendt mot gaten. De store glassflatene er en markant endring fra garasjen i betong og metall, og vinduene speiler BITs utfordring nå da teatret står overfor fire år uten fast scene, og venter på åpningen av nybygget i 2012. Som Birkeland skriver i høstens programhefte, er byen Bergen BITs nye teater.

Banebrytende initiativ

I løpet av de siste 25 årene har BIT Teatergarasjen bygget seg opp til å være et begrep i norsk scenekunst. Kunstnerisk leder Birkeland har vært

med siden BIT ble etablert som teaterfestival i 1983-84 og det ble videreutviklet til helårig drift i 1990. I 1989 gikk Mette Helgesen inn i stillingen som administrativ leder, og siden har Birkeland og Helgesen ledet BIT med gjensidig ansvar for teatrets utvikling.

Jeg spør Birkeland hva som har vært den tøfeste kampen i løpet av årene. Ikke uventet tar han opp manglende forståelse i kunstneriske og politiske miljøer.

– Det er et dilemma når du bryr deg om noe, mens det verken finnes penger eller rammer for slik virksomhet i Norge. Vi måtte bokstavelig talt gjøre hva som helst for å få det til å gå rundt. I begynnelsen ble vi møtt med mye motstand fordi vi jobbet internasjonalt. Der var manglende forståelse for den geokulturelle og politiske dimensjonen ved vårt arbeid, og for å kuratere kontra å programmere. Våre kunstneriske tette bånd med det visuelle kunstfeltet sist på 80-tallet, ble for eksempel stilt mange kritiske spørsmål ved. Det var vanskelig å forklare og få aksept for at vi ville følge en spesifikk kurs framfor å være representative.

– I begynnelsen hadde vi ingen plattform mot det politiske miljøet. Det har vi i større grad i dag. Det hjelper også at Black Box Teater og Teaterhuset Avant Garden har nærmet seg europeiske miljøer. Å legge til rette for nettverk ute og hjemme har krevd mye arbeid, men det har hjulpet BIT i å få bedre fotfeste. Men en annen kontekst fra begynnelsen av hadde gitt andre muligheter.



Jeg er opptatt av å lese forestillinger som kunstverk, ikke som sjanger, sier Sven Åge Birkeland, kunstnerisk leder av BIT Teatergarasjen gjennom 25 år.

Økonomi er et annet, vedvarende dilemma. Det kunstfaglige arbeidet med å formidle nye kunstuttrykk og estetiske valg er krevende, desto mer med knappe midler til rådighet. Selv med 25 år med innsats og resultater å vise til er ikke budsjettet for 2009 på et fullt ut tilfredsstillende nivå. I en pressemelding sendt ut etter statsbudsjettet for 2009 ble kunngjort skriver BIT:

Tilskuddet til BIT Teatergarasjen representerer et signal om at vi gjør noe verdifullt og riktig, og det skaper forventninger om ytterligere opptrapping i framtiden. Men budsjettet slik det foreligger i dag er på mange måter også en forsterkning av status quo og det reiser spørsmål, ikke minst knyttet til vår generelle økonomiske evne til programmering og mer spesifikt, til en av våre festivaler Oktoberdans.

I pressemeldingen utdypes noen av bekymringene Birkeland delte under intervjuet. Blant annet at BIT trenger økt basisfinansiering og ørkemerket tilskudd til blant annet Oktoberdans. Det virker

heller ikke som om departementet forstår de økonomiske implikasjonene som er knyttet til vår 4-årige husløse situasjon, heter det i pressemeldingen:

Vesentlige inntektstap og økede leieutgifter kommer til å gi oss noen seriøse økonomiske utfordringer og dette er ikke kompensert for. Dette er bekymringsfullt. BIT Teatergarasjen har en svært kompleks drift med sesongprogrammet og to alternerende biennaler, noe som skiller oss fra de andre programmerende teatrene i Norge og gir oss et annet økonomisk behov.

Til tross for økonomiske og kunstfaglige utfordringer vil ikke Birkeland betegne årene som vanskelige. Han vil heller fremheve det de har oppnådd.

– Vi har fått plukke litt i den norske fortrefeligheten. Har bidratt vesentlig til å vise at det finnes andre kompetanser, andre menneskesyn, andre verdier. Og at mangfold er normalt. Vi har en humanistisk misjon. Vi må åpne våre øyne for det andre og se at vi er en del av den store

verden og må forholde oss til den på godt og vondt.

Kunstnerisk gjenklang

Birkeland snakker mye om verdier. Verdier og gjenklang. Kunstneriske satsninger som representerer kjerneverdier han er opptatt av.

– Vår grunnholdning kommer fra pønk. At alt er lov istedenfor å ta utgangspunkt i det som ikke er lov. Å gjøre hva vi vil, men med en klar profil. Vi skal aldri gi slipp på protesten som ligger i BIT. Vi skal alltid begynne på nytt og aldri stå stille, understreker han.

– Hva kjennetegner dine valg som kunstnerisk leder?

– Jeg er ikke så opptatt av teater alene eller dans alene. Jeg er opptatt av å lese forestillinger som kunstverk, ikke som sjanger. Romeo Castellucci, Frank Verduyssen, Tim Etchells, alle jobber med teater som medium, men det de skaper er så mye mer enn det. Eller et kompani som Radiohole som kommer nå i høst. Sist gang de var i Norge ble de i Oslo sett av et teater-

publikum og deres forestilling lest som teater. Det ble i etterkant et spørsmål om dette var godt eller dårlig teater. I Bergen kom et bredere sammensatt publikum, et kunstpublikum, og diskusjonen etter forestillingen dreide seg omkring situasjonsnisme og hvorvidt Radioholes arbeid i så måte var representativt. Det handler altså ikke alene om bra eller dårlig teater, men om å se forestillinger innenfor en større kunstnerisk sammenheng. Så lenge man ikke er opptatt av om noe er teater, fungerer sjangerforvirringen.

Han peker på tg STAN og Forced Entertainment som eksempler på lang-

«Vi har vist at det finnes andre kompetanser, andre menneskesyn, andre verdier. Og ikke minst at mangfold er normalt.»

varige, kunstneriske partnere som er viktig for kontinuiteten i BITs profil. Han medgir at å ta vare på og forflytte denne plattformen til det nye huset er en utfordring. BIT har reelle logistiske ulemper uten gamle Teatergarasjens store scene, og mens de venter på sitt nye hus mister de også signaleffekten et fast bygg representerer. Men Birkeland er rask til å snu på problemet.

– Det handler om innhold og hva det representerer. Vi er interesserte i kunstnere som viser forståelse for BITs kunstfaglige ståsted.

Definisjonsmakt

Med så mange år som kunstnerisk leder bak seg, er det uunngåelig at kritiske stemmer fra tid til annen lar seg høre. At noen stiller spørsmålstegn ved Birkelands innflytelse og toneangivende posisjon i norsk scenekunst. Eller at det iblant dukker opp spørsmål om hvor lenge han har tenkt å bli sittende. Det er vanskelig å forestille seg BIT uten Birkeland, men hva mener Birkeland selv?

– Hvordan forholder du deg til spørsmål om din stilling og innflytelse?

– Min stilling som kunstnerisk leder skal stilles kritiske spørsmål ved, og uten ris

og ros er jo jobben uinteressant. Jeg har tatt kunstneriske valg jeg har fått offentlig bank for og vice versa, fått ros for. Det å etablere og utvikle et teater som BIT Teatergarasjen er et stort prosjekt, et prosjekt som hadde vært umulig uten gode nettverk og tilgang på annen kompetanse. Muligens vil noen av oss som har trukket et tungt lass de siste årene på sikt redefinere stillingene våre, få supplerende kompetanse og friskt blod inn i institusjonen. Akkurat nå fokuserer vi på at vi som er her (både i styre og administrasjon) skal bygge et nytt teater og at det skal skje brennfort. Naturligvis følger det innflytelse med en

sånn stilling, skulle bare mangle. At vi har fått en synlig plass og form for definisjonsmakt sier vel egentlig mer om behovene norsk teater og dans har slitt med enn nødvendigvis vår briljans. Vi har pekt på og pirket i åpenbare hull, eller svakheter om man vil, i det norske scenekunstdskapet og gått steder de færreste har turt eller ønsket. Og ikke glem at riktige mange sultne, initiativrike og talentfulle norske scenekunstnere i sterkest mulig grad har bidratt i denne prosessen. Hadde ikke kunstfeltet selv ønsket en endring, en nyorientering, ville vi fremdeles bjeflet ut i tomme luften. Og vi lever altså i en, i teorien, fri og deilig verden og de mulighetene vi så for 25 år siden ved å etablere BIT som et korrektiv og supplement til norsk teater, er fremdeles tilstede i stort monn. Behovet for at andre betingelsesløst og helhjertet hiver seg ut i det med masse mot, utholdenhet og driv... herregud, vi vil være de første til å ønske et slikt initiativ velkommen. Et initiativ som for eksempel Lars Øynos Hausmania i Oslo hadde vært perfekt i Bergen.

– Jeg har p.t. en av landets skarpeste teatersjefjobber, og trives fordømt godt med det. Jeg trives ikke like godt med landets magreste produksjonsbudsjett, la meg innrømme det. Men igjen, det blir

ikke økonomien som stopper oss. Kanskje kan historien om våre 25 første år være et eksempel for andre? Vi har jobbet som gærninger, hatt en plan og et kunstfaglig ståsted. Når vi nærmer oss 30 år og skal åpne nye Teatergarasjen (2012) har vi forhåpentligvis et bedre økonomisk fundament og et blomstrende norsk teater- og dansemiljø rundt oss. Det kan man også lære av.

Relevans og risiko

– Hva holder deg motivert til å fortsette?

– Hovedmotivasjonen er at teater er et sted der alt kan skje. Selv om teater er mye mer relevant i tidligere tider. Det har blitt for selvgodt i dag, har glemt hvor det kommer fra. Særlig i Norge har vi hatt det for godt. Relevant teater er nesten å regne som ferdig.

– Du tegner et kritisk bilde. Hva sier det om kvaliteten?

– Kvalitet som begrep er vanskelig å definere. Formale kriterier er heller ikke interessante. Kontekst er viktig. Det må fungere sammen med mange andre elementer. Verk som kan betegnes som gode, fungerer bra på grunn av konteksten. Det har nerve og klarer å kommunisere. Og redefinerer selve parametrene for kvalitetsbegrepet. Kvalitet er alltid i endring. Jeg tror publikum skjønner det.

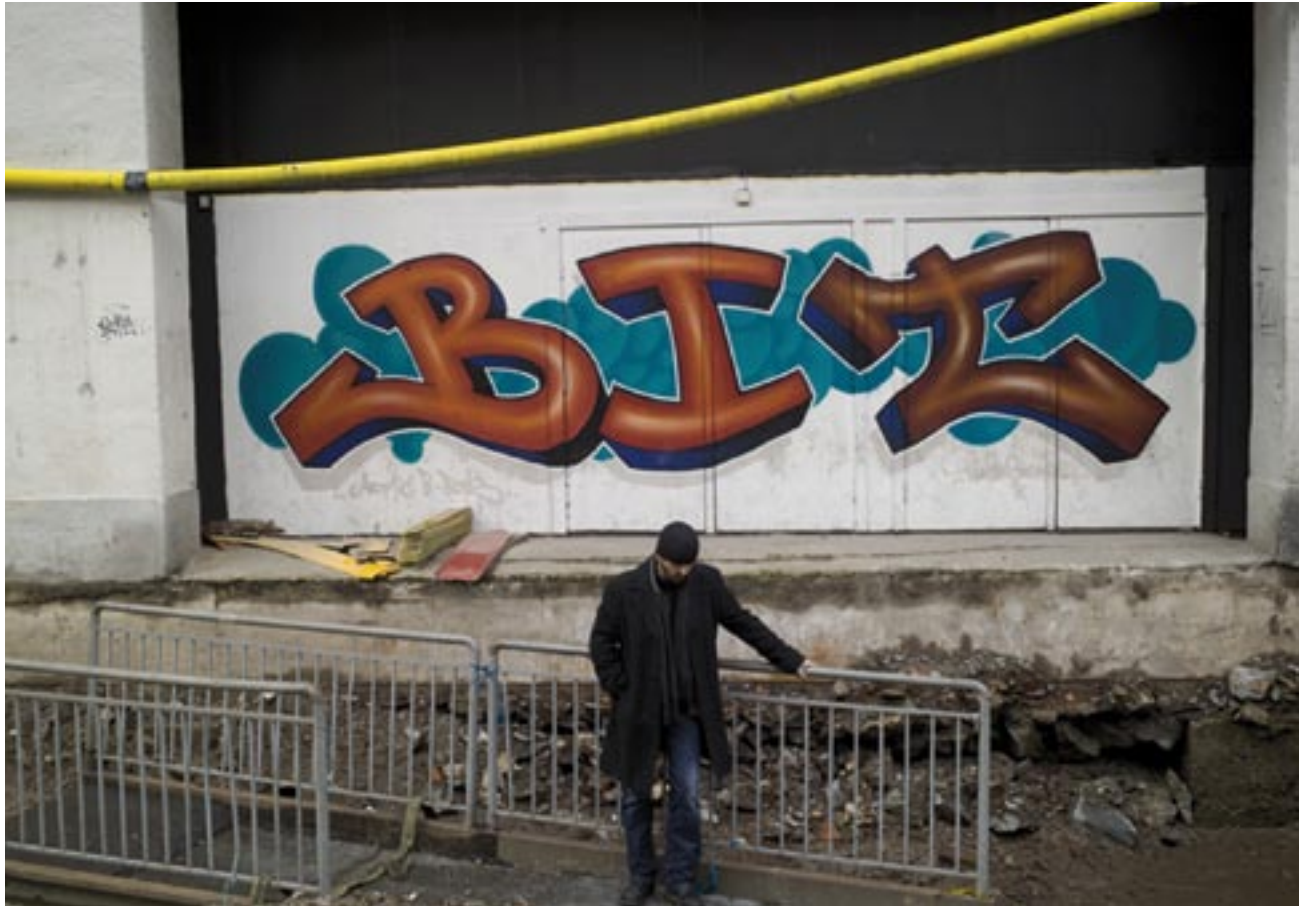
Birkeland er optimist og kommer med en aldri så liten oppfordring om hvordan teater kan gjenoppdage sin kraft.

– Bruk teater som en arena. Det skal ikke være drevet av regler. Jeg driver et laboratorieteater. Teater som kalkulert risiko. Jeg har mange laster og jeg gleder meg over hver eneste en.

Satsning

BITs festivalsatsninger, Oktoberdans og teaterfestivalen Meteor, forankrer høstsesongen annethvert år. Og de er nesten som komprimerte utgaver av BITs overordnede filosofi. Birkeland drar frem en analogi fra badminton og sier det gjelder å være smart, på hugget, men tålmodig. Han ser etter kunstnere som ikke tar sjangeren for seriøst men viser vilje til å tøye og leke med sjangerforståelsen. I etable-

BIT Teatergarasjens tomt i Nøstegaten er rivningsklart, og teatret går inn i en vanskelig fireårsperiode uten hus.



ringen av Oktoberdans sier Birkeland at BIT greide å komme på banen på riktig tidspunkt både i Bergen og på nasjonalt plan ved å dekke et behov i dansemiljøet for et slikt samlingssted.

– Jeg mener at dans har utrolig potensial. Men igjen er jeg interessert i koreografer som kunstnere. Enkelte koreografer er blitt en del av vårt grunnarbeid og går igjen og igjen i festivalprogrammer. Kontinuitet er viktig for selve ideen om festivalen.

Birkeland har vært spesielt flink til å finne og fremheve nye navn, og som kunstnerisk leder er han er nøye med å finne den beste sammenhengen for å presentere kunstnerne. I sesongprogrammet og som co-produsent mener Birkeland at han klarer å skape en mer personlig tilknytning mellom kunstnerne og BIT. Festivalprogrammet er bredere.

– I år for eksempel har jeg ønsket å restarte det norske programmet under Oktoberdans ved å velge rimelig ferske koreografer med en annen kompetanse.

Her handler det om å utfordre publikum med en ny generasjon, å presentere nye navn for det som er blitt et kjent publikum.

Mye er sagt om BITs betydning for eksporten av norsk dans til utlandet og dansefestivalens rolle i dette arbeidet. Oktoberdans har også stor betydning for det bergenske kunstlivet. Etter seks utgaver trekker festivalen et kjent kjernepublikum. Meteor er derimot fremdeles en ung festival som søker en tydelig form og profil. Og et større publikum. Birkeland flagger for tålmodighet igjen og hevder BIT må prøve seg frem for at festivalen skal finne sin plass.

– Teater er vanskeligere enn dans, friere og mer åpent. En produksjon kan gå ganske langt og likevel være teater. Med dans har man et klarere sett med estetiske regler. Meteor skal være en frisoner, en kunstfestival med teater som mediet. Vi skal snevre det inn og gjøre det smalere, tettere opp til en kunstdiskurs og mer kontekstorientert. Være dristige og gjøre som ingen andre.

Utnytte festivalformen og hvordan forestillingene kan spille på hverandre.

– Vår fordel ved å ligge i Bergen er at vi kan søke i randsonen. I Oslo for eksempel blir man nødt til i større grad å se på bredden, selv om dette bildet nå er i ferd med å jevne seg noe ut etter at Black Box de siste årene har blitt tydelige (og vellykkede) i sin programsatsning.

– Hva ser du som BITs største utfordring og viktigste oppgave i tiden som kommer?

– Den største utfordringen er å ta team, guts og BIT-ånden inn i det nye huset. Å beholde sjelen. Det er menneskene som definerer huset. Den viktigste oppgaven er å bli tro mot idealene. Vi skal fortsette å bidra, i samarbeid med partnere i inn- og utland, til at norsk teater er større enn A4-format. Vi skal få frem nødvendigheten i norsk teater.

Riga -68, en drömbild

(Helsingfors): The Sound of silence är, för att säga det kort, en lysande uppsättning.

AV GÖSTA KJELLIN

THE SOUND OF SILENCE Konception och regi: Alvis Hermanis. Scenografi: Monika Pormales. Jaunais Rigas Teatris (Nya Teatern i Riga). . . Helsingfors festspel, sept 2008

Alvis Hermanis har tidigare gjort sig känd i Finland med gästspelen *Sonia* och *Ice*. Nu är han och hans Nya Teater från Riga tillbaka med *The Sound of Silence*, som visats vid både Tammerfors Teatersommar och Helsingfors festspel. Den är, för att säga det kort, en lysande uppsättning.

Titeln kommer från en låt av Simon & Garfunkel från tidigt 60-tal, och detta bands musik genomströmmar föreställningen. Men vad publiken bevittnar är i själva verket en föreställning i dubbel mening. En teaterföreställning, som på något vis tycks handla om -68. Och samtidigt en föreställning i betydelsen en fantasi eller drömbild, som kretsar kring detta omvälvande år. Den senare resulterar i den första. 1968 var Hermanis själv bara tre år gammal, och de flesta av ensemblens fjorton medlemmar var inte ens födda. Då kan man inte minnas -68. Men man kan föreställa sig det.

Skärmar med svartvita foton av Riga öppnar sig för Monika Pormales scenbild: ett nersliten

rum med trasiga tapeter, vattenrör utanpå väggar och omkringslängda föremål. Utrymmet befolkas av ungdomar och verkar ibland som ett studentkollektiv. De unga prövar droger och sex, men framför allt söker de något oerhört angeläget som finns långt borta. Sinnebilden för detta något är musiken. Denna hörs bara ibland, fragmentariskt och blandad med störningar. I en lång scen som är både komisk och patetisk klättrar allesammans med antenner i händerna på stolar, stöttar varandra och utgör till sist en veritabel pyramid.

De sörplar en mjölkliknande drog ur glaskärl, och långa stunder ligger de på golvet och läser. Någon märker att glaskärlen ger musik ifrån sig när de öppnas, en annan att böcker klingar om de hålls mot örat. När en fjäder lyfter ur en öppnad bok turas de alla om med att blåsa på den underifrån, och så länge fjädern svävar hörs Simon &

Fra föreställningen *The Sound of Silence*, Riga Nye Teater. Uppremieren november 2008, speltid 100 minuter. Foto: Monika Pormale





Garfunkel. Inte nog med det, en högväxt vacker dam från anno dazumal vandrar då överraskande genom rummet, hon bär en lila hatt och en lila klänning med turnyr, det vill säga att den pöser upp över baken.

Det är fantastiska bilder – sköna, oväntade, humoristiska och inte sällan med association till just de årens filmkonst, här anas både Mike Nichols *The Graduate* (till vilken Simon & Garfunkel levererade musiken) och Antonionis *Blow-Up*. På så vis diktar Hermanis ett alldeles eget -68 som samtidigt blir så mycket mer, inkluderar också sådant som inte alls fanns eller fick finnas i hans föräldragenerationers Sovjetunionen och som man följaktligen sträckte sig efter. Det är starka stimuli,

som gör åskådarna medskapande i mycket högre grad än teatern vanligtvis förmår. Teatersalongen börjar, tror jag, dikta och drömma och minnas den också. För de flesta av oss bär ju ännu på en (självkärlt subjektiv) bild av -68.

De lettiska skådespelarna tycks alla ha mycket avlånga, smala kroppar, och kvinnorna är anmärkningsvärt långbenta och kortkjolade. Snabbt ryker de ut genom en dörr och in genom en annan, scenerna går mödölost över i varandra. Det aningen överkliga intrycket förstärks av scenbildens proportioner, den är bred och grund och verkar av bara farten också låg. Och av spelstilen med närhet till pantomim, helt utan talade repliker.

En av de unga flickorna, livlig och lite

knubbig, spelad av Liena Smukste, återkommer i en del scener som åldrad kvinna. Då befinner vi oss i en annan tid, vår egen, och på linje med ett annat sökande, Alvis Hermanis' eget. Föreställningens kraft kommer inte minst ur att den oscillerar mellan dessa två poler, att vi ser det ske («-68») samtidigt som vi ser hur det sker (sökandet efter -68). Gumman i huckle och urmodig kappa förvaltar minnet av det som varit. Hon räcker hörlurar till tjänstemannaliknande typer som i början misstroget lyssnar. Och hon vaskar sin enkla vita brudklänning från den gången genom att ursinnigt och rytmiskt trampa på den i tvättbaljan till, ja vad tror ni, Simon & Garfunkel.

1968 var ikke bare politisk

(Riga): – Hvordan vise positiv energi på scenen? Alvis Hermanis har laget teater om ungdom i Riga i 1968, etter sangene til Simon & Garfunkel. AV THOMAS IRMER

– Til lydkulissen fra Simon & Garfunkel forteller forestillingen *The Sound of Silence* noe om generasjonen fra 1968 i Riga.

Fantes det 68'ere i Riga i det hele tatt?

– Jeg tilhører ikke den generasjonen selv, og har ikke engang minner om den tiden. Men jeg vet at det fantes en veldig liten gruppe i Riga, der alle kjente alle, og nesten alle var kunstnere. De hadde ikke politiske hensikter, men en mer poetisk og estetisk oppfatning av sekstitallets ånd. De hadde i motsetning til ungdommen i Paris, Berlin og Praha ingen politisk innflytelse i det hele tatt. Innflytelsen var begrenset til deres egne kunstnersirkler. Senere fikk de en indirekte betydning, men altså ikke politisk. Det som skjedde her hadde mer form av en estetisk bevegelse – og det resulterte ikke i en Joschka Fischer. De latviske blomsterbarna var velutdannede, og estetisk og etisk revolusjonære. Som det framgår av forestillingen vår, var ungdom-

men på slutten av sekstitallet veldig opp-tatt av litteratur. De var sugne på bøker. Den russiske poeten Joseph Brodsky har sagt at et begrenset livsrom kan utlignes med indre frihet. Og dette oppnådde de blant annet ved hjelp av bøker. Det hadde lite å gjøre med politiske og sosiale spørsmål, og de ønsket ikke å forbedre samfunnet omkring seg. Dette syns kanskje også i fotografiene til Mara Brasmane som vi bruker i forestillingen. De unge ønsket en sjelelig forandring. Og noen av dem gjør det fremdeles. Jeg kjenner både livshistoriene deres og personene; noen av dem flyttet til New York eller til Paris, og noen få har blitt værende i Riga.

– Hvor hentet de inspirasjonen fra, når Sovjetunionen var så isolert?

– På grunn av den baltiske historien, har nesten alle familier her slektninger i vesten. Og fra slutten av femtitallet ble det

mulig å få korrespondere og så tilsendt plater og bøker via posten. Plutselig fantes det en bro. Vår forestilling er imidlertid ikke noe undersøkelse av dette, men en fantasi over denne tiden, med inspirasjon hentet fra datiden. For å si det rett ut handler forestillingen om uskyld, og om tap av uskyld.

Selv Motsigende ånd

– Publikum opplever en forestilling som er helt uten ord. Noen av Simon & Garfunkels tekster beveger seg på et lyrisk nivå som er overraskende, med tanke på de tre eller fire kjente sangene som spilles på radio. Hvordan ble det hele til?

–Jeg valgte ut 25 sanger fra repertoaret til Simon & Garfunkel, fra det sene sekstitallet, og som virker overveldende på grunn av deres «uskyld», og disse ga jeg til skuespillerne. I løpet av sommeren [2006, red. ann.] skulle de lage «teatersnutter» over





Fra forestillingen *The Sound of Silence*, Riga Nye Teater. Urpremierer november 2008, spielzeit europa/Haus der Berliner Festspiele. Foto: Monika Pormale

sangene, og fortelle små historier, akkurat som i videoklippene på MTV. Så viste de hverandre historiene – for eksempel om det første kysset og liknende temaer, og i tillegg stilte de ulike ting og gjenstander i fokus, slik som melk. Neste steg da, var å improvisere rundt «melk». Vi har faktisk opptak fra flere hundre slike improvisasjoner, og i sommer laget jeg en historie over prosessen: fra sang til improvisasjon til video til teater. Forstår man tekstene til Simon & Garfunkel, oppnår de en ny dimensjon når man ser forestillingen. De inneholder ingen tomme fraser, selv om de mest kjente sangene vil huskes på grunn av deres sødme. Derfor fremstår de ikke som særlig egnet til å mane fram ånden fra 1968. Men sekstitallet hadde mange toner og farger, og Simon & Garfunkel var kanskje de største idealistene. På den

«Skuespillerne våre er etterforskere, arkeologer og journalister. De tilbringer så lite tid i teatret som mulig.»

andre siden fantes det også psykedelisk musikk som representerte ødeleggende krefter. Sekstitallets ånd er veldig motsetningsfylt. Det er ikke slik at Simon & Garfunkel bare lyder kjedelige og Janis Joplin skjebnesvanger. Motsetningene eller sprekken finnes igjen i sangene som spilles i *The Sound of Silence*.

– Hvorfor er uskyld et nøkkelord? Jeg beklager, men det høres litt naivt ut i denne sammenhengen?

– Jeg har en venn som jobber som plastisk kirurg i Riga. Og han forteller at det akkurat nå er veldig trendy blant rike kvinner å gjenopprette jomfruhinnen. Av og til som en fødselsdagsgave til deres ektemenn. Vi snakker dermed om en tapt uberørthet. Og det var faktisk en av grunnene til at vi ønsket å gjenopprette denne uskylden på

teatret, og å gjøre noe enkelt og naivt. Et poeng var å gjøre det positive interessant. Egentlig er positive ting kjedelig i teatret. Hver kveld ser publikum hele verden over fortellinger om mennesker som ikke har grep om livet, som dreper hverandre, eller simpelthen er gale. Bare tenk på Shakespeare, Tsjekhov eller Ibsen!

- Eller nåtidens stykker?

– Dem skal vi ikke snakke om, vær så snill. De er jo kliniske, snarere enn dramaer. Men å vise noe enkelt og positivt, vise hvordan folk egentlig vil leve – å vise dette på scenen, det er ikke så lett. Å samle negativ energi på teatret er enkelt; positiv energi derimot, er veldig, veldig vanskelig. Som nevnt oppsto *The Sound of Silence* ut i fra flere hundre skuespillerimprovisasjoner. Omkring betydningen av å lese en bok, fødselen av ens eget barn, underet

«Kunsten skal være like unyttig som fuglenes sang.»

ved å lytte til musikk, eller opplevelsen av fellesskap. Vi er altfor bortskjemte, og kan stappe oss fulle med krem, akkurat som i forestillingen. Men klarer vi å reagere på livets positive sider? Teatret kan, eller vil ikke, vise noe positivt. Og vår intensjon med forestillingen er å bearbeide dette problemet. Dette motivet, og naiviteten og uskylden på sekstitallet er en god kombinasjon.

- Det høres veldig programmatisk ut.

– Hva er det som er igjen i teatret? Sarah Kane var helt klart et endepunkt. Slik kunne det ikke fortsette. Er alt blitt sagt, må man se seg om etter noe nytt. Når man holder på med virkelige mennesker, oppdager man at de egentlig er mer positive enn de fiktive scenefigurene. For to år siden laget vi forestillingen *Latviske historier*, som består av tjue små stykker om virkelige personer. Et forlag i Riga ville publisere dem sammen med nye fortellinger som noen av våre beste forfattere skulle skrive om nåtidens mennesker. Det viste

seg at de oppdiktete personene var helt annerledes enn våre. De var fulle av persversjoner og destruktiv energi, mens våre «figurer» hadde en mye mer positiv innstilling til livet. Forfattere tror at en person blir mer interessant jo flere problemer han har, og ved at han ikke mestrer dem. Det synes jeg blir for enkelt. Dessuten mangler respekten for virkelige mennesker.

- Akkurat som i *Sonja*, en av dine siste forestillinger, åpner forestillingen med to innbruddstyver. De to kvinnene kommer inn i leiligheten og ser seg omkring, som om de leter etter noe å ta med seg?

– Riktig, det er et filmsitat fra den tiden, fra en tsjekkisk film som var en stor suksess på sekstitallet. Men det er også en annen grunn til å ha med scenen: For når vi viser så positive eller naive ting, trenger vi et par klovnene som gjør det hele litt latterlig. Disse klovnene sitter jo dypt inne i oss selv.

Kunst og politikk

- Innbruddstyver som bilde - de kommer inn i et ukjent rom og gjennomløper det, etter noe de kan ta med?

– Å lage teater er farlig, og det er kanskje derfor de kommer på scenen; for å overskride en viss grense. Jeg synes skuespillere burde gjøre det mer farlig for seg selv. Men 95 prosent ønsker ikke å bli våte når de svømmer, og vil bare gjøre det de allerede kan.

- Men det er jo ikke farlig å spille innbruddstyv?

– Nei, de fleste gjør det hele tiden på TV. Bildet av innbruddstyvene har en annen betydning for skuespillerne. Det henviser nemlig til at de ikke beveger seg på scenen, men i virkeligheten. Og denne virkeligheten må de utforske som dokumentarister, for å kunne stjele noe godt. Det er faktisk ingen ufarlig jobb. Våre skuespillere er ikke marionetter, men forfattere og koregissører. Og halvparten av repertoaret vårt består av felles arbeider som ikke har utgangspunkt i ferdige stykker. Skuespillerne er, ved siden av å være «innbruddstyver», også etterforskere, arkeologer og journalister. De tilbringer så lite tid som mulig i teatret. Vi møtes ikke

til prøvene for å starte noe forfra, men for å vise hverandre hva hver og en av oss har forberedt. Som om alle kommer tilbake fra sopptur, og så ser vi på hva som er bra, og hva som kan spises.

- Scenografien består av den samme leiligheten, dvs. de tomme veggene, fra en tidligere forestilling, *Long Life*. Det var en like målløs forestilling, som handlet om de gamles liv i nåtidens Riga. Var tanken å legge fortsettelsen av *Long Life* førti år tilbake i tid?

– Ikke i det hele tatt. Jeg kom på det i St. Petersburg, en gang jeg var litt beruset. Slik er det jo av og til med gode ideer.

- Det er et vidunderlig grep for alle som har sett *Long Life*, dette å dra tilbake i tid med begge forestillinger.

– I begynnelsen var jeg ikke klar over at det var en slik, mulig forbindelse mellom den hippiekommunen som dannes i noen scener av *The Sound of Silence*, og minstepensjonistene i deres postsovjetiske fellesleilighet. Det var lederen av *spielzeit europa* [gjestespillscene i Berlin, i Haus der Berliner Festspiele, red. anm.], Brigitte Führle, som gjorde meg oppmerksom på det.

- Selv om du allerede har avverget det litt, vil jeg likevel spørre om du oppfatter det teatret du skaper som politisk?

– Absolutt ikke. Jeg er faktisk uenig i den oppfatningen at dagens kunst skal være politisk og aktivistisk. Kunsten skal være like unyttig som fuglenes sang, og ikke være et instrument for å forbedre samfunnet.

- Men *The Sound of Silence* blander poesi med politisk relevante spørsmål.

– Det er godt mulig, den oppsto jo ikke i en eller annen boble. Men det handler ikke om å fremføre et budskap. Jeg vil gjerne nevne Brodsky igjen, som en gang sa: Kunst er nytteløs, men ikke meningsløs.

- Og hva følger etter uskyldens tap?

– Katastrofen, kirkegården. Eller?

(Oversatt fra tysk av Ina Voigt).

Ice: Pervertert utopisme

(Bergen): Festspillene i Bergen gjorde et kupp ved å få Kréтакör's dramatisering av Vladimir Sorokin opp i samarbeid med Teatergarasjen.

AV KNUT OVE ARNTZEN

.....
ICE/IS Etter en roman av Vladimir Sorokin.
 Oversetter: Bratka László. Regi: Mundruczó Kornél.
 Scenografi: Ágh Márton. Med: Kréтакör. BIT
 Teatergarasjen/Festspillene i Bergen. 2.–3. juni
 2008

Til Festspillene i Bergen i år fikk publikum i Bergen for andre gang muligheten til å bli kjent med det ungarske teaterkompaniet Kréтакör Színház. I 2007 spilte de Shakespeares *Hamlet*, Ibsens *Peer Gynt* og Tsjekhovs *Måken*. Kréтакör betyr krittisirkel og er inspirert av tittelen til Bertolt Brechts kjente skuespill *Den kaukasiske krittningen*, hvor dommeren Azdak slår en sirkel rundt de to kvinnene som slåss om et lite barn. På denne måten kan rommet defineres gjennom det å slå en sirkel rundt spilleren eller spillerne. Kréтакör arbeider med romliggjøring av teaterforestillingen på en måte som kan minne om 1960- og 70-tallets måte å integrere publikum. Vi husker for eksempel Peter Stein og hans bruk av rommet på en autentisk måte på Schaubühne i Berlin. Det gitte sceniske rommet blir forvandlet til et autentisk rom.

Det var Árpád Schilling som grunnla Kréтакör Színház i 1995 i Budapest. Ungarn tilhørte ikke de mest spennende teaterlandene under kommunisttiden, da Polen og Tsjekkoslovakia var langt mer fremme og i fokus for vesteuropeisk opp-

merksomhet. Huszonötödik Színház (Teater 25) ble startet i Budapest i 1970 og eksperimenterte mye med kollektivt arbeid og publikumsdeltagelse, mens det kanskje mest kjente ungarske teaterkompaniet fra 1970-tallet, Squat Theatre, slo seg ned i New York og ble værende der. Mange vil nok si at Kréтакör er det ledende ungarske teaterkompani i dag, og de reiser på en lang rekke teaterfestivaler.

Kontroversielt stoff

Når Festspillene i Bergen i samarbeid med BIT Teatergarasjen har hentet forestillingen *Ice/Is* til Bergen, er det et godt valg. Selv om gjestespillet i 2007 var dårlig besøkt, tok de seg veldig opp publikumsmessig i år. *Ice/Is* er regissert av filmregissøren Munruczó Kornél, og basert på en i Russland kontroversiell roman av Vladimir Sorokin, som i engelsk oversettelse heter *Ice*. Sorokin ble stilt for retten anklaget for pornografi etter utgivelsen i Russland. Romanen, og dermed også teaterforestillingen, er kontroversiell og brutal, men på samme tid filosofisk og menneskelig. Denne romanen, og dermed også dramatiseringen, handler om pervertert utopisme, nærmest med *science fiction*-aktige undertoner.

I følge Ingunn Lunde ved Instiutt for fremmedspråk ved Universitetet i Bergen, handler romanen om å stille spørsmål ved overmenneskeideologier. Festspillene viser til at forestillingen basert på romanen er antihumanistisk, og un-



Is, etter Vladimir Sorokins roman, regi: Mundruczó Kornél, Kréttakör, FB 2008. Foto: Mátyás Erdélyi

derstrekker i sitt pressemateriale at den byr på sterke utfordringer. Det er riktig, men på samme måte som den sceniske settingen kan minne om deltagende teater for en del år siden, er det pornografiske elementet gjennom nesten ekte samleiescener, ikke lenger så provoserende for et publikum i dag. Det er nok heller det jernharde oppgjøret med ideologisk utopisme som slår sterkt, og da en utopisme som er blitt inhuman gjennom at den har fått et elitistisk preg. Russland har en lang tradisjon for utopiske bevegelser som ofte var hensynsløse når det kom til behandling av mennesker, og det gjaldt slett ikke bare bolsjevismen og det senere sovjetregimet. Utopismen har tradisjoner tilbake til 1820-årene, da det blant annet ble forfektet et syn som gikk ut på at etniske grupper skulle kunne flyttes på etter hva samfunnet hadde bruk for. I *Ice/Is* er det en gruppe fanatikere som mener at det skal finnes 23 000 mennesker i verden som har evnen til å tale med hjertet. Disse kan bare finnes gjennom at aktørene kidnapper Moskvas blonde innbyggere og hakker dem i brystet med en isøks. Da vil man se hvem som er hvem.

Ekstremrealisme

I første del av forestillingen sitter skuespillerne vendt mot publikum i en slags installasjon av et leilighetskompleks, med kjøkken og stue, og med soverom ovenpå. Skuespillerne betrakter tilskuerne like mye som tilskuerne betrakter dem, og på en direkte og liketil måte fører de dialoger og gir monologer som skal forklare og beskrive situasjonen, med vakre kvinner som hentes fra gaten og blir voldtatt eller tvunget til samleie, samtidig som isøkkesperimentet foregår i kjøkkenet. Komisk? Nei, egentlig ikke. Det formidles en dyster atmosfære som kanskje slår over i noe ironisk, nærmest i slekt med forfatteren Mikhail Bulgakov, som skrev romanen *Mesteren og Margarita* som et portrett av det dekadente livet blant kunstnere på slutten av 1920-årene i Moskva. Sorokin er absolutt i slekt med ham, og da er det en dyster ironi som virker frigjørende på leseren/tilskueren.

I andre del av forestillingen er publikum plassert der hvor skuespillerne satt i første del, og rollene er på en måte byttet om. Så sitter de der på benkene og prøver gjennom narrative forløp å forklare sammenhengen i det som skjedde i første del

og gi noen betraktninger om hva og hvorfor. Denne episke representasjonen gir en pekepinn om og kan tolkes i retning av utopismen. Dermed er det en sirkel som sluttet.

Ja, det er velkjent teater noe av dette, og det er ikke spesielt betagende, men det gir oss en innføring i hvor kaldt det kan bli når fanatismen får råde og velmenende hjelpere skal redde verden. I sitt grep er det klart at vi også tenker på Artauds berømte essay om Grusomhetens teater. Men der hvor Artaud spurte etter den ekstreme ekspresjonismen, er det mer den ekstreme realismen Kréttakör gir oss i denne forestillingen; en realisme som slår sterkt i dette intime, nærmest interaktive formatet. Kanskje den mest direkte måten å definere denne forestillingen er å si at det dreier seg om politisk teater ledsaget av biter av videokunst, live-show og ganske mye brutalitet. Men det overskrider ikke det som kan vises på film, selv om det er en filmregissør som har ansvaret for regien. Festspillene i Bergen gjorde et kupp ved å få denne forestillingen opp i samarbeid med Teatergarasjen, og det var det siste som ble vist i Teatergarasjen før rivingen av bygget. Det er også dystert.

Menneſkelig og tragisk



(Bergen): Calixto Bieitos iscenesettelse av Brand, er basert på en konsistent, humanistisk tolkning, som også viser idealismens potensielle umenneskelighet.

AV KELD HYLDIG

Sven Nordin som Brand, Maria Bonnevie som Agnes, i *Brand*, regi: Calixto Bieito. Festsjellene i Bergen/Nationaltheatret Ibsen-festivalen 2008. Foto: Gisle Bjørneby



Ibsen: **BRAND** Regi og bearbeidelse:
Calixto Bieito. Scenografi: Samproduksjon.
Festspillene i Bergen og Nationaltheatret/
Ibsen-festivalen, Den Nationale Scene,
Hovedscenen,

Den katalanske teater- og operaregissøren Calixto Bieito tilhører førstedivisjon i det internasjonale europeiske regiteater. Han har en rekke store regioppgaver bak seg. Med oppsetningen av *Brand* er det tredje gangen han gjester Norge, og alle ganger i forbindelse med Festspillene i Bergen. I 2006 satte han opp *Peer Gynt* med sitt eget ensemble fra Teater Romea i Barcelona, i en samproduksjon med festspillene. 2007 fremførtes hans skandaleombruste oppsetning av Mozart-operaen *Bortførelsen fra Seraillet*, fra Komische Oper i Berlin. Og i år har han altså satt opp Ibsens *Brand* på norsk, i en samproduksjon mellom Nationaltheatret og Festspillene. Premieren var lagt til Bergen, og oppsetningen er blitt spilt på Nationaltheatret under Ibsen-festivalen nå i høst. For en nærmere presentasjon av regissøren Calixto Bieito, se for eksempel Therese Bjørneboes intervju med ham i Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift nr. 3-4, 2006.

Brand-tolkninger

Bieito tolker *Brand* ut fra et konsekvent humanistisk perspektiv. Det innebærer en sympativedekkende menneskeliggjøring av Brand-skikkelsen. Dette er ikke noen ny og epokegjørende oppfatning av *Brand*. Hovedtrenden i *Brand*-fremstillingene

på norske teatre har vært å søke det positivt menneskelige. Fra upremieren på Nationaltheatret i 1904 med Egil Eide som en heroisk, men samtidig menneskelig Brand, til etterkrigstidens psykologisk «forklarende» Brand-fremstillere, som f.eks. Toralv Maurstad i Barthold Halles regi, i 1966, eller Bjørn Sundquist i Carl Jørgen Kjønings oppsetning, i 1990. Sven Nordins fremstilling av Brand i Bieitos regi stiller seg i denne tradisjonen for en positiv menneskeliggjøring av Brand. Så vidt jeg er orientert teaterhistorisk, og her støtter jeg meg også på forfatteren Terje Holtet Larsen, som har undersøkt norske *Brand*-oppsetninger gjennom tidene, og som fortalte om disse i en introduksjonsforelesning til oppsetningen under Festspillene i Bergen, så er Stein Wings oppsetning på Nationaltheatret i 1998 med Sverre Anker Ousdal i hovedrollen det eneste eksempel på en oppsetning som har gitt en usympatisk fremstilling av Brand som en kompromissløs religiøs fanatiker.

Med sin humanistiske *Brand*-oppfatning, skriver Bieito seg altså inn i en hovedtrend i norsk Ibsen-tradisjon. Dette

Bieito arbeider utfordrende og provoserende akkurat på grensen mellom scene og sal, eller helst litt over grensen

betyr imidlertid ikke at oppsetningen er konvensjonell. Hans sceniske tolkning er genuin og original, idet han både menneskeliggjør ham, og samtidig stiller Brands tragedie frem i all sin menneskelige gru. Og ikke minst er hans bruk av sceniske virkemidler, visualitet, musikk, og spillet på interaksjonen mellom scene og sal, med på å gjøre oppsetningen aktuell og engasjerende.

Bieitos måte å menneskeliggjøre Brand på går gjennom å vise ham som et i grunnen usikkert og søkende menneske satt i kontrast til det kollektive, det sosiale fellesskapet, som oppsetningens øvrige personer samles i – som i en blanding av menighet, miljøaktivister og kor. Slik jeg oppfattet Bieitos tolkning springer

Brands idealistiske visjoner ikke ut av ham selv, men heller av kollektivet omkring ham. Hans hustru Agnes, spilt av Maria Bonnevie, spiller en vesentlig rolle i å overføre og fremme disse visjoner hos ham. Han har karismatiske talemåter, men han har ikke egentlig noen visjon eller budskap selv. Han får visjonen fra fellesskapet og om fellesskapet, formidlet gjennom blant andre Agnes. Slik er det en kollektiv idealisme, som blir innholdet i Brands idealisme. Men, som vi historisk er blitt smertelig klar over, og som det tidlig blir synlig i oppsetningen, så kan idealismen i kollektiv og samfunnmessig variant bli til en ekstremt umenneskelig affære. Skritt for skritt avdekket den kollektive idealismen som alliert med døden. Barnene dør omkring Brand. Passivt lar han sin egen sønn dø og aktivt, men egentlig tilskyndet av henne selv, tar han livet av Agnes. Og til slutt – etter at taterkvinnen Gerd nærmest i fanget på Brand har skutt seg – synes selvmordet å være den eneste logiske konsekvens. I stedet lar Bieito Brand skjære tungen av seg selv.

Bieito menneskeliggjør Brand, samtidig som han viser hvordan han forføres

seg. Nært knyttet opp mot denne menneskelighet viser Bieito – med god støtte i Ibsens tekst – hvordan idealismen kan forvandles til pervers og bloddryppende menneskeforakt. Som en Kong Ødipus lar han Brand, når alt er for sent, komme til innsikt om egne villfarelser og hvordan han selv har blitt et instrument for umenneskelighet og død.

Tekstredigering og sceniske virkemidler

Hvordan kommer så denne tolkningen til uttrykk gjennom Bieitos iscenesettelse? Hvilke sceniske virkemidler benytter han og hva har han gjort med teksten?

Mye tekst er strøket og en del er flyttet rundt og omredigert. Flere personer er strøket, endret eller slått sammen til nye karakterer. Hendelser og personer som bare omtales i teksten spilles ut på scenen. Som hovedprinsipp er nesten alle personene omkring Brand gjort til deltakere og representanter for kollektivet på bekostning av karaktermessig individualisering. Både Brands mor og fogden og legen er reduserte som individuelle karakterer, og blir gjort til representanter for kollektivet. Derimot er Agnes fremhevet og mer på linje med Brand. Samtidig som hun har et intenst kjærlighetsforhold til Brand, fremstår hun også som en fanatisk pådriver av den kollektive idealismen. Hun stimulerer og pusher stadig den nølende og tvilende Brand frem. Som en slags kontrapunkt til Brand, er Mannen som drepte sitt barn og deretter tok sitt eget liv, allestedsnærværende, og han hjem søker stadig Brand som en samvittighetens stemme om at det er galt det vi holder på med, det bærer galt av sted, vi dreper våre barn hvis vi fortsetter slik!

På tross av ganske radikale tekstredigeringer og strykinger, er teksten som benyttes i liten grad modernisert, og består av Ibsens, i forhold til vår tids språkfølelse, gammeldags rytmisk-deklamatorisk språk. Bruken av en gammeldags tekst i en utpreget samtidsrelatert og menneskeliggjort regi var kanskje det mest problematiske i oppsetningen.

Når det gjelder sceniske virkemidler er Bieito lekende og fantasifull, han elsker fargerike kostymer, ting og tang på

scenen, lys og lyd. Men i denne oppsetningen var han allikevel mer behersket i virkemiddelbruken enn det jeg tidligere har sett i for eksempel hans oppsetning av *Peer Gynt* (2006), som var et overflødig-hetshorn av sceniske påfunn.

Han har en forkjærlighet for lav- og popkulturelle elementer. Hvilket blant annet kommer til uttrykk i en overdådig åpningsscene av en ravende hedonistisk fest med «sex and drugs and rock and roll», som er i full gang mens publikum inntar sine plasser i salen eller kanskje entreren scenen for å delta i festen.

Scenografien, laget av tyske Rebecca Ringst, består i oppsetningens første akt av et stort oppblåsbart hvitt telt – et stort hoppeslott designet som et postmoderne estetisert isslott. I dette teltet innrettet med bar og dansegulv ligget det bl.a. en overdimensjonert rosa tøygris, fra toppen av hvilken kunstnerparet Einar og Agnes, spilt av Thorbjørn Harr og Maria Bonnevie, hilser velkommen til vernissage/party. I andre akt går luften ut av teltet, som nå legger seg som et snølandskap ut over gulvet, og som personene må vasse omkring i. En teltleir med miljøaktivister kommer dumpende ned fra himmelen. I oppsetningens tredje akt etter pausen er en helt ny scenisk installasjon blitt bygget. En gul byggeplassaktig gangbro deler scenerommet i to fra bakscenen og frem, utover rampen til tredje eller fjerde rad blant publikum.

Et typisk regigrep hos Bieito er hans egenartede måte å arbeide utfordrende og provoserende akkurat på grensen mellom scene og sal eller helst litt over grensen, for å utfordre publikum. En liten gangbro, som i likhet med hele scenerommet i første akt var laget av luftfylt plast, var bygget ut mellom de nærmeste publikumsrekkene. Her var flere effektfulle scener henlagt. For eksempel erotiske opptrinn, aggressive utbrudd, og andre intense følelsesutladninger som ble skreket ut i ansiktet på de nærmeste publikummerne. Sluttscenen av forestillingen utspilte seg på den gule gangbroen, som var bygget ut på gangbroen fra de første aktene, men nå noen meter over hodene på publikum. Når Brand her til slutt skjærer tungen av seg selv, drypper det blod og avskårne tun-



Maria Bonnevie i Brand, regi: Galixto Bieito. Foto: Gisle Bjørnby

gestykker rett ned. Provoserende og grenseoverskridende.

Oppsetningen hadde et ambient preg gjennom scenografien og dramaturgiske overganger og utvekslinger mellom scene og sal. Og et typisk regigrep hos Bieito er hans egenartede måte å arbeide utfordrende og provoserende. Musikken spiller også en vesentlig rolle i oppsetningen. Et allestedsnærværende kor, agerende som kollektiv, veksler mellom popsanger, norske julesanger og overjordisk vakre sanger av György Ligeti, som etablerte sakrale overtoner til spillet, kanskje som en slags erstatning for mye av stykkets religiøse retorikk som var strøket eller nedtont.

Ekspressiv skuespillerkunst

Oppsetningen var preget av et helhetlig og intenst ensemblespill. Spillestilen var utpreget ekspressiv, med mye fysisk aktivitet, og en gjennomgående høylydt og til tider skrikende replikkføring, som ble forsterket gjennom bruken av myggmikrofoner. Dette oppfattet jeg som et bevisst regigrep, men etter hvert som forestillingen skred frem, ble det mer og mer vanskelig for meg å godta skrikingen. Kanskje hensikten var å presse menneskelige følelser inn i det gammelmodige og rytmiske språket, for på denne måte å menneskeliggjøre teksten i samsvar med Bieitos grunnleggende humanistiske tolk-

ning? Men for meg fungerte dette grepet ikke. Ropingen og skrikingen bidro til at mange passasjer ble vanskelige å forstå, og jeg ble mer og mer oppmerksom på hulheten og utvendigheten i skrikingen og ropingen. Nå er dette inntrykket imidlertid ikke enerådende. I mange passasjer, men dessverre ikke alle, behersket Sven Nordin den høytropende replikkføringen, slik også erfarne skuespillere som Frøydís Armand (Brands mor) og Kjersti Holmen som Gerd gjorde. Maria Bonnevie gjorde også en god innsats som en intens Agnes, men flere ganger opplevde jeg hennes forsterkede replikkføring som utvendig, maniert og uten indre organisk sammenheng. Det samme var tilfelle hos flere av de øvrige skuespillerne.

Bieitos *Brand*-versjon er klar og tydelig i tolkning og regi. Men det var overraskende å høre hvor mangelfulle norske skuespillere kan være i replikkføringen i et Ibsen-stykke. Er det noe man forventer av skuespillerne ved Nationaltheatret, så er det at de kan turnere Ibsens replikker, også når regissøren ber dem gjøre det på en intens og høylydt måte. Eller er det den spanske regissøren som ikke har hatt øre for musikaliteten i det norske språket og Ibsens tekst? Jeg synes han burde ha hørt hulheten i utropingen av Ibsens gammelmodige, men substansielle replikker.

IBSENFESTIVALEN

Teaterblod,
Publikumsutskjelling
og Hammerfilosofi som
autentisk Gudstjeneste.
Reis dere!

Sebastian Hartmanns
Matteuspasjon, etter
Bergman, Ibsen,
Bach, m.fl.

AV JULIAN BLAUE

.....
MATTEUSPASJON Regi: Sebastian Hartmann. Scenografi og kostyme: Susanne Münzner. Musikk: Arno Waschke. Lys: Rainer Casper. Centraltheater Leipzig, Urpremiere: Nationaltheatret, hovedscenen 13. sept

Ingmar Bergmans *Nattverdgestene*, Ibsens *Brand*, Bibelens *Matteusevangelium* = Sebastian Hartmanns *Matteuspasjon*. Et tryptikon, og et fire timers gjestespill på Nationaltheatret. Regissøren har tidligere satt opp *John Gabriel Borkman*, *Markens Grode* og *Leonce og Lena* på samme teater. Jeg har mange forventninger. Bli Brands krav: *Intet eller alt*, virkeliggjort? Kommer Jesus til å tale til oss på en slik måte at vi endelig forstår hans budskap? Bli nattverden et kannibalistisk ritual, hvor vi kjenner Kristus i våre kropper?

Dårlig Bergmanfilm

Forestillingen begynner med det verste: En protestantisk kirke, et dårlig stemt orgel, en middelaldrende prest, fire- fem troende (sic?) og like mange tomme stoler. Her gjentas det marerittet som vi hver søndag kan oppleve i alle europeiske kirker, som baserer seg på Luthers avmystifiseringsvanvidd. Og naturligvis er presten en hykler, og tror ikke selv på Gud. Alt

dette er forferdelig, men det er ikke det mest forferdelige. Det verste er at denne første delen av Hartmanns forestilling, *Nattverdgestene*, er en filmadapsjon, basert på en film av protestantprestens sønn, Ingmar Bergman. Og at det samtidig ikke blir foretatt en ekte teatral transformasjon av stoffet. Film er innlevelsens, realismens, sjanger. I film kan det skapes en perfekt illusjon og realistisk troverdighet kan oppnås uten problemer. Teatret derimot lever av rituelle prinsipper: Det at tilskuere er sammen med skuespillerne i en sal. At aktørene på scenen kan tiltale tilskuerne direkte. At det eksisterer en gjensidig vekselvirkning, en *autopoietisk feedbacksløkke*, mellom menneskene på scenen og menneskene i salen. Med andre ord: At det i teatret kan avholdes en ekte messe, som i en kirke. Regissøren Sebastian Hartmann ignorerer dette i første del. Det forekommer meg som om man i regiteatret, som heldigvis har klart å frigjøre seg fra tekstrohetens snevre begrensninger, ofte oppfatter kinoen som den nye bibelen. Så snart film skal adapteres, blir teatrets store anarkister til pliktoppfyllende elever. Den protestantiske konflikten spilles som et realistisk drama, ord for ord i overensstemmelse med manuskriptet. Og resultatet er en dårlig Bergman-film på tysk på en norsk teaterscene. At presten ikke tror på Gud, at en som ber ham om hjelp midt i kirken



Cordelia Weige som Martha i *Nattverdgestene*, etter Ingmar Bergmans filmmanuskript. Foto: Rolf Arnold/Centraltheater Leipzig



Thomas Lawyinki som Brand, etter Ibsens *Brand*, andre del av *Matteuspasjon*. Foto: Rolf Arnold/Centraltheater Leipzig

skyter seg, og den eksistensielle konflikten mellom presten og sint ung kjæreste, forblir derfor uvedkommende for meg. Jeg hadde håpet på et antropofagisk, religiøst nattverdsteater. Det jeg får er noen scener om pseudoreligiøse, menneskelige, altfor menneskelige og lett, altfor lett, forståelige konflikter. Et par Castorf-hysteriske anfall, som spesielt de kvinnelige skuespillerne i denne delen av forestillingen rammes av, er ingen løsning på dette prinsipielle problemet.

Materiens triumf

Jeg venter spent på Brand. At han kommer inn i historisk kostyme med frakk og hat lar meg først frykte at regissøren igjen vil prøve å få oss til å leve oss inn i et realistisk, kanskje til og med korrekt, historisk drama. Men frykten forsvinner snart. I denne delen av forestillingen er det en ekstrem energi! Scenografien åpner opp for fantasien. Et kvadrat viklet inn i svart folie, som likner søplesekker. Det kan være alt. Hjemmet til Brand og Agnes. En kirke. Verden som sådan. Helvete. Himmelen. Den avgjørende reisen, hvor Brand sammen med Agnes drar gjennom et farlig uvær for å redde to barn, spilles ikke realistisk, men voldsomt lekende. Likt barn som leker at kjøkkengulvet er Atlanterhavet. På tysk heter lek *Spiel* – dette er altså i beste forstand et skuespill, *ein wahres Schauspiel*. Men det betyr ikke at det er søtt og harmløst. Det betyr bare at det åpnes opp for en gjennombastardisert fantasi. Det gjelder også for språket. Jeg nyter Ibsens på scenen ofte vanskelige forståelige rim og vers, som likedan åpner opp for befriende uavgjørighetsmomenter. Helt motsatt TV-kammerspillet i første del, hvor hvert ord, hver setning var forståelig og derfor helt uten mysterium.

En sannhetsfanatiker som jeg kan selvsagt kritisere fortolkningen av Brand, som hos Ibsen på mange måter er en religiøs Gregers Werle. For lik ham, stiller han *den ideale fordring*, som han forventer at andre og han selv ofrer sitt liv for: «Inten eller alt!» heter fordringen som bekjent her hos den tidlige, religiøstkarnevalske Ibsen. I Hartmanns oppsetning har Brand mistet noe av sin fanatiske brodd. Han er en alkoholiker som voldtar sin kone i stedet

for bestandig å stille sitt store metafysiske krav. Der han hos Ibsen nådesløst lar sin mor gå i døden, fordi hun ikke ofrer alt, er han hos Hartmann mer opptatt av om urnen passer til morens kjole eller ei.

Likevel blir jeg ikke skuffet over denne Brand-versjonen. For den nådeløsheten som hovedpersonen altså drukner i vodka- og sexrus, er gått over til selve oppsetningen. Kompromissløst blir publikum konfrontert med en cocktail av larmmusikk, Bach, Ibsens rim, Einars hedonisme, Agnes' zombievisjoner (hennes døde barn stiger opp av graven), fogdens alkoholisme og Gerds fjerne metafysikk. Denne delen av forestillingen byr på et dionysisk paradisi gjennom det fysiske og visuelle. Agnes kaster om seg med fisk (når tyskere skal spille nordmenn...), det regner på en deilig måte inn i det svarte søppelposehuset (mens det absurd nok ikke regner utenfor, hvilket doktoren, som vil redde barnet, synes er like rart som jeg), og sekvensen avsluttes bombastisk og organisk av cirka femti rødkålshoder, som dumpende og smaskende faller ned på scenen. Dette er materiens storslåtte triumf over åndens benløse transcendens!

Publikumsutskjelling

I kveldens siste del møter vi selveste Jesus Kristus. Scenografien er her monumental, totalitær, symmetrisk. Jesus marsjerer frem mot publikum med regelmessig flombelysning fra begge sider, og et neokors helt i bakgrunnen. All søppel fra Brands anarkistiske bedrifter er blitt fjernet (i en fantastisk pause-performance, som scenearbeiderne presenterte uten at mer enn ti tilskuere er til stede). Og nå begynner kveldens andakt. Jesus messer de avgjørende spørsmålene. I bibelsk språk blir vi konfrontert med Guds uendelige (og grusomme) krav. Og med vår egen konstante feilbarlighet, når vi prøver å oppfylle disse kravene. Men motsatt den protestantiske kirke, hvor forsoningen gjennom Jesus oppnås med begrepet om Guds evige kjærlighet og barmhjertighet, blir det her igjen og igjen understreket at Gud tvang Jesus til å lide. Og at vi mennesker konstant vil prøve å unnsnippe lidelsen (spesielt i *fun*-samfunnet). Selv om den måtte være vårt messianske lodd.

Jeg opplever Jesu *Publikumsutskjelling*

som en autentisk gudstjeneste. Jeg blir alvorlig grepet og rammet av anklagen, noe som selvsagt aldri skjer for meg i kirkens offisielle sakrale rom. Jeg sammenligner her uten ironi teatret med den eksisterende kirke. I en messe som denne er det ikke et tabu å ta virkemidler som teaterblod, støymusikk blandet med Bach, teaterrøyk, flombelysning, sex og skuespiller vold i bruk. Og nettopp derfor oppstår det en ekte grusom-teatral kirkesituasjon, som i den kristne menighet sannsynligvis ikke har eksistert siden middelalderen. Jeg har dyp respekt for den messende Jesus, selv om han er et svakt menneske, og da han utroper «steht auf!», «reis dere!», reiser jeg meg helt automatisk i ærlig andakt.

Det narrative innholdet i denne delen av forestillingen står – som i *Brand* – ofte i motsetning til sekvensens rituelle kraft. For på handlingens plan er det her slik at Jesus har klart ikke å bli spikret til korset. Han oppfylder med andre ord ikke sin skjebne, som var Guds vilje og profetisk formulert i Den Hellige Skrift. Judas Iskariot bebreider ham for dette. Samtidig kan Jesus ikke motstå å flørte på en seksuell måte med en kvinne, som kanskje er Maria Magdalena. Han bader med henne i en svart søppelcontainer, etter at hun har gjort narr av ham og hans patetiske alvorsskrav. Men denne kristendomskritikken tar aldri overhånd. Den blir ubetydelig i forhold til Jesu alvorlige preken og hans forsøk på i bokstavelig forstand å filosofere og drepe Maria Magdalena med hammeren. Tvilen er til stede, men troen er i terroristisk teaterånd den dominerende stemning. Dette er ikke ulikt den bibelske historien, hvor Jesus også ytrer tvil, for eksempel i utsagnet *min Gud, min Gud, hvorfor har du forlatt meg?* Slik ender den lange, gripende kvelden med at Jesus og Maria Magdalena, som her har ekte animalske Kinski-øyne og -mimikk, står nakne, med blod på deres kropp og beruset av religionsutøvelsen på scenen, mens de – som i en Beuys-performance – sier på skift *ja-ja-ja-ja-ja, nein-nein-nein-nein-nein, ja-ja-ja-ja-ja, nein-nein-nein-nein-nein*, etc. Et treffende bilde på våre dagers sammenstøt mellom trivial-diskusjonsdemokratiet, og alvor-religionens deilige, grusom-teatraler ritualer!



Brilliant Rosmersholm

Eirik Stubø lar Ibsens drama
framstå i en nedstrippet og klar,
men aldri enkel versjon.

AV FRODE HELLAND

Henrik Ibsen: **ROSMERSHOLM**

Tekstbearbeidelse: Eirik Stubø og Ole Johan Skjellbred. Regi: Eirik Stubø.

Scenografi: Kari Gravklev. Nationaltheatret, Hovedscenen

Henrik Ibsens *Rosmersholm* i Eirik Støbus regi åpnet årets Ibsen-festival. Slik fikk Ibsen-festivalen en storslagen åpning, men i ettertid kan man nesten tenke at det var litt dårlig gjort overfor de andre oppsetningene under festivalen. For Stubøs nye *Rosmersholm* var ikke bare godt teater, det var så godt at de fleste andre oppsetninger vil måtte framstå som bleke, forserte eller påtatt «nye». Men der andre ser ut til å mene (og ha ment) at man kan kaste inn solide doser sex, rockemusikk eller vold og oppnå en «moderne» eller «tidsriktig» Ibsen, lar Stubø Ibsens drama framstå i en nedstrippet og klar, men aldri enkel versjon.

Publikums første møte med forestillingen er gjennom et enormt hvitt sceneteppes eller – vegg påført stykkets tittel med store, svarte bokstaver. Det hvite og det svarte gir et enkelt og klart visuelt inntrykk som på mange måter svarer til forestillingen ellers. Sceneteppet brukes også aktivt ved at det går opp og ned (omtrent) der det er akt-skifter hos Ibsen. Slik deles forestillingen inn i en aktstruktur, selv om den er radikalt forkortet i forhold til Ibsens tekst. Mye er strøket, slik at Stubøs iscenesettelse bare varer en time og 45 minutter, og spilles uten pause. Dermed er dette også en forestilling som klart vektlegger noen perspektiver på bekostning av andre, den er slik en poengtert fortolkning av stykket. Teksten er altså endret mer gjennom strykninger enn gjennom tillegg. Dette gir en tilspisset versjon av stykket. Forestillingen representerer en ny og selvstendig realisering av Ibsens tekst, og må vurderes som sådan.

Visuelt teater

Umiddelbart er kanskje det mest slående trekket ved forestillingen hvordan det på mange måter er et visuelt stykke teater. Når teppet går opp ser vi inn i et stort, åpent scenerom, uten rekvisitter eller gjenstander av noen art. Skuespillerne er her de eneste figurer – teater i sin reneste form: kropp på en scene.

Forestillingen åpner med samtalen mellom Rebekka (Petronella Barker) og Kroll (Bjørn Floberg). De står framme på scenen, utstyrt med mikrofoner slik at samtalen kan føres i en jevn, hverdagslig tone. Her snakker karakterene sammen, de beveger seg, henvender seg til hverandre med blikk, gester og ord. Men hele tiden ligger det under en følelse av at de

Replikkene framføres i en form for geometrisk avsondretthet (...) Desto mer sier det at effekten er rystende

kanskje snakker om forskjellige ting når de utveksler replikker. Denne formen for usikkerhet tar raskt overhånd i teksten, men i denne iscenesettelsen tilspisses erfaringen av fremmedhet og isolasjon mellom personene også gjennom bestemte former for symbolisering av scenerommet. Allerede selve mangelen på sceniske rekvisitter – kombinert med det store, åpne scenerommets mørke bakgrunn – bidrar til å skape tomhet og avstand mellom personene. I åpningsscenerne får en dermed følelsen av at personene forsøker å slå bro over noe ujevnelig, noe de snakker rundt og omkring, kanskje uten å være seg bevisst at det er det de gjør. Som så ofte hos den sene Ibsen radikaliseres denne erfarin-

gen når personene bryter av og vil snakke åpent ut: Her understrekes dette scenisk ved at Rosmers første bekjennelse overfor Kroll – om at han nå har skiftet synspunkt på de fleste ting, endog kristendommen – ledsages av at det siger en tykk tåke inn på scenen.

Denne tåken vedvarer stykket gjennom, om enn i varierende grad. Til tider legger tåken seg langs gulvet slik at blir personene nærmest blir svevende, de står opp og fram fra noe fuktig og hvitt. Bruken av dette virkemiddelet er etter min mening vellykket – ikke minst fordi det også kan fortolkes og oppleves på mange forskjellige måter. Men for meg bidro det altså til følelsen av isolasjon og fremmedhet – i tillegg til å sabotere en «realistisk» orientert tilskuerholdning. Full og naiv innlevelse er vel noe et moderne teater bør ødelegge?

Men den motsatte tilskuerholdningen, dvs. den som ut fra et (innbilt) overstandpunkt sitter i vurderende og refleksiv distanse og bedømmer teateret, er ikke mindre skadelig. Det hender selvsagt ofte at teateret legger opp til også denne tilskuerholdningen, f.eks. ved å fri til publikums «åndelighet» eller «avanserte» intellektuelle nivå, men det er lite annet enn å smigre publikum: altså det et norsk publikum trenger minst av alt. Det samme angrepet på *begge* disse tilskuerholdningene ligger etter min mening i det som kanskje er forestillingens signatur: Kombinasjonen av geometri og monolog.

For etter den første konfrontasjonen mellom Kroll og Rosmer er kontakten mellom personene på scenen forsvinnende: De står i lengre partier stilt opp på scenen i en slags geometriske figurer. Ved første teppefall står Rosmer foran ved scenekanten mens Rebekka står i bakgrunnen, og når teppet går opp igjen står de omvendt; hun foran og han bak. Videre arrangeres personene i diagonale linjer: Kroll bak til venstre, Rosmer sentralt i «mellomgrunnen» og Rebekka foran til høyre, for dernest igjen å bli arrangert i kryssende diagonal, Rebekka bak (lytten-

de), Rosmer sentralt scenrommets senter, Kroll foran. På denne måten flyttes personene rundt i geometriske posisjoner på scenen i stedet for å bevege seg tilsynelatende «fritt» og «naturlig» i samspill med hverandre.

Replikkene får dermed også et monologaktig preg: Plassert i geometriske posisjoner uttaler personene Ibsens inderlige replikker. Effekten er skremmende og tankevekkende. Forestillingen er aldri i nærheten av å bli stiv eller kjedelig; det er sterk nerve i hvert øyeblikk, blant annet fordi opplevelsen av avstanden mellom personene blir så uendelig stor. De søker alle etter et felles prosjekt, etter noe som kan gi fast grunn under føttene, ja, endog sikker følelse av skyldfrihet – men de er ikke engang i nærheten av å kunne nå fram til de som står nærmest rundt dem. Språket virker ikke, de snakker, men om forskjellige ting, ordene betyr ikke det samme for hvert individ eller utsigelsespunkt i geometrien.

Verbalt teater

En interessant effekt av det geometriske og monologiske preget er etter min mening hvordan stykket som en effekt av dette samtidig blir et sterkt verbalt drama. Gjennom avståelsen fra effekter, utagerende fysisk skuespill og enhver scenografisk støy kommer språket og teksten i forgrunnen. Selv om Rosmer på et punkt i stykket ønsker å sette levende virkelighet i stedet for samtalen, refleksjonen og tvilen, er det jo nettopp dette som dominerer stykket. Derfor må også replikkene gis relevans – og i nettopp dette stykket er det mange replikker som byr på utfordringer – de bærer tross alt stykket. Og Stubøs *Rosmersholm* stoler på at språket skal bære, noe det gjør også i denne framstillingen av mangel på kommunikasjon kombinert med et fanatisk begjær etter samforstand. Replikkene framføres i en form for geometrisk avsondrethet, og det krever dermed også mye å få dem til å bære fram til tilskueren. Desto mer sier det om både

skuespillere, regissør og Ibsens tekst at effekten er rystende.

Skuespillerne har lite annet enn språket å støtte seg til i kommunikasjonen med publikum. Når det lykkes – og det gjør denne forestillingen i store partier – gir dette en sterk erfaring av mangel på språklig fellesskap, som språklig formidlet. Tilskueren erfarer mangel på fellesskap i språket, i og gjennom det fellesskapet som teateret også er.

Skuespillerne

Som man vil forstå forutsetter en forestilling som denne ypperlige skuespillere. Både Bjørn Floberg, Eindride Eidsvold, Kai Remlov, Ole Johan Skjelbred og Frødis Armand er overbevisende i sine roller. Flobergs beregnende og truende rektor Kroll er minneverdig, og Eindride Eidsvold er etter min mening en glitrende Rosmer. Men forestillingen har fokus først og fremst på Rebekka West, og det er på mange måter Petronella Bakers forestilling. Hun framstiller en kjempende og lidende Rebekka som kastes mellom svakhet og styrke, mellom innsikt og blindhet.

Der mange regissører og andre fortolkere av stykket tidligere har fokusert oppmerksomheten omkring Rosmer og hans kamp for idealene, er det i Stubøs regi Rebekka som står i fokus. Petronella Barker makter å legemliggjøre en Rebekka som går fra å være sterk og sikker til å bli svak og vaklende usikker – hun bærer en skyld og en fortid som kan være tung nok, men det er også en fortid som endrer betydning for henne selv i løpet av stykket. Det kan ofte framstå som en usannsynlig påstand at denne kvinnen kan ha vært så erotisk og intellektuelt tiltrekkende, så voldsomt fascinerende og manipulatorisk, og samtidig så knekket av «det rosmeriske livssyn» på stykkets nåtidsplan – men Petronella Barker gir oss en Rebekka West hvor vi tror på motsetningsfyllden. Ja, selv der hvor hun bekjenner overfor Kroll og Rosmer hva hun faktisk har bedrevet

overfor den svake og syke Beate er Barkers Rebekka så overbevisende at publikum nærmest kommer til å dele hennes perspektiv. Vi erfarer hennes lidelse og anger, alt mens Barkers framstilling åpner opp for den mulighet at også denne nakne bekjennelsen er en maske. På denne måten får publikum selv føle Rebekkas evne til å fascinere og manipulere.

Slutten

Den mest påfallende innholdsmessige endringen i forhold til Ibsens tekst ligger i hvordan Stubø har valgt å realisere slutten. Mens Ibsens stykke ender med det romantiske (og melodramatiske) dobbeltselvmyrdet i Møllefossen, har Stubø valgt en langt mer åpen slutt. Hos Ibsen sier Rosmer at «nu legger jeg min hånd på dit hode», mens scenanvisningen forteller at han «gør som han siger», før han uttaler ordene «Og tar dig til ægte som min rette hustru». I Stubøs versjon *sier* han det samme, og han holder hånden fram *som om* han holdt på hodet hennes, men Rebekka står et annet sted på scenen. Han tar dermed en *imaginær* Rebekka til ekte, noe som er en god og dyster fortolkning av et grunntrekk ved stykket.

Mens Ibsen lar skuespillet slutte med at madam Helseth ser de to omfavne hverandre ute på kloppen og så styrte sammen i fossen, er Stubøs versjon mer åpen. Her *sier* de at de skal «følge hverandre» og at de skal gå «sammen», men så går hun alene, mens han blir sittende på scenekanten. Vi kan ikke vite om hun går i fossen, eller om hun bare forlater ham – men det oppstår et absurd og dystert misforhold mellom ord og handling. Dermed slutter denne iscenesettelsen av *Rosmersholm* med noe som kan ligne en henvisning til slutten på *Mens vi venter på Godot*, hvor Estragon og Vladimir bestemmer seg for å gå, mens scenanvisningen forteller at «De rører seg ikke av flekken». Men når det er sagt, er det viktig også å minne om forskjellen; Stubø bibeholder Ibsens fokus på *forskjell*, i kjønn og i posisjon.

Men la barnet være!

Michael Thalheimer
med en beksvart
oppsetning av *Die Wild Ente*.

AV THERESE BJØRNEBOE

Henrik Ibsen: **DIE WILD ENTE** Tysk overs.: Heiner Gimmler. Regi: Michael Thalheimer. Scenografi: Olaf Altmann. Kostyme: Barbara Drosin. Deutsches Theater, Berlin. Gjestespill Ibsen-festivalen

Henrik Ibsens drama er ofte litt stive, og litt struntande, ja dei står der nesten og strittar, konstruerte og vidløftige,» skriver Jon Fosse i et essay («Demoniens diktar»).

Det er nesten litt komisk å lese denne karakteristikken etter å ha sett Michael Thalheimers oppsetning av *Die Wild Ente* fra Deutsches Theater i Berlin. For disse ordene, som har en heller negativ valør fra Fosses side, gir en ganske presis beskrivelse av karaktertegnning og spillestil i en forestilling som sannsynligvis må være den svarteste versjonen av *Vildanden* som er vist på Nationalteatret.

Michael Thalheimer er en av de mest særpregete regissørene i sin generasjon. Han har gjort seg bemerket gjennom en hel rekke oppsetninger av klassikerne, som har til felles at teksten kuttes inn til beinet, og gis en tilsvarende asketisk, scenisk form. Dette har fått en kritiker til å betegne ham som en «seriemorder». Og det er et utsagn som har en dobbelt bunn i lys av lesningene til Thalheimer, hvor seksualiserte drap og mord ofte fungerer som fikseringspunkt.

Die Wild Ente er intet unntak, selv om offeret i denne forestillingen er et barn. Michael Thalheimer gjør det klinkende

klart allerede fra begynnelsen, hvor første akt hos grosserer Werle utspiller seg på forscenen foran en senket vegg. Vi introduseres for Hjalmar Ekdal og Gregers Werle, men den som tildrar seg oppmerksomheten er Hedvig, som henger slapt og livløst, med knyttflettene og armene loddrett ned langs veggen.

Skråstilt gulv

I Olaf Altmanns scenografi domineres rommet i de følgende aktene av en diger, skråstilt skive. Vi befinner oss i loftsleiligheten til familien Ekdal, og dette scenegulvet gjør det så godt som umulig for



Hjalmar, Gina og Hedvig i *Die Wild Ente*, regi: Michael Thalheimer. Foto: Iko Freese

skuespillerne å bevege seg naturlig. Men siden de mannlige protagonistene – Hjalmar Ekdal og Gregers Werle – er blitt etablert i første akt, kan denne «snurrende myntskiven» først og fremst se ut til å referere til kvinnes økonomiske omstendigheter, og kunstgrefene de bruker – bevisst eller ikke – for å holde liv i Hjalmar Ekdals illusjon om at han er familiens forsørger.

I *Vildanden* er det Gina (Almut Zücher) som styrer husholdet, på alle plan, men hvor utsatt og sårbar familien er, avsløres allerede når Hedvig rutsjer ned den bratte scenen, samtidig som hun vil gjøre faren blid igjen, etter å ha grått fordi han glemte å ta med seg noe hjem til henne fra middagen. Det geniale ved Altmanns romløsning består delvis i at den påvirker spillet direkte, fordi skuespillerne nesten ikke er i stand til å stå naturlig oppreiste. Men i sin bevegelse bringer den også tanken til en roterende jordklode. I en ellers nåtidig oppsetning, opplever jeg det som et bilde på en verden – en borgerlig og

patriarkalsk orden – i oppløsning, og slik gir allerede scenebildet et konsentrat av stykket.

Rollene tegnes i en ekspressiv og gestisk spillestil som understreker hvor isolert den enkelte er, også når de klapper og omfavner hverandre. Som tilskuer betrakter jeg hele tiden karakterene i et dobbeltperspektiv, på grunn av den distanseringseffekten kroppsspråket og scenegulvet skaper. Henrike Jørisen er en mer utagerende Hedvig enn man er vant til å se, og forestillingens emosjonelle midtpunkt. Det merker man allerede i det voldsomme gledesutbruddet hennes da Hjalmar kom-

mer hjem, hvor hun hopper opp og ned, som om kroppen hennes er full av maur. Men det stikker noe under, et element av noe forstilt. Hun vil være lojal, mens kroppen slår knuter.

Disharmonisk

Tolkningen peker naturligvis også tilbake på at Hedvig er i puberteten. Hun begynner å se sprekkene, men har ikke noe språk for det følelsesmessige opprøret det avstedkommer i henne. Det fantastiske ved Henrik Jönsson, er at hennes Hedvig likevel har en pur uskyld. Det skaper en disharmoni, både hos henne og i forestillingen, der Hjalmar framstår som ufortjent høyt elsket. Ingo Hülzmanns Hjalmar mangler de forsonende trekene som mange skuespillere gir til denne fantasten med et selvinnbilt geni. Han er en hulkinnet og mager Hjalmar Ekdahl, som kler seg i fargerike skjorter, men som egentlig bare er opptatt av å forsvare sitt revir, og reagerer forurettet og selvmedliddende når han blir truet. I så måte har han (unnskyld uttrykket) skutt en gullfugl i Almut Züchers moderlige og frodige Gina. Og hvor forskånet Hjalmar Ekdahl egentlig har levd, blir på en komisk måte understreket av hvor vanskelig han har for å artikulere seg. Da han spør om hva slags forhold det var mellom Gina og grosserer Werle, begynner han å stamme, men på en stilisert måte hvor Hülzmann bruker en hel evighet å formulere spørsmålet. Samme sted, spiller Almut Zücher seg opp til samme temperatur, og man blir igjen slått av hvordan Gina – nesten uansett hvor på skalaen Hjalmar befinner seg – kommer ham i møte. Effekten er både komisk og patetisk. Jeg har noen ganger henvist til at Eirik Stubø er inspirert av Thalheimer, men til sammenlikning med den antirealistiske og ekspressive spillestilen her, framstår Stubø nærmest som naturalist.

Sterk dødsscene

Michael Thalheimer har som vanlig kuttet mye i teksten, og fjernet all ytre dekor fra scenen. Det gjelder også mørkeloftet. Der Ibsen forvirrer fortolkerne på hva mørkeloftet og villanden egentlig betyr, utover de opplagte analogiene som ligger

i teksten, gir Thalheimer et svar: ingenting. Han gestalter dette «ingenting» ved å la Hjalmar, gamle Ekdahl, Gregers og Hedvig samles i en liten klynge og plystrer ut i luften foran seg. Det er vanskelig å forestille seg en enklere og mer slående løsning.

Tolkningen nærmer seg *Vildanden* fra to sider. Regissøren avkler og avslører livsløgnene som ligger til grunn for familielykken, men framstiller likevel Gregers Werle som hakket verre. Det er sikkert ikke tilfeldig at regissøren har valgt å besette rollene med de samme skuespillerne som i *Faust*. Her ved å la Sven Lehmann, som spilte Mefisto, spille Gregers (mot Ingo Hülzmann som hhv. Faust og Hjalmar Ekdahl). Sven Lehmann har en vidunderlig evne til lakonisk underspill, som når han her nesten utelukkende viser Gregers følelsesliv med hendene. Det er nesten vondt å se på, for på den ene siden avslører han en rastløs energi og tiltakslust, og på den andre siden får man en klar fornemmelse av at han har et kaldt og fuktig håndtrykk.

Bortsett muligens fra Almut Züchers Gina, kommer alle voksne dårlig ut i denne oppsetningen, også den slappe doktor Relling. Men det ligger ikke bare på karaktertegningen. Det finnes som sagt ikke noe mørkeloft i denne forestillingen, og en av konsekvensene av det, er at Hedvigs selvmord utspiller seg for åpen scene.

Jeg tør ikke si hvor lang tid scenen var, men det virket som en evighet. Henrike Jørisens nesten spastiske, gebrekkelige og ulenkelige kroppsspråk, gjør det nesten uutholdelig å se på. Hun går opp og ned på den skeive scenen, med pistolen stukket inn mot livet, mens hun skjærer grimaser og kreker seg. Thalheimer fremstiller ikke selvmordet som et nobelt offer, men som en forvirret, nesten teatralisk akt. Hedvig er livredd for å dø.

Egentlig er forestillingen slutt etter denne scenen. Men Thalheimer lar diskusjonen mellom doktor Relling og Gregers Werle utarte i kjekleri og nonsensstale, etter en nedkortet versjon av de avsluttende replikkene til Ibsen. Det sitter ikke helt, og er det svakeste punktet i den for øvrig grandiose forestillingen.



En Folkefiende

AV KJETIL RØED

Henrik Ibsen: **EN FOLKEFIENDE**

Bearbejdet av Mari Moen og Runar

Hodne. Regi: Runar Hodne. Scenografi:

Nationaltheatret, Amfiscenen

Runar Hodne lykkes i sin oppsetning av Ibsens *En folkefiende*. Ikke fordi han aktualiserer stykket eller dramatikerens, som sådan, men fordi han klarer å bryte opp dramaet, og kommentere det, gjennom bevisst kunstig instruering av skuespillernes gester.

Runar Hodnes oppsetning av Ibsens folkefiende er en minimal affære, rent rekvistmessig. Det finnes ingen kulisser, bortsett fra en duk som buler ut i bakgrunnen, og en aktiv bruk av lyskastere som spotter og som lysmessige «vegger», måter

å dele opp rommet og skape intimitet på. Dette fungerer greit, men fordrer mye av skuespillerne.

De innfrir langt på vei, selv om Hodne har instruert dem på en ganske merkverdigg måte. De har en bouncy spillestil, hvor kroppene beveger seg elektrisk, spente, over scenegulvet. En viss variasjon finnes det riktignok, spesielt fremstår Erland Bakker med en utstudert coolness som, gestisk, overtrumfer alle de andre. Jevnlige panteraktige rykk gir et inntrykk av flirtelyst eller nylig avlagt besøk på nattklubb. Denne legemlige ladethet og dynamikk utstiller hele dramaet som «ungdommelig og friskt» på grensen av det parodiske: hvorfor denne kjekkasaktige måten å bevege seg på? Det er som om aktørene bærer på en fortryllende nyhet de verker etter å fortelle, men holder inne med den.

Forvirrer

Svein Scharffenberg skiller seg riktignok ut i denne sammenheng. Han graviterer, kunne man si, i sin spillestil. I kontrast til de andres kroppslig forankrede lystighet er Scharffenbergs spill tyngende og gravalvorlig. I tillegg er han en smule famlende i rollen og replikkene fremføres noen ganger såpass stivt at jeg undres på om det faktisk er meningen. Men hva dette skulle innebære vet jeg ikke, det fremkommer i hvert fall ikke av sammenheng. Jan Sælid er også mer anket opp i scenegulvet enn de andre skuespillerne. Solid og traust fremfører han sin rolle som representant for den kompakte majoritet.

Det er en sjeldent optimistisk og trassig Thomas Stockman vi møter i Hodnes regi. Selvsikker, stødig i replikkene, og med et distinkt kroppslig nærvær er Mads Ousdal glimrende som folkefiende. Ingjerd Egeberg som spiller hans kone, skjærer – i likhet med Scharffenberg – over i stivhet noen ganger. Datteren, Petra, spilles av Mariann Hole: hun er bedre enn Egeberg, men rollen skjemmes, i denne oppsetningen, av et ungdommelig overstatement. Hodne har bommet kraftig når han lar henne vise fingeren og si «fuck you mutherfucker» til Stockmanns bror. Latterlig og malplassert fra regissørens side.

Når det gjelder den uttalte gestikken er den, strengt tatt, forvirrende i forhold til stykket, rent innholdsmessig. Likevel opplever jeg at det bidrar til å gjøre Ibsens stykke, som ikke er blant hans sterkeste, mer interessant. Det hele toppe seg i et dansenummer som er en Roy Andersson eller Bertolt Brecht verdig. Dette kan betraktes som en utbygging av Hodnes øvrige gestiske uttrykk og lar seg beskrive som en fremmedgjøringsteknikk som skjærer opp forelegget, gjør det fragmentert og kunstig. Selv om dette grepet ikke tilfører handlingen, som sådan, noe – og forblir eksternt til stykkets tematikk og sannsynlige intensjon, er det her hvor Hodne scorer. Summa summarum er det derfor fristende å si at det er det kroppslige nærværet, som altså presser oppsetningen til det parodiske, som gjør at det blir vellykket. Og ikke, som man kunne vente seg av en mer tradisjonell versjon av stykket, en aktualisering av dets samfunnsmessige, eller litterære, aktualitet.



Hvite hester, regi: Jon Tombre, Teater Ibsen, 2008. Foto: Dag Jenssen

Rosmersholm i det lille format

Jon Tombre var villere for 11 år siden.

AV INGER-MARGRETHE LUNDE

HVITE HESTER Etter Ibsens ROSMERSHOLM
Regi og bearbeidelse: Jon Tombre.
Scenografi: Yngvar Julin. Sted: Malersalen,
Ibsenfestivalen. Gjestespill fra Teater Ibsen,
2008

Rosmersholm er ikke et av Ibsens mest vellykkede skuespill og derfor kanskje vanskeligere å forløse. I Jon Tombres versjon *Hvite hester*, som var Ibsens arbeidstittel, står den dunkle kjernen tydelig frem selv om det også blir å kruse gjennom dyspsindighet. Ibsens *Rosmersholm* er det siste av hans skuespill hvor politikk var med på å forme karakterene. Det er kanskje her en moderne versjon kan ha mest å hente.

De hvite hestene er symbolet på Rosmer-slektens forbannelse. I forestillingen drysser det av korte setninger, små teatraler effekter, bilder, live saksofon og en

scenografi som minner om en underjordisk tunnel. Slapsticken, det fysiske brå spillet, den snertne ironien og komikken som tidvis dumper inn og ned på det lille gulvet på Malersalen på Nationalteatret, gir et komprimert bilde på hva Ibsens skuespill handler om. Skygger, gjenferd, skyld og død.

Mer forsiktig

Rosmersholm i Tombres tapning er likevel blekere sammenlignet med en annen av hans Ibsen-tolkninger. Pang-produksjonen av *Hedda Gabler* med Hålogaland Teater i 1997. Nå er jo Hedda litt feitere materiale. Tombre begynte forestillingen med hennes dødelige skudd. Flere skudd kom og enda flere gjennom den opprørske forestillingen. Det var befriende og frekt. Den gang fiklet man knapt nok med Ibsen.

Hvite hester er dempet i uttrykket, mer forsiktig. Kanskje fordi gåtene eller dramaet ikke står så klart frem. Det handler

om Rebekka og Rosmer som sitter igjen etter at Beate Rosmer har gått i fossen. Det skal ha vært fordi hun ikke kunne få barn. Forløpet forteller noe annet. Rebekka har så å si manet ulykken fram. Den unge kvinnen har bevisst eller ikke, viklet seg inn i Rosmer-slektens forbannelse. Når det kommer til stykke er hun mer enn medskyldig.

Spillet foregår på noe som oppleves som en sirkelscene. Den er omsluttet av sirkusaktige bueganger. Inn og ut av disse kryper eller sniker skuespillerne seg. I fonden ser vi aktører bak teppet eller prosjeksjoner av forskjellige motiver; ansikter som lurer, planter og blomster «som bedøver så deilig». Vi ser stiliserte skikkelser, som hver for seg, og proppet med hver sin idé eller illusjon, går desillusjonen i møte. Den fanatiske rektor Kroll (Frank Jørstad) viser selv i overspillet gufset av makt og kontrollbegjær. Selv om spillet er tablåaktig, karikert og kuttet til det minimale trigger skuespillerne ubehaget i oss. Rosmer (Lasse Valdal) ungdommelig og veik i jeans og singlet og Rebekka (Anne E. Kokkinn) tilsvarende moderne og struttende selvbevisst, viser med all tydelighet at det er vår tid det handler om.

Tombre hadde i *Hedda*-forestillingen et helt spesifikt vilt uttrykksspråk, sånn sett kunne aktualiteten oppleves, gjennom sin råskap. Her mangler den siste villskapen, eller annerledesheten som en slik produksjon krever for å bli skikkelig god.

Impotens og dagdrømmeri

Rosmersholm tynges av slektens knugende hånd, uforløste skjebner, undertrykt seksualitet, overgrep, åndelig som fysisk. Frihet kontra konvensjon, kirke kontra fritenkeri, samfunnsengasjement kontra isolasjon. Alle valg synes håpløse i Rosmers verden, selv om ord om «glade adelsmennenes» svever gjennom rommet. I en kortversjon på 70 minutter må man ta valg. Valgene bør helst være så radikale at man ikke savner en fremstilling som ikke jukser med Ibsens univers. Tombre lager en forestilling hvor det seksuelle og erotiske har fått mye plass. Det politiske tjener mer som påheng enn egentlig drivkraft. Det fungerer likevel som bilde på den manglende evnen til å handle. Her møtes

all handling dypest sett med impotens og dagdrømmeri. Homoseksualiteten som Rosmers gamle huslærer Ulrik Brendel (Ola Ottesen) oser av, oppløser seg i det rosmeriske hjem. Stedet hvor barna aldri bruker å skrike, og når de blir større aldri ler.

Tammere med årene?

Det kunne ha blitt atskillig mer spennende hvis de to som Tombrø sender Ibsen-tro i Møllefossen, hadde fått en annen utgang. En ny vri. Dette ønsket kan ha to årsaker. For det første kan det være fordi relasjonen mellom Rebekka og Rosmer ikke er tilstrekkelig overbevisende til at et hopp i fossen virker troverdig. En annen årsak er min forventning om en overraskelse med tanke på den dristige versjonen på Black Box for 11 år siden. Tombrø tok sjanser med *Hedda*. Det gjør han ikke her. Jeg har sett få av hans senere oppsetninger, men lurer likevel på om hans spesielle signatur har blitt tammere med årene og til tross for suksesser som *Lilleskogen* av Jesper Halle. Hovedproblemet er at Tombrø denne gang ikke har tatt genveivalget tilstrekkelig innover seg. I konkurranse med svært mange dristige tolkninger av Ibsens verk de siste årene holder dette ikke mål blant såkalte «opprørere». Det han selv stod for en gang i tiden.

Skien-avisen *Varden* forteller at *Hvite buster* tas av plakaten tidligere enn planlagt. Det er likevel ufortjent. Til tross for mange innvendinger gjør skuespillere, scenografi og Ibsens ladete setninger dette til en severdig miniatyr om noe ganske ubehagelig.

Uppremieren på *Rosmersholm* i 1887 i Bergen fikk ingen god mottagelse og spilte bare få ganger. Det samme skjedde i Kristiania tre måneder senere. Hemmelighetene som ligger skjult i verket er enten for uklare eller så tabubelagte at det skal mye til for å klargjøre dem. Det skulle ikke forbause meg om det er mer å hente i Rosmers apati, politiske flirt og seksuelle vevring.



Underhållande och gåtfull

Sofia Jupither lyckas att återföra *Ett Drömspel* till de grundläggande frågorna.

AV ENEL MELBERG

August Strindberg: **ETT DRÖMSPELL**

Översatt av Hans Heiberg. Bearbetat av Monica Olsson och Sofia Jupither. Regi: Sofia Jupither. Scenografi: Erlend Birkeland. Kostymer: Ellen Ystehede. Torshovteatret, 18. sept

Varje uppsättning är en ny pjäs. *Ett Drömspel* har trots Strindbergs egna kommentarer och genomarbetade scenanvisningar lockat till experiment: Från Max Reinhardts expressionistiska över Ingmar Bergmans återkommande symbolmättade till Robert Wilsons filmiskt visuella med bland annat en jättestor vit ko på scenen. Strindbergs

eget experimenterande med fonder med skioptikonbilder misslyckades: «hela tillställningen blev ett materialiseringsfenomen i stället för den åsyftade motsatsen», enligt honom själv.

Hans förord till pjäsen brukar citeras till leda; personerna som «klyvas, fördubblas, dubblas, dunsta av, förtätas, flyta ut, samlas. Men ett medvetande står över alla, det är drömmarens». Vi kan känna igen Freud och hans *Drömtydning*. För oss är det inget märkvärdigt med en pjäs som till synes ologiskt ständigt skiftar scen och saknar linjär tid, inte efter alla försök med «episk teater» eller «tomma rum».

Naivistisk grunton

När man så får se en ny och fräsch upp-

Et drømmespill, regi: Sofia Jupither, Torshovteatret, 2008. Foto: Gis-le Bjørneby



sättning, tillika i en ny och norsk språkdräkt, en som bevarar det Strindbergska tankegodset, utan att hemfalla åt alltför tung metafysik, en som «moderniserar», utan att kasta ut barnet med badvattnet, då kan man sitta och glädja sig som ett barn åt att få se dramat på nytt.

Vad är det Sofia Jupither gör? Hon skalar bort och lyfter fram och behåller pjäsen igenom ett slags naivistisk grundton som slagits an i början, då guden Indras dotter nymornad och storögd ankommer Jorden för att se hur det står till med människorna. För att ta emot deras klagomål och frambära dem till sin fader.

Det naivistiska draget framhävs genom Birgitte Larsens flickaktiga, långbenta Agnes i samma klädsel igenom hela pjäsen: en liten kort och nätt 60-talskappa med tunga boots till, som nog kan tolkas som jordbundna. Hon blir ett slags Alice i Underlandet och de andra personerna blir stiliserade sagofigurer som förändras och beblandas i enlighet med drömmens logik. Kim Haugens officer kliver som en annan kanin in och ut genom en låg dörr nederst i den grå väggen och kommer varje gång tillbaka allt äldre, allt mer tilltufsad och med en allt mer slokande rosenbukett. En underbar rolltolkning! Den Victoria, som han uppvaktar år efter år utan att någonsin få se, dyker en gång upp i balettflickans gestalt (fint spelad av Andrea Bræin Hovig), hon som flera gånger fladdrar förbi i svankjol och hårda balettskor och blir än den ratade dansösen, än den nygifta kvinnan och även får

vara med och bevittna öppnandet av den hemliga dörren (i stället för textens dekaner för alla fakulteterna med sina tråtor, en satir som även Ibsen roade sig med i *Peer Gynt* men som skulle ha hejdat tempot här).

Dörren med «fyrklövern» ska ju innehålla «världsgåtans lösning», den är en dramaturgisk drivfjäder och öppnandet blir en antiklimax, eller kanske ny gåta; den visar sig dölja Intet. Det vimlar förstås av visdomar i dramat, liksom motsättningar och paradoxer; när Plakatklistraren (uttrycksfullt spelad av Kim Sørensen) äntligen fått sin gröna häv, visar den sig inte riktigt motsvara drömmen, det var inte den gröna färgen, och i äktenskapet mellan Agnes och Advokaten (en behärskad Henrik Rafaelsen) lär hon sig att det som den ena vill är det som får den andra att lida, och barnet som skulle överslåta och harmoniera gör henne bara instängd. Här får Andrea Bræin Hovig spela en djävulsk Kristin med sitt «jag klistrar, jag klistrar», som täpper till alla sprickor i väggen och skadeglatt flinar åt det äktenskapliga grälet. Mannen vill spara på värmen, kvinnan vill ha luft.

Per Tofte går ledigt in och ut i rollerna som Glasmästaren (som ska öppna dörren med världsgåtan), Läraren (som plågar Officeren på skolbänken men själv inte kommer på vad Tiden är) och den allvetande Karantänmästaren, som har tagit på sig en svart mask, för han vill göra sig lite svartare än han är och gå på maskerad för att glömma sig själv. Och Nicolai Cleve Brochs chosofria Diktare får frossa i sitt gyttjebad på scenen, han, som alltid håller sig i de högsta rymderna får ju en hemlängtan efter dyn, där han kan vältra sig som svinen. De som kommer till karantänen i Skamsund får lida men de som dansar och ler i Fagervik på andra sidan har det inte stort bättre, de rika har förätit sig på gåslever eller druckit Hennessy så att ryggraden måste manglas ut, den Blinde (maskulinum på svenska, här spelad av en suverän Monna Tandberg) äger all jord men förlorar sin son, de fattiga får slita och bära kol, de fula förlorar i kärleksspelet och inte heller kärlekslyckan är beständig. Ja, det är verkligen synd om människorna, som ju ledmotivet lyder.

Nedstigning

Men finns det någon väg ut? Det är uppenbart att Strindberg tampades med dessa problem under 1890-talet, när han var inne i sin s.k. «Infernokris» och senare, när han återkom till dramatiken, nu som en förnyare av den; först med *Till Damaskus I-III* (1898-1904) och så *Ett drömspel* (1902). Han hade då två äktenskapskriser och ett hektiskt och experimenterande liv i Paris bakom sig. Och Paris, «1800-talets huvudstad» med Walter Benjamins ord, var ett enda stort experimentlaboratorium, som förberedde modernismen. Strindberg hade bland annat experimenterat med *hyperchimie*, där han hade kunnat bevisa att fosfor inte var ett grundämne, med fotografi och målning och sysslat med ockultism. Han hade provat ut identitetens och livets gränser och «sökt det oändliga sammanhanget» i den «stora ordningen». Men han hade också experimenterat med de litterära uttrycken.

Nedstigningen är en figur som återkommer i hans prosa; då oftast i form av en ung man som konfronteras med storstaden och finner den korrupt. I *Drömspelet* återfinns den men nu i form av en gudadotter som får bevittna människolivets hela elände. I dagboksromanen *Inferno* går jaget i cirklar och labyrinth i storstaden, i *Drömspelet* upplöses formerna men den dramatiska strukturen bygger på återkomst, gentagelse, och här kan vi associera till både Kierkegaard och Nietzsche. Men Strindberg söker sina lösningar, inte i kristendomen eller i ett suveränt uthärdande, utan i österländska filosofier och vishetsläror. Men något entydigt svar ger han inte. I stället skapar han pregnanta, ofta vitsiga bilder av sina demonstrationsobjekt, formulerar sina frågor i skarpa sentenser och skakar om i vår rums- och tidsuppfattning.

Det som Strindberg lyckades göra med sitt experimenterande med de dramatiska grundämnena var att skapa en helt ny teater, som förbejdade surrealismen och absurdismen. Och det som denna uppsättning av *Drömspelet* lyckas göra är att återföra det till de grundläggande frågorna, naket och tillspetsat, underhållande i sina paradoxer och gåtfullt i sitt svar.

Hanne Tømta jakter på innhold – og vi forsøker å sirkle henne inn.



Meningsstørst på National

AV THERESE BJØRNEBOE (TEKST OG FOTO)

Hanne Tømta står og snakker i mobiltelefonen, og på veggen bak henne henger det en plakat av Eirik Stubøs oppsetning av *Vildanden*, fra et gjestespill på Teatro Piccolo i Milano.

Stubø har ennå ikke ryddet seg helt ut av kontoret, og Tømta ikke riktig landet i den nye hverdagen. Hun snakker ikke om kunst på telefonen, men om sønnen kan få noen ekstra kroner fril å delta på en globaliseringskonferanse.

Det er fortsatt et par måneder til hun overtar som sjef på Nationalteatret, 1. januar, og Hanne Tømta befinner seg i en transitilværelse.

Forventningene er høye. Styreleder Jan Vincent Johannessen har hevdet at Hanne Tømta «kombinerer de beste egenskapene» til sine forgjengere, Ellen Horn og Eirik Stubø. Det er en karakteristikk som kan åpne for mange spekulasjoner, og kanskje misforståelser. Som kunstner er Hanne Tømta fortsatt «ung», og som sjef på Rogaland teater har hun ikke tydeliggjort profilen gjennom sine egne oppsetninger.

- Det hevdes at personalpolitikken har vært Eirik Stubøs svakhet. Vil du kommentere det?

– Det er jo ingen tvil om de kunstneriske framskrittene ved teatret under Eiriks tid som sjef. Men personalutvikling handler om å få folk til å kjenne seg involvert. På den ene siden. Jeg tror at dette bunner i at det er veldig mange mennesker ønsker å bli sett og snakket med, ved at man er til stede. Der har jo Eirik prioritert beinhardt, men på mange måter lurt, tror jeg, ved at han har vært på publikumsprøver og gjennomganger til fordel for premierefestene. Mange vil ha ja takk begge deler.

SOM SJEF PÅ Rogaland teater (2005 – 2008) har Tømta lyktes i å balansere flere hensyn. Hun kan vise til gode besöksstall, teft for det lokale, og til kunstnerisk ambisiøse satsninger som bl.a. *Mesteren og Margarita* (regi: Yngve Sundvor), *Mann = mann* (regi: Tore Vagn Lid), Victoria Meiriks oppsetninger, Tømtas egen *Anna Karenina*, og Oskaras Korsunovas uten-dørsoppsetning av Jon Fosses *Desse auga* på Lundsneset.

Det siste var et samarbeid med Stavanger2008, og inngikk i en større landskapsinstallasjon som inneholdt flere performanser med samletittelen *Eventyr i landskap*.

- Dess auga inngikk i den største satsningen på Rogaland teater noen sinne. Hvordan vurderer du den nå i ettertid?

– I utgangspunktet var tanken at skulle det være likeverdighet mellom tekst, musikk og bevegelse, men spørsmålet er om det virkelig ble det. Teksten til Fosse ble jo skrevet først. Og min subjektive vurdering er at det ikke helt ble det jeg hadde håpet. Men på den andre siden gikk Stavangerfolk rundt og siterte replikkene til Fosse. Det ble både en kritiker- og publikumsuksess, selv om det også kom et par leserinnlegg om keiserens nye klær.

- Hva har vært det overordnede prosjektet ditt?

– Helt siden Kjetil Bang-Hansen ble sjef i 1976, har det vært sånne bølgedaler mellom offensiv kunstnerisk satsning og bredt anlagt repertoar. I noen av årene til Eirik [Stubø; som var sjef på Rogaland fra 1997 til 2000, *Journ. ann.*] var prisen for det repertoaret han holdt hardt på, en forholdsvis lav publikumsoppslutning. Ned på 60 000 på sitt laveste, tror jeg. Under Ingjerd Egebergs tid som sjef, ble teatret pusset opp, og hun hadde da et prosjekt med å ta teatret ut i byen. Og det resulterte kanskje i at byen i sterkere grad følte at det var sitt teater. Prosjektet mitt har vel vært å bruke denne lojaliteten til å forsøke å utfordre på innholdet.

Folk som har arbeidet på Rogaland teater under Hanne Tømta understreker at hun stiller seg hundre prosent bak prosjektene hun går for. Hun har en enorm arbeidskapasitet, men også en evne til tilstedeværelse som er sjelden. Det blir også framholdt at hun i motsetning til mange andre teatersjefer ikke er redd for å engasjere regissører som er bedre enn hun er selv. Den som sier det, tror at det er fordi hun er kvinne. Men det kan jo også ha med person å gjøre? Jeg spør henne.

– Jeg vil jo foretrekke at det er en egenkap som tillegges meg som person. Hm. Jeg er jo den jeg er, og det at jeg er kvinne er selvfølgelig en nøkkedel av meg, allikevel har jeg ikke behov for å generalisere

om mitt eget, eller det motsatte kjønns egenskaper.

Som leder for et teaterhus er det min ambisjon å knytte ledende kunstneriske krefter til huset, men det er vel opplagt? Og da veier det tyngre enn min egen iver etter å være best. Det er forøvrig en iver jeg svært sjelden kjenner på! ...

- Du har vært opptatt av å utvikle ensemblet?

– Ja. Jeg har forsøkt å få den enkelte til ikke å være så fokusert på hva man selv skal gjøre, til fordel for å vekke begeistring for prosjektene. For eksempel har vi slått opp rollelister hvor det bare står navnene på dem som «er med». Det er jo lettere for noen å svelge, enn for andre, for skuespillerne er jo vant til å gå hjem og lese på «sin» tekst. Så det har vært å forsøke å skape en bevissthet om at de er den kunstneriske kraften i teatret, men ikke bare som solister.

- Hva slags virkemidler har man til å skape et godt ensemble?

– Jeg tror man må komme i gang og snakke om hva et ensemble bør være. Ikke for å komme til enighet nødvendigvis, men skuespillerne har jo veldig ulik oppfatning av hva som er greit på en scene. Det gjelder allerede i prøvetiden. Kan man ha på yttertøy og ta med en kaffekopp? Folk har veldig ulike oppfatninger om hva dette arbeidsrommet er. Hvor hellig. Men veldig mye av dette er uuttalt.

- Skuespillermakten på Nationalteatret har jo til tider vært et problem for regissører som vil tøyne grensene?

– Generelt tror jeg ikke det er et større problem på National enn på andre teatre. Men det gjelder jo å finne modige regissører som kan argumentere andre veien. Jeg tror man burde ha faglige møter med de regissørene som er på huset, og få dem til å kommunisere med flere enn dem som medvirker i produksjonen sin. Bare det å utfordre Sebastian Hartmann til å snakke med hele ensemblet, tror jeg hadde vært både relevant og interessant.

- Hartmann er en av de regissørene som har satt sterkest preg på teatrets profil i Stubøs tid. Ønsker du å fortsette dette samarbeidet?

– Vel. Jeg lurer på det. Jeg vil i hvert fall reise ned og se hva han gjør i Leipzig. Jeg

har ellers bare sett *Markens grøde*, og en tredel av *Matteuspasjon*.

- Som du ikke likte?

– Jeg likte *Markens grøde*, men hadde altfor høye forventninger etter å ha lest 12 kritikker som var helt panegyriske. Men jeg så den tredje forestillingen etter premieren, og skuespillerne var slitne.

- Men som påtroppende sjef på et teater hvor Hartmann har spilt en så viktig rolle, burde du vel ikke gått i pausen på *Matteuspasjon*?!?

– Nei da. Det holder jo ikke sånn sett. Men jeg hadde en avtale, og var i vippeposisjon, og jeg hadde nok blitt dersom jeg likte den veldig godt. Jeg lot meg vel provosere av det jeg opplevde som et slibrig kvinnesyn.

- Burde du ikke tvunget deg til å undersøke om provokasjonen hadde en hensikt, hvis den hadde det? Det ligger jo litt i formen?

– Jo. Selvfølgelig. Men jeg syntes situasjonene var uløste, og at kvinnene, i motsetning til mannen, var sjablongpregete. Og hadde vel bare ikke offervilje nok den kvelden.

Det første Hanne Tømta fortalte da hun kom til dette intervjuet, var at hun hadde sett den siste oppsetningen av Lars Norén i København, *In memoriam*, og gikk i pausen: Er det noe hun har for vane?

– Nei, det er vel de to gangene det siste året. På Norén tenkte jeg bare at dette provoserer meg i sin frekke, kyniske måte, og jeg gidder ikke å være høflig og sitte ut. Han inviterer ikke til noen refleksjon hos meg, han er bare på overflaten av noe som er mye mer alvorlig. Jeg syntes også at måten det var iscenesatt på var spekulativ. Jeg tenkte at nå er jeg førti år, og da er det lov til å gi blanke faen.

- Jeg er nysgjerrig på din smak?

– Du kan si at spillestilen i *Markens grøde* appellerer sterkt til meg. Det utilslørt ekspressive, kommunikasjonen med salen, at det er for et publikum her og nå, og at vi på noen steder leker denne leken sammen. Det har også en parallell til en russisk, frodig spillestil. For noen uker siden var jeg på en teaterfestival i Vilnius, hvor det var mange veldig unge skuespillere som spilte med en innlevelse som

nesten var sånn som 60 år gamle skuespillere spilte da jeg gikk på teaterskolen i St. Petersburg. Å se 22-åringer reprodusere disse idealene appellerer ikke akkurat. Det var heller litt trist.

- Og det ligger ganske langt unna de teaterregissørene vi i utlandet assosierer med Litauen? For bare å ta Korsunovas og Eimuntas Nekrosius?

– Nekrosius gir jo alltid skuespillerne en fysisk utfordring. Å stå barbert på is, som i hans *Hamlet*, for eksempel. Da har man for det første skapt et bilde, men modellen til Hamlet er jo også på en måte løst. Det påvirker jo også skuespilleren direkte. Men jeg tror at Nekrosius egentlig er ganske alene om sin teatreale verden.

- Under Stubøs tid er Nationaltheatret blitt et sted for samtidskunst – var det en av skuespillerne som sa. Tidligere så man jo mye tradisjonelt innlevelsesteater?

– «Nationaltheatret-stilen»? Ja, hvis du ser en forestilling her – etter hvert nesten hvilken som helst – og så reiser til Dramaten i Stockholm, så oppleves det veldig fjernt. Jeg var der for eksempel og så *Et dukkehjem* nylig. Dramaten-spillestilen er sånn som jeg tror at Nationaltheatret-stilen var for lenge siden. Man poserer jo, i stor grad, og er mer opptatt av hvor man selv befinner seg i rommet enn av situasjonen som man er en del av. De tingene der.

Folkelig?

- I august samlet norske teatersjefer og teaterledere seg til et seminar om folkelighet. Tydelig trigget av sommerens debatt om Frps kulturpolitikk. Hva slags forhold har du til det begrepet?

– Hmm. Egentlig har jeg ikke noe forhold til det. Fremskrittspartiet hevder jo nesten systematisk at det som «alle har et forhold til» er mer interessant enn filharmonien. Og derfor bør Sputnik få spille i operaen. Det er kanskje noen som tror at de svekker fordommene mot kunst ved å være joviale og såkalt folkelige? Jeg vet ikke. Men alle som lager forestillinger er jo folk, som forsøker å lage noe som er relevant for en selv. Det er jo utgangspunktet, alltid. Og så spør det hvor annerledes man er enn majoriteten. *The Wire* har jo blitt en av de mest populære

tv-seriene i USA; det «folkeligste» landet i verden, og den oppleves usedvanlig relevant. Adresserer sin egen tid og treffer alles frustrasjoner og bekymringer.

- Nå er det veldig mange norske dramatikere som skriver for film og tv. Det virker langt vanskeligere å komme til ved teatrene. Samtidig kritiserer norske teatersjefer dramatikerne for å skrive om det samme, om familien, osv. Og etterlyser de politiske stykkene?

– På teatrene får du jo mange manuskripter tilsendt, mens det sitter forfattere, relativt isolert, og sender de samme manusene til flere teatre. Og kanskje det er derfor det oppleves for «allment», og handler om familien, ekteskapsproblemer, osv.? Det blir sjeldent skrevet spesifikt for stedet. Vi skal ha en husdramatiker det første året: Johan Harstad, som i hvert fall har et genuint ønske om å skrive for teatret. Og det å ha et skrivende menneske på huset, kan kanskje være en måte å komme ut av den loop'en? Det gjenstår jo å se hva vi får til, men det vil være her og nå, Oslo.

- Hvorfor Johan Harstad?

– Jeg opplever at han har en egen stemme. Og han ønsker å være med og prøve på noe. Men hvorfor ham? Det kunne sikkert vært tjue andre...

- Hva slags ansvar påligger det et nasjonalteater?

– Nei – det som står i teatrets strategi fra 1994, er jo det samme som de fleste teatre har gitt seg som mandat. Man har en forpliktelse til å spille klassikerne, men også til å finne de nye klassikerne, samtidsdramatikken.

- Men Nationaltheatret er ikke Oslo Nye eller DNS.

– Og vi føler ingen forpliktelse til å spille musikal, for eksempel. I hvert fall ikke den typen musikal som er skapt i London eller New York. Pakkeløsninger som dette bør privatteatrene ta seg av. Får man statlige midler til å drive et teater, fordres det en litt annen innfallsvinkel. Det legger et premiss om å gi litt mer tyggemotstand i det som blir servert.

- Hvordan takler man kravet om egeninntjening uten at det koster for mange kompromisser?

– Jeg tror ikke på å ta den enkleste løsningen. Da vi fikk i gavepakke å sette

opp Bjørn Eidsvåg i Stavanger, var det et poeng å matche det med ønsket om å fostre en norsk dramatiker. Og Olaug Nilssen var en vestlandsk stemme som vi opplevde adekvat. Det sa seg jo selv at det kom til å komme folk, men da var det jo fint å utfordre på manussiden. Du kan jo si at den ene måten er den rene billettinntjeningen. Men det gir jo et større handlingsrom hvis man kan klare å skaffe disse pengene et annet sted, og det er jo slik Ibsen-festivalen og Samtidsfestivalen har overlevd.

- Verdiløse menn (Torshov) er jo både en musikal og folkelig teater, men noen hakk råere enn Skyfri himmel. Den var også avslørende for hvor sjeldent teatrene kommuniserer med et østkantpublikum?

– Ja, og noe av det fineste var å sitte i salen med folk som ikke hadde kommet dit med trikken. Men de fostret jo også en dramatiker gjennom dette prosjektet, Christopher Nilsen.

- Du er jo østkantjente selv.

– Vi fant ut av Christopher Nilsen hadde vokst opp 20 meter bortenfor meg. Men han er noen år eldre, så vi kjente hverandre ikke. Jeg flytta til Ulsrud da jeg var ti, og begynte på Bøler skole ... så jeg har spilt basket på Oppsal, spilt i korps på Bøler, men også gått på Katta, gått på Blindern, og utdannet meg i Russland. Og i dag føler jeg nok heller at jeg er fra Oslo.

- Betyr det at du har gjort en klasse-reise?

– Nei. Jeg kommer fra et helt vanlig middelklasse hjem, moren min var lærer, og vi hadde bøker i bokhylla! Da jeg begynte på Katta var det egentlig i ren protest, fordi jeg ble provosert over studieinspektøren. Vi var tre jenter fra 9-klasse som gikk på orientering på ulike videregående skoler, og hun inspektøren ble helt stram i ansiktet da vi sa at vi gikk på Bøler skole, og sa at vi måtte være klar over at det var usedvanlig vanskelig å komme inn, og at man måtte ha spesielt gode karakterer. Men det har vi! svarte vi – så det er ikke noe problem. Så det var hennes østkantfordommer som fikk meg til det.

- Møtte du fordommer blant elevene på Katta også?

– Nei, egentlig ikke. Jeg følte vel heller at de fra vestkanten forsøkte å legge til seg en østkantstil.

Det russiske

Du åpner med en oppsetning av Brødrene Karamasov i regi av russeren Oleg Kulikov. Gir det et signal om at teatret går fra en tysk orientering, i Stubøs tid, til det russiske?

– Jeg har overhodet ingen ambisjon om å forlate den tyske orienteringen fullstendig. Men jeg kan jo si at jeg har vært mer i Øst-Europa enn Berlin. Samtidig er det de to stedene jeg oftest har vært for å se teater, og som jeg identifiserer meg med. Oleg har et eget uttrykk, en slags grusomhetens poesi, og er en regissør som får skuespillerne til å strekke seg.

- På hvilken måte er du preget av å være utdannet i Russland, tror du?

– Det å befinne seg i en kunstutdanning i Russland i 5 år har selvsagt påvirket meg på mange plan. Jeg er innvidd i og flasket opp med en helt annen kultur enn vår egen, og har fått anledningen til å se på Norge og oss selv litt fra utsiden. Det er klart at Tsjekhovs utsagn «arbeid er talentets søster» preger arbeidsmoralen på teatrene i Russland. Jeg har lært at det å tro på et kall, ha offervilje for noe annet enn seg selv, er nødvendig i en kollektiv kunstform som teater. Selvsagt er det beste ved russisk teater gjerne preget av sterke skuespillerprestasjoner og regissørens klare vilje for hva vedkommende vil med forestillingen... og av analyse, analyse, analyse!

- Hva er det beste du har sett?

– Noen gang? Det tror jeg faktisk var Nekrosius' *Onkel Vanja*, som ble vist på gjestespill på Nationalteatret samtidig som de spilte en egen Tsjekhovoppsetning, *Vill honning*. For meg var det teater på en helt uventet måte, med alt det metaforiske. Jeg tror i hvert fall at det er den viktigste teateropplevelsen min. Den ga et forlokkende blikk inn i et teaterspråk som jeg aldri hadde sett før.

- Du forsøker vel å få ham til National, da?

– Ja, jeg vil jo det.

- Så det er vel der du har hjertet ditt?

– Ja, men når jeg inviterer Victoria

H. Meirik som fast regissør, så er det jo for å ha en som ikke mener akkurat det samme som meg. En med en annen erfaringsbakgrunn og referanser. Pluss at jeg opplever henne som en usedvanlig sterk regissør, som alltid har en analyse og vilje til å holde seg til her og nå.

- Østeuropeisk teater har ofte en metafysisk dimensjon som man sjelden opplever i vestlig teater. Men på den andre siden kan det mangle den intellektuelle og samfunnsengasjerte djervheten i tysk teater?

– Jeg skjønner hva du mener. Det har ikke den ytre adressen. Det ideelle er jo hvis man kan ha de lagene av virkeligheter, og samtidig relatere det til verden utenfor.

- Og så er det spørsmål om hva vi trenger, hva publikum og Nationalteatret trenger nå?

– Ja, men lever vi ikke i eksepsjonelt meningsøkende tid? Jeg synes for eksempel at talen til Peter Brook i Skien var et tegn på det. Hvordan definerer vi oss som nasjon? Norge har jo inntatt en posisjon som moralsk supermakt, men forsøker også å være supermakt på andre måter – langt ut over det moralske. Og denne letingen etter hvem vi skal være går jo nedover – hele veien. Det er en jakt på innhold, er det ikke?

- Festivalene spiller jo en viktig rolle i forhold til Nationalteatrets profilering og identitet?

– Jeg opplever at en av mine største utfordringer som ny teatersjef på National, er å fornye tenkningen rundt Ibsen-festivalen fremover.

Tanker om ny tekstutvikling er en del av dette spørsmålet. Kanskje man ikke bare burde invitere eksisterende, relevante Ibsen-produksjoner fra utlandet, men også forsøke å skape «kollisjoner» mellom utenlandske samtidsdramatikere og Ibsen, lurer Hanne Tømte, som også ser for seg et mer utstrakt samarbeid mellom Nationalteatret og andre, også innenfor det frie feltet.

AVIGNON 2008

For første gang siden Vincent Baudriller/Hortense Archambault tok over ledelsen for teaterfestivalen i Avignon ble det åpnet for to festivalkunstnere. I tillegg var det første gang en skuespillerinne ble spurt: Valérie Dréville.

Velkommen til helvete!

(Avignon): Romeo Castellucci erobrer Avignon
med en gnistrende *Inferno*. AV FINN WILHELM MATHIESEN

.....
INFERNO Etter Dantes La Divina
Commedia. Av Romeo Castellucci/
Societas Raffaello Sanzio. Pavepalasset,
Avignon
.....

Inferno er en av tre forestillinger signert Romeo Castellucci fritt inspirert av Dantes *Den guddommelige komedie*. Forestillingen spilles på hovedscenen i pavepalasset, og når publikum blir sluppet inn går det en mengde turister rundt på scenen. Automatiske turistguider på forskjellige språk spilles over høytalerne. Syv hundeførere kommer inn med hver sin store vakthund, rotweilere, schäfer, og lenker dem fast til bolter i scenegulvet. En mann kommer langsomt inn på scenen og tar på seg en polstret kjeledress. Gjennom et voldsomt hundeglam hører vi en stemme si: *Mitt navn er Romeo Castellucci*, før hundene slippes løs. De angriper kunstneren som faller i gulvet mens han løfter armen i et forsøk på å beskytte seg. Med denne modige og avmektige handlingen starter reisen inn i helvete slik Castellucci ser det – fritt etter Dante.

Hvert tyvende eller trettiende år klarer en forestilling å trollbinde hovedscenen. Det kan være en skuespillers magi (Gérard Philippe) eller det innlysende i en ny form for energi (Maurice Béjart). Castelluccis

Inferno har en slik kraft, som renser blikket, åpner nye veier, ikke søker det perfekte men som interesserer seg for dem som gjør det.

LIBÉRATION

En halvnaken mann begynner en halsbrekkende bestigning av den 35 meter høye veggen i borggården. Det er noe fryktinngytende vakkert over denne klatreren som med bare hender utfordrer den utilgjengelige veggen og dermed trosser stupet. Det er umulig å ta øynene fra klatreren som med rolige bevegelser bestiger den loddrette veggen mens han stopper for å innta positurer som *Den vitruvianske mannen* eller *gargouille*. På toppen lar han noe falle mot gulvet, det er en basketball som tas opp av en liten gutt som har kommet inn på scenen. Klatreren skriker – og mens ballen spretter på scenegulvet følges sprettene av illevarslende lyder: glass, flasker, torden. Denne åpningen tar pusten fra de fleste av oss.

Ingen forventet vel at Castellucci skulle skrive om *Inferno* til replikker. I stedet gir han oss en visuell representasjon av det helvetet vi kan oppleve her på jorden og i hverdagen. *Inferno* preges av massens bevegelser, over 50 amatører spesielt ansatt for denne forestillingen, utgjør den dominerende delen av aktører på scenen. Denne massen, som noen ganger beveger seg i transe, andre ganger rullende som

bølger over gulvet, har utrolig visuell kraft. Ved hjelp av denne menneskemengden og forsterket gjennom aktører i flere generasjoner, relativiseres budskapet om individets død og fødsel; men spesielt sterkt er inntrykket av gjentakelse og individets banalitet. Koreografien følges av et splintrende og skjærende lydbilde hvor deler av den elektroniske musikken til komponist Scott Gibbons faktisk består av opptak fra obduksjonsbordet.

Fall

Inferno er følelsesmessig en sterk opplevelse. Energien forsterkes av selve scenerommet som kan forbindes til Dantes verk på flere måter. Scenen er nærmest naken, bortsett fra en stor, svart boks som skal vise seg å være et glassbur med barn i 3-5-årsalderen. Når den svarte duken som dekker boksen fjernes, får vi observere hvordan barna leker og slåss, og det gir en ganske ekkel følelse å observere dem bak glass – som i en zoologisk hage. Det er forøvrig mange og klare referanser til dyreriket gjennom hele forestillingen. Er dyret bilde på tapt uskyld, på djevelen, eller på menneskets bestialitet?

Generasjonsskifter og liv/død-tematikken kommer tydelig til syne gjennom en scene der hver enkelt omfavner han eller hun som står foran seg, for så å kutte strupen på ham eller henne. Fallet, syndefallet, fortapelsen er til stede fra begyn-

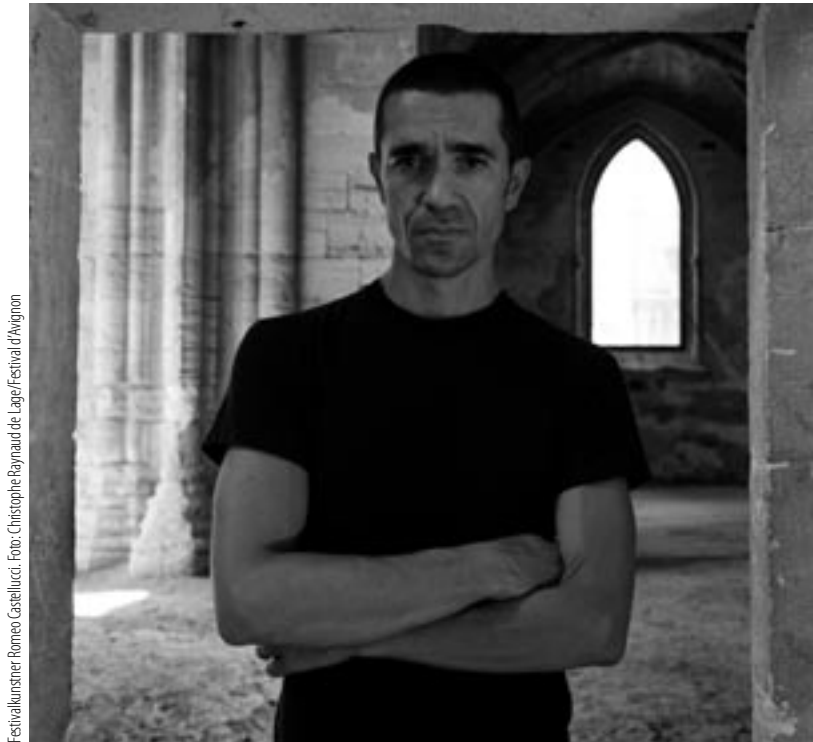
nelsen av forestillingen med klatreren som kan falle i avgrunnen hvert øyeblikk, og i ballen; som faktisk gjør det. Fallet gjentas med skuespillere som går opp på den svarte boksen og lar seg falle til gulvet for så å bli tatt i mot av andre skuespillere. Senere følger en imponerende sekvens med en rad av fjernsynsskjermer som faller i gulvet fra over 20 meters høyde mens glasset spruter. I forkant av disse gjentatte fallene har musikken blitt elektrisk, statisk, og en rekke ord og titler blir projisert på veggen. Etter ordene INFERNO og ETOILES, hvor bokstavene forsvinner slik at bare TOI (du) står igjen, kjenner vi igjen titler på kunstverk av Andy Warhol.

Hva gjør det med deg som tilskuer når noen trekker en duk over deg og resten av publikum? Det er spørsmålet vi må stille oss når en gigantisk, hvit seilduk blir trukket over hele publikum, holdt oppe av våre armer. Opplevelsen er av å være en del av massen, men gir også en nærhet til hver enkelte deltaker i denne massen. Der og da syntes jeg det var en fin opplevelse av felleskap. I etterkant ser jeg at Castellucci smeltet oss sammen til *en* form.

Når duken glir av igjen er det kommet inn et bilvrak på scenen. Andy Warhol kommer ut av bilvraket og klapper. Vi vet ikke om han klapper for seg selv, for publikum, eller om det er ironisk ment.

Med mellom femti og seksti amatører på scenen har Castellucci nok muligheter til å feile. Åpningsscenen der han blir angrepet av hunder kan være et symbol på de sjansene han tar. Men aktørene er presise og enkle i alt de gjør og klarer altså å formidle inntrykket av massene og individets uviktighet i tilværelsen slik dette blir fortapt i massen. Det er vårt helvete her og nå som det dreier seg om, og Castellucci viser dette på en vakker og sterk måte. Det er sikkert en fordel å ha lest *Divina Commedia* i forkant, men jeg tror neppe det er en forutsetning. Like viktig er det å ha utstrakt kjennskap til Andy Warhol, selv om jeg ikke helt ser hvorfor han blir viet en så sentral plass mot slutten av forestillingen.

Denne visuelle opplevelsen trenger imidlertid ikke å forklares for å forstås, og Castellucci bekrefter med *Inferno* at han stadig kan overraske og fornye sin kunst.



Festhalkunstner Romeo Castellucci. Foto: Christophe Reynaud de Lager/Festival d'Avignon

Castelluccis Inferno

(Avignon): Andy Warhols berømte uttalelse om at alle vil få sine 15 minutters berømmelse, ligger som en klangbunn i Romeo Castelluccis *Inferno*.

AV FINN WILHELM MATHIESEN

Romeo Castellucci har gjennom Societas Raffaello Sanzio i løpet av det siste tiåret befestet seg som en ledende skaper av scenekunst. Han blander kunstformene i et mangesidig og visuelt scenisk uttrykk. I år er Castellucci en av to festivalkunstnere i Avignon, og samtalen mellom ham og Valérie Dréville har vært avgjørende for å finne festivalens tyngdepunkt.

Romeo Castellucci ble utdannet ved kunst og håndverksskolen i Bologna, før han stiftet Societas Raffaello Sanzio i 1981, sammen med sin kone, dramaturgen Chiara Guidi, og sin søster, Claudia Castellucci. I Avignon viser Romeo Castellucci *Inferno*, *Purgatorio* og *Paradiso*, etter Dantes *Guddommelige Komedie*. Første del – om helvete – danner bakgrunnen for dette intervjuet.

– *Divina Commedia* har vært et slags mareritt for meg helt siden ungdommen, forteller Romeo Castellucci. Men det passer på mange måter bra i Avignon. Dante skrev *La Commedia* på den tiden da paven flyttet til Avignon og pavepalasset ble bygget. For meg er hovedscenen i pavepalasset en rollefigur, en slem rollefigur. Det er et komplisert sted med mye historie. Både i forhold til teaterfestivalen og Jean Vilar, men først og fremst som et sted for maseturisme, hvor det kommer millioner av turister hvert år. Med turismen snakker vi om en ny tilstand, som er både politisk og nærmest eksistensiell. Og temaet i helvete er massen, ikke individet. I begynnelsen av *Inferno* har du elven av døde mennesker, en form, en masse, og med turismen møter du den samme ideen om massen som beveger seg rundt som en form uten noen som helst form for bevissthet.

Kunst og provokasjon

- Du har sagt at kunsten skal være støtende. Bør kunsten også provosere eller sjokkere?

– Provokasjon er ikke ett av mine begrep. Det er enkelt å provosere – hver tv-reklame provoserer. Jeg foretrekker begrepet skandale. Det dreier seg om dype og intime problemstillinger. Hver tilskuer skal treffes som et enkeltindivid.

- I forestillingen fins det likevel elementer

som kan synes sjokkerende eller voldelige, f.eks. når du bruker opptak av lik som blir dissekert i lyd bildet...

– Ja, men det handler om en myk form for vold. Vi snakker om noe som hører til kjernen i kommunikasjonsformidling, hvor det handler om å la visse elementer gli ned i underbevisstheten. Vold er et grunnleggende element i det vestlige teatret. Ta for eksempel *Orestien*. Men også i Molières *Tartuffe* er det en voldelig kerne.

- I *Inferno* er det en sanselig form for vold, som allikevel er kraftig. For eksempel i scenen hvor aktørene kutter strupen over på hverandre...

– I utgangspunktet dreier det seg om en omfavneelse, som så går over i lek, en barnelek på liv og død. Det er en slags sirkel som går igjen i alle tre forestillingene, noe uten begynnelse og uten ende. Det er som skjebnen vi ikke kan unnsnippe, livets sirkel eller livets skjebne. En slags helvetesirkel hvor alt går rundt og kommer tilbake. Vi vet jo heller ikke hvorfor reisen til

«Masseturismen er vår tids helvete»

Dante begynner, hvorfor han befinner seg i en mørk skog. Det råder altså en forvirring, en blanding mellom ømhet og vold, vi omfavner og i neste øyeblikk dreper vi.

- Temaene får meg til å tenke på bruken av Andy Warhols kunst og person i forestillingen. Hva var det som gjorde at Andy Warhol ble en sentral del av *Inferno*?

– Det var under prøvene at jeg oppdaget at dét eller dét var Andy Warhol, osv. Jeg tenkte derfor at Andy Warhol kanskje var *min* Vergil, eller *min* Lucifer, eller begge to samtidig, eller uansett; en samtidsteatrets sorte engel. Han var i stand til å støtte opp under at samtidshelvetet er tingenes overflate. Han finner derfor ikke helvetes avgrunner i dypet, men på tingenes overflate. Ta for eksempel Warhols berømte uttalelse om at alle vil få sine 15 minutters berømmelse: denne uttalelsen blir en del av helvetet. Alle gentakelser

og flerfoldiggjøring av handlinger kan sees i sammenheng med ideen om massene. Warhol er, på en ofte ondskapsfull måte, klar over hvordan virkeligheten settes i scene... Det er en eksistensialisme i Warhols verk. I tillegg er han død, og hos Dante reiser man gjennom de dødes rike. Forestillingen er også en hyllest til medlemmer av vårt kompani som har gått bort.

- Diff *Inferno* er meget menneskelig...

– Representasjonen av det onde har jo alltid vært relativ. I *Commedia dell'arte* fremstilles jo for eksempel ofte djevelen komisk. Det er mye lidelse og tortur i Dantes verk, men dette er Guds vilje og ikke djevelens. Dette er jo et ganske interessant teologisk problem. For det er jo ved Guds dom at disse menneskene lider, og det er tankevekkende å se at store tenkere og filosofer, blant annet Vergil selv, befinner seg i helvete.

Når det gjelder min representasjon av Dantes *Inferno* er det ikke snakk om et metafysisk helvete, men om et helvete som er til stede i våre liv i dag. Jeg tenker ikke på helvetet i Irak, men det som er i oss, mellom oss, og på tingenes overflate. Den lille avstanden mellom to personer, og alt i det daglige som har å gjøre med vår verden her og nå.

- Bør man ha lest Dante for å sette pris på *Divina Commedia* av Castellucci?

– Ja, det er det ideelle. Nå kan jeg ikke forlange at alle skal kjenne til Dante, men i Italia er det jo en grunnleggende tekst. Jeg er ingen ekspert på Dante, men det er et fantastisk verk og fullstendig umulig å oppføre. Det fikk meg til å tenke at det er jo en veldig god grunn til å sette det opp, ja faktisk den eneste grunnen til å sette det opp; at det ikke kan oppføres. Det vakreste i teatret er for meg det som ikke lar seg representere.

Kunst og frihet

- Et gjennomgående tema i forestillingen er «fallet». Hva representerer denne symbolske handlingen for deg?

– Vel, for det første representerer det jo syndefallet og Lucifers fall fra himmelen. Lucifer står for meg som tidenes før-

ste kunstner som bar vekten av friheten på sin egen rygg. Syndefallet står altså for meg som en skapende handling. Selve ordet Lucifer; *Lucifero* betyr han som bringer med seg lyset, og dette lyset, denne ilden, er kunstens ild. Hver gang han utfordrer Gud er det en kunstnerisk handling som gjør at han faller ned i avgrunnen og mørket. Dante faller også ned i mørket i den dype, mørke skogen helt på begynnelsen av sin reise, en reise hvis motiv er fantastisk ukjent. Men mørket går alltid hånd i hånd med kunsten. I mørket ser du ingenting, men du kan allikevel se alt og alt er mulig.

- Du har tidligere uttalt at når man forstår et kunstverk forsvinner det for en. Hva mener du med det?

– Jeg tror at det i ethvert kunstverk finnes en uklar og tvilende del, og for meg er det den mest verdifulle delen. Den representerer det elementet av frihet som appellerer til fantasien, som gjør tilskueren i stand til å skape selv, og som gir ham et visst ansvar. Jeg tenker for eksempel på bildene til Mark Rothko. For hva er det snakk om? Jo, noe som går rett tilbake på tilskueren selv. Hva er det å «forstå» i et slikt bilde? Det handler bare om å være til stede foran kunstverket. Hvis vi klarer å oppnå et slikt øyeblikk av ubeslutsomhet og tvil, er det mulig å skape en forbindelse til publikum og en utveksling av energi. Kunsten skal betrakte tilskueren – og ikke bare motsatt. Det er derfor misforstått å tro at man skal forstå alt for å kunne sette pris på samtidskunst, tvert i mot må man tenke at hvis man har skjønt alt, ja da er det slutt.

- Har teatret noen mulighet til å påvirke dagens samfunn?

– Nei, det tror jeg ikke. Teatret rører og skal røre ved folks bevissthet, teatret er bevissthetens teknologi, men selv om det er viktig, kan det ikke fungere som en direkte antagonistisk handling. For meg handler det om å fryse realiteten ved å gjøre noe virkelig. Det er altså en handling og ikke et prosjekt for fremtiden eller et håp om noe. Det finnes ikke håp i teatret, for teatret er allerede handling.



Valérie Dréville. Foto: Christophe Raynaud de Lage/ Festival d'Avignon

Man må glemme seg selv

(Avignon): Valérie Dréville, en av årets to festivalkunstnere, utfordrer teatrets rollemønster ved å la skuespillerne gjøre regien selv.

AV FINN WILHELM MATHIESEN

Det var en inspirert, men litt sliten Valérie Dréville vi møtte mot slutten av festivalens åpningsuke. Som skuespiller og regissør av *Partage de midi* (Dagen vender) hadde hun allerede måttet tåle dårlige kritikker, men for henne som festivalkunstner hadde uken startet bra. Det var i funksjon av denne dobbelrollen vi ville møte henne, og endte opp med å diskutere hva det innebærer å spille teater.

Valérie Dréville er en av Frankrikes fremste skuespillere, og hennes læremestre har vært noen av Europas mest anerkjente regissører. Ikke minst er hun elev og skuespiller hos russiske Anatoli Vasiliev, en relasjon som har vart i over 15 år, og som blant annet har resultert i forestillingene *Amphitryon* av Molière, og *Materialpartiklene* av Heiner Müller. Sistnevnte er spilt over hele Europa etter premieren i 2002. Valérie Dréville spilte *Fedra* i et gjestespill på Nationaltheatret i 1998, i en oppsetning av Luc Bondy, og har medvirket i flere stykker av Jon Fosse iscenesatt av Claude Régy.

Hun har vært invitert til Avignon som skuespiller et titalls ganger, og ble spesielt lagt merke til i 1987 da hun medvirket i *Le Soulier de satin* av Paul Claudel satt i scene av Antoine Vitez. Dréville har parallelt en ikke ubetydelig filmkarriere med medvirkning i filmer av blant annet Jean-Luc Goddard, Arnaud Desplechin, Alain Resnais, og sist i *La question humaine* av Nicolas Klotz.

- Hvordan har opplevelsen av denne første festivaluken vært?

– Bra, selv om vi fikk en litt vanskelig premiere på *Partage de midi* med litt for mange teaterfolk og journalister til stede. Det var et reelt problem. Tilskuerne er nødt til å glemme seg selv for å komme inn i et stykke, ha et riktig blikk, og på premieren fungerte ikke dette. I forestillingene som fulgte fikk vi derimot kontakt med publikum, og kunne derfor gå stykket i møte sammen med dem. Dette er det ideelle...

Det usagte

- Hvorfor Paul Claudel og Partage de midi?

– Det er flere grunner: Claudel hadde et reelt behov for å skrive for teatret og

derfor for skuespillere. Han sier det selv i første kapittel av *Partage de midi*: for at ordet skal kunne eksistere må det sies. Dette stykket er spesielt fordi det er skrevet i en periode av dyp krise, den krisen som forfatteren forteller om i stykket. I tillegg har jeg i flere år sagt til meg selv at jeg måtte jobbe med dette stykket, og at Jean-Francois Sivadier også måtte være med. Det er altså med utgangspunkt i ønsket om å jobbe med dette stykket og med denne bestemte skuespilleren, at hele grunnlaget for oppsetningen ble lagt. Denne sterke lysten til å sette opp *Partage de midi* er veldig spesiell, det er en lyst til teater, til nærhet, til å dele – og stykket

Det handler om å spenne usynlighetens streng og å få den til å dirre

handler jo nettopp om lyst og begjær.

Enda en ting som jeg vil trekke frem er at et dramatisk dikt, skrevet for skuespillere og teatret, har som ambisjon å vise det vi ikke hører og det vi ikke ser gjennom spillet, altså forholdet til det usynlige. Det handler om å spenne usynlighetens streng og å få den til å dirre. Det er selvfølgelig en stor utfordring for oss.

- Det usagte er sentralt hos Jon Fosse, som er en dramatiker du har jobbet med tidligere?

– Det er en forfatter jeg begynner å kjenne meget godt. Jeg har medvirket i *Nokan kjem til å komme* og *Dødsvariasjonar*, begge oppsetninger av Claude Régy. Jeg har også funnet atskillig inspirasjon gjennom *Melancholia*, som har blitt til et verdifullt arbeidsverktøy for meg. Jeg er veldig glad i det verket.

- Dere har valgt å sette opp Partage de midi uten regissør eller med dere selv som regissører. Det er interessant, men også ganske farlig...?

– Ja, men det er også interessant å se hvilke spørsmål som reises gjennom et slikt valg og hvordan folk reagerer når det

gjelder spørsmålet om regissøren og hans plass.

Selve ideen om å gjøre en oppsetning uten regissør er fra min side langt fra et ønske om å frigjøre seg fra eller å sette til side iscenesetteren, men heller en vilje til å prøve ut det mine læremestere har lært meg. Det handler om selvstendighet på scenen og muligheten til å skape rollen selv. Vi tenker også på en annerledes måte ved at vi skaper scenerommet samtidig med at rollene blir til. Dette gjør man jo aldri med en regissør, fordi han allerede har gjort det. Det var derfor en mulighet for oss til å utfordre oss selv på områder vi vanligvis ikke har ansvar for. Stykkets sammensetning, dets struktur, regivalg, alle disse tingene som ellers blir gjort foran og ikke på scenen.

- På hvilken måte har ditt syn på teater endret seg i møtet med for eksempel Anatoli Vasiliev?

– Da jeg møtte Vasiliev var jeg på Comédie Française under ledelse av Antoine Vitez. Da han gikk bort alt for tidlig var jeg ikke ferdig formet som skuespiller og hadde en trang til å søke etter det som var utenfor min rekkevidde. Jeg var på leting etter noe nytt og møtte Vasiliev, som med *Le bal masqué* (Maskeball) åpnet døren inn til et fantastisk spennende univers. Jeg bestemte meg derfor for å forlate Comédie Française og har siden reist frem og tilbake til Russland.

Disse årene med søken i et fremmed landskap etter det jeg ikke får tak i har satt dype spor i meg som skuespiller. Jeg er derfor nødt til å fortsette langs den veien som Vasiliev har ledet meg inn på. Det er som en stafettpinne som blir gitt videre, og er noe som bidrar både til min og mine skuespillerelevs utvikling.

- Hva blir du selv inspirert av?

– Først og fremst mine egne læremestere, Vitez, Régy og Vasiliev, men det er jo litt på siden og ikke særlig objektivt. Ellers appellerer både Castellucci og Jan Fabre til meg, men mer følelsesmessig enn til meg som skuespiller. Jeg nærer også stor beundring for den engelske skuespilleren og regissøren Simon McBurney som gjør fantastiske ting. Jeg legger merke til at jeg

ofte liker godt de som jobber over tid. Det dreier seg ikke bare om *en* forestilling eller *ett* kunstverk, men et arbeid som skriver seg inn i en kronologi over et lengre tidsrom og som jeg kan etablere en spesiell relasjon til på grensen til en form for eget arbeid. Det betyr at disse kunstnerne blir en del av meg ved at de bidrar til min egen utvikling.

-Ser du en liknende rød tråd på årets festival?

–Tilskuerens plass som aktør og deltaker i forestillingen er noe Romeo og jeg har snakket mye om. Tilskueren vil integrere de innvendige bildene han skaper i forhold til det som skjer på scenen selv, og ikke bare være mottaker av et fastbestemt og urokkelig budskap. Dette kjenner jeg meg igjen i som skuespiller, å formidle sine innvendige og levende bilder for å kunne kommunisere utad. Jeg vil nok ikke si at det er festivalens røde tråd, men en del av en vev bestående av flere tråder.

-Er det politiske aspektet fremtredende i Avignon?

–Det er klart at visse spørsmål skal stilles på en institusjonsteaterfestival og at teatret er truet, det er helt sikkert. Jeg tenker på et sitat av Pasolini:

Kulturen er stedet der kampen mot underholdningen føres. Dette forteller alt om dagens kulturpolitikk, og er en dypt aktuell tanke. Jeg tror at de virkelige politiske stykkene er de man ikke forventer at skal være det. F.eks. er Castelluccis *Inferno* meget politisk uten å gi seg ut for å være det. Det visuelle landskapet han tegner utfordrer vårt forhold til samfunnet rundt oss på en svært intim måte.

-Hvilke forventninger har du til festivalen?

–Jeg håper at de opplevelsene publikum får vil sette dype spor hos hver enkelt. Noen ganger når vi spiller og lytter til stillheten i salen, blir vi klar over at noe spesielt er i ferd med å skje, som er noe annet enn selve teateropplevelsen. Folk er sultne på teater og kommer for å oppleve forestillinger uansett om noen av dem er gjenstand for massiv kritikk. Det som er viktig er nettopp at folk finner sin egen retning gjennom det festivalen tilbyr dem.

Filmatiske Hamlet

(Avignon): Spesialeffekter og video i Thomas Ostermeiers subrealistiske Hamlet.

AV FINN WILHELM MATHIESEN

Shakespeare: **HAMLET** Regi:
Thomas Ostermeier. Scenografi: Jan
Pappelbaum. Schaubühne, Berlin

Hamlet skulle snu opp ned på våre inngrodde forestillinger om den danske prinsen og hoffet på Elsinor forøvrig. Etter Castelluccis *Inferno* er det denne forestillingen publikum i Avignon knyttet størst forventninger til. Stemningen blant publikum er opprømt, ja, nærmest lystig, mens vi får god tid til å betrakte skuespillerne som gjør seg klare på scenen, uten å la seg bry for mye med at de er gjenstand for vår oppmerksomhet.

Det slår meg at scenen er overraskende liten i forhold til den store sceneplaten som er tilgjengelig i pavepalasset. Thomas Ostermeier har tidligere uttalt at *Hamlet* passet bra til hovedscenen fordi handlingen foregår i en borg. Imidlertid utnytter han ikke dette scenisk, selv om stemningen preges av det spesielle og ganske tunge scenerommet.

I forkant av scenen ligger det en haug med jord, en spade står plantet i jordhaugen med en kiste ved siden av.

Forestillingen begynner med at Hamlet filmer seg selv med et videokamera, mens bildene projiseres på et forheng. Bildene beveger seg bølgende

på forhenget, mens Lars Eidinger som Hamlet starter sin monolog om *å være, eller ikke være*. Samtidig, og før monologen er ferdig, kommer et svartkledd gravfølge ned til kisten. Kong Hamlet skal begraves, og en hageslange benyttes for å la regnet skylle over de sørgende, som åpner sine paraplyer for å beskytte seg. Scenen, som er fylt med jord, blir etter hvert full av søle. Mens den tunge gitarmusikken som har gått i bakgrunnen stiger til crescendo, starter graveren en burlesk og stumfilmaktig kamp for å få kisten i jorden. Det er ganske morsomt, men latteren stilner når slapstick glir over i panikk i takt med den tiltagende musikken.

Avromantisert

Vi går direkte fra gravferd til bryllup, hvor en svært misfornøyd Hamlet filmer sin mor som fremfører en sensuell kjærlighetssang. Getrude har mørke solbriller, svart trenchcoat, og noe Carla Bruni'sk over seg i fremføringen. Når sangen er ferdig snur hun ryggen til, tar av seg solbrillene og frakken, og når hun snur seg tilbake er det som Ophelia. Det er nemlig en stram *Hamlet* i ny oversettelse og med bare seks skuespillere dramaturg Marius von Mayenburg leverer. At Hamlets berømte monolog og gravferden åpner stykket er overraskende, men ikke revolusjonerende. Alle skuespillere har to eller

flere roller, unntatt Hamlet, noe som virker logisk siden han viser klare tendenser til splittet personlighet.

Det er blitt blitt sagt at vi med *Hamlet* går inn i det moderne menneskets tidsalder, en periode hvor soldatsamfunnet står mot et samfunn av tenkere og intellektuelle, og en økende bevissthet om handlingens kompleksitet. Hamlet blir ofte romantisk fremstilt, som en ærlig sjel i en verden av korrupsjon og intriger. Thomas Ostermeier har irritert seg over Hamlets manglende handling, og hatt lyst til å gi ham et skikkelig spark bak. Den Hamlet vi møter, er derfor utstyrt med kunstig mage, fett hår og en skiftende, men jevnt over slett personlighet og vanskelig karakter. Han er vulgær og sinna. Ostermeier har valgt å la Hamlet spille gal i begynnelsen for så å la kunstig galskap gå over i ekte. Slik Thomas Ostermeier sikkert, da han var barn og lekte at han var mentalt forstyrret, ble fortalt at hvis han ikke var forsiktig, så kunne han bli *sånn*. For ja, slik går det med Hamlet: Han blir skikkelig, ordentlig gæren, og utvikler etter hvert en førsteklases tourettes. Dette har selvfølgelig en del komiske aspekter ved seg, men først og fremst bidrar hans uttrykte galskap til at han ikke lenger kan gjemme seg, men står naken foran resten av hoffet i hele sin tiltaksløshet.

Film

For noen år tilbake uttalte Ostermeier at han var redd for at raseriet hans skulle fortape seg med årene. I denne ultramoderne oppsetningen av *Hamlet* har han beholdt kraften og et visst energisk sinne. Scenografien og den overliggende regien gir oss assosiasjoner til film gjennom hele forestillingen. Den utstrakte og kunstnerisk vellykkete bruken av video bidrar også til dette inntrykket. Det lar oss komme tett innpå karakterene, tettere enn jeg kan huske å ha vært i andre oppsetninger med utgangspunkt i samme tekst. I tillegg er Ostermeier en mester i å flette inn uventede sceniske elementer når symbolikken i teksten blir for tung. På et tidspunkt fremfører Hamlet en rap fra 80-tallet som den naturligste ting av verden; *I'm close to the edge, I'm trying not to lose my head!* og tar en ølboks på styrten. Verfremdung à la Ostermeier, er det også når Hamlet



Hamlet, regi: Thomas Ostermeier, Schaubühne Berlin/Avignon 2008. Foto: Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

tar av seg den kunstige magen for å spille transvestitt i teater-i-teateroppsetningen, og når skuespillerne spruter druejuice eller ketchup på hverandre for å lage blod. Disse elementene fungerer bra, selv om resultatet noen ganger blir at Shakespeares tekst oppfattes som et fremmedelement. Bruken av monologen *Å være, eller ikke være*, er et eksempel på dette. Det er interessant og fungerer fint når den kommer i bruddstykker i begynnelsen og noe senere. Når Hamlet derimot gir seg i kast med hele monologen blir dette faktisk kunstig. En annen ting som skurrer litt er Hamlets galskap som skrur av og på som en bryter. I det ene øyeblikket er han full av tourettes, litt senere er han mer eller mindre vanlig, for så å bli rivende sinnssyk igjen. Har han vært hos psykiater under oppholdet i eksil?

Når ikke helt opp

Atmosfæren i scenerommet ligger nærmere Tarantinos eller Kaurismäkis univers enn en fjern middelalder. Det har vel å gjøre med Ostermeiers vilje til realisme at filmstemningen er konstant. Og det er absolutt realistisk, om enn noe absurd, når Hamlet ved flere anledninger faller med ansiktet i bakken og faktisk spiser jord eller kongen går hodestups i søla. Det er et uttrykk for vår tids realisme når Hamlet betrakter sin verden gjennom videokameraet som om han selv var et spøkelse ute av stand til å nærme seg sin fars morder fysisk, og derfor er ute av stand til å handle.

Ostermeiers forestilling rusker godt opp i våre armerte ideer om Shakespeare og *Hamlet*. Den viser oss dobbeltheten i mennesket og hva som skjer når masken faller. Det er en råhet i oppsetningen som gjør godt, og regien lar oss ikke oppleve originalfortellingens middelalder i særlig grad rent bortsett fra gjørmen som i tillegg symboliserer det skitne og råtne i det danske kongeriket.

Gertrude som Ophelia, og omvendt, gir assosiasjoner til evig ungdom, plastisk kirurgi, Freud og forvirring. Nokså genialt er det også at Urs Jucker spiller trippelrollene som Claudius, den gamle Hamlets gjenferd og Fortinbras. Det understreker at på tross av omveltninger i samfunnet, vil det samme styret og den samme makten bestå, mens den tilsynelatende forandringen må karakteriseres som relativ eller minimal. Et annet tema er forholdet mellom de som søker og de som skjuler sannheten, men også hvor mye sannheten egentlig er verdt.

Allikevel sitter jeg igjen med følelsen av at forestillingen ikke nådde de helt store høyder. Var forventningene for store, eller var det på grunn av den tyske talen med fransk teksting? Jeg har allerede pekt på noen av elementene som ikke fungerte helt, men jeg tror at det som manglet var dette udefinerbare som er så viktig for en teateropplevelse; når øyeblikket blir magisk og det usynlige sløret mellom scene og publikum forsvinner. Det manglet dessverre denne forestillingen på hovedscenen.

Korsunovas 3 x Shakespeare

(Stavanger): Tre gjestespill av Oskaras Korsunovas toppet seg i en forrykende *Romeo og Julie*. Kanskje regissøren er best på det burleske?

AV THERESE BJØRNEBOE



Skuespillerne i åpningsscenen av *Hamlet*. Regi: Oskaras Korsunovas. OKT/Stavanger 2008. Foto: Francesco Lastrucci

Shakespeare: **EN MIDTSOMMERNATTSDRØM**

Regi, scenografi, Koreografi og kostyme:

Korsunovas. Gjestespill Sandnes kulturhus, 16. sept

HAMLET Regi: Korsunovas. Scenografi: Korsunovas

og Agne Kuzmickaite . Stavanger2008/OKT 2008.

Rogaland teater, 10. sept

ROMEO OG JULIE Regi: Korsunovas. Scenografi:

Jurate Paulekaite. OKT, 2003. Gjestespill, Rogaland

Teater, 2. Sept



Det kan fremstå som i overkant eksklusivt av Stavanger2008 å fokusere så tungt på én regissør og én dramatiker i gjestespillprogrammet. Men på flere teaterfestivaler har man i de siste årene sett en tendens til tilsvarende fokus på én kunstner eller ett ensemble. Det gjelder både teaterfestivalen i Avignon, og her hjemme bl.a. Festspillene i Bergen, som over to år har presentert fire gjestespill med det ungarske kompaniet Krétakör.

Oskaras Korsunovas er allerede kjent i Norge gjennom oppsetninger på Torshov

(Jon Fosses *Vinter*) og Nationalteatret (Strindbergs *Til Damaskus*). *En midsommernattsdrøm* hadde premiere så tidlig som i 1999, og er følgelig den eldste av de tre Shakespeare-produksjonene som ble vist under kulturhovedstadsåret i Stavanger. De andre var *Romeo og Julie* fra 2003, og *Hamlet*, som hadde premiere på Rogaland teater, og som er en samproduksjon mellom Stavanger2008 og Oskaras Korsunovas Teater (OKT).

En midsommernattsdrøm var Korsunovas' avslutnings- eller diplomoppgave som regisstudent i Vilnius. Og den bærer sannsynligvis også preg av det, siden han ikke bare er re-

gissør, men også scenograf og koreograf, og oppsetningen derfor kan forstås som uttrykk for en ambisjon om at regissøren skal kunne turnere alle ledd i en teaterproduksjon.

Det er interessant å se denne forestillingen etter å ha sett andre oppsetninger av Korsunovas. Og den gir kanskje en nøkkel til hans forståelse av Shakespeare, eller uttalte målsetning om at han vil sette opp klassikere som om de var nye stykker, og samtidsdramatikere som om det dreide seg om klassikere.

Fysisk

Det mest påfallende regigrepet i *En midsommernattsdrøm* ligger i at regissøren har utstyrt hver av de seksten medvirkende med et digert trebrett. Brettene (eller lemmene) er lette nok til at de kan løftes og bevegges uanstrengt, men store nok til at skuespillerne kan stå og gjemme seg bak dem.

De er de eneste rekvisittene, bortsett fra Pukks blomst (her en slags knapp), i det ellers nakne scenerommet, og de gir regissør og skuespillere anledning til en nærmest uuttømmelig oppfinnsomhet. I programmet uttaler Korsunovas at forestillingen forsøker å formidle stykkets drømmeaktige natur. Den er nesten blottet for [illusjons-]effekter, og det er viktig at tilskuerne ikke skal ha forutinntatte meninger, men bare gi seg over til sin egen fantasi, sier han. Brettet skuespilleren står bak, er ikke et skjold, men er ment å fungere som et spill som reflekterer tilskuerens fantasi.

En midsommernattsdrøm vises på Sandnes kulturhus, og trenger en vid og åpen scene. Det startet akkurat som en hver annen teaterforestilling med et mørkelagt rom. Men mørket blir liggende samtidig som man hører fuglekvidder, og litt tung, rytmisk pust på lydsporet. Søvn. Så kommer det lys på scenen, røyk flommer inn, og det skyves inn en diger vegg, som består av isolerte brett. Hertug Thesevs hode rager over det midterste brettet, som er sølvfarget. Men ellers framstår rollefigurene nokså like, litt klovneste. Skuespillerne er nesten likedan kledde, i mørke farger.

Etter de nytteløse forhandlingene med Egevs, Hermias far, som vil tvangsgifte datteren med Demetrius, bestemmer de unge elskende seg for å flykte, og brettene forvandles til en skog. Lys- og lydeffekter, tempo og rytmikk gjør det mulig å skape stadig nye formasjoner og tablåer. Tablåene visker ut skillet mellom enkeltindivid og gruppe, og det har noen

ganger en nifs effekt. Slik fanger Korsunovas inn det animistiske ved Shakespeares univers, og som med lydsporets henvisning til drøm og søvn i begynnelsen av forestillingen, virker det som om Korsunovas ute etter å kartlegge en indre og åndelig virkelighet. Inspirert av Meyerholdts biomekanikk, står skuespillernes kropp og bevegelse i sentrum, og det avstedkommer en plastisk og ekspressiv snarere enn innlevende og psykologisk spillestil.

Magisk sprekke

Denne oppsetningen av *En midsommernattsdrøm* inneholder en slags skjult mening, eller «rebus» hvor de sceniske virkemidlene får en dobbelt bunn. Det framgår ikke før på slutten, og for å være ærlig tok jeg ikke poenget med det samme. Kanskje fordi håndverkeren Snute (Sonata Visockaite), som spiller Muren i den (vanligvis) forestående teater-i-teatret-scenen, snakket gebrokkent norsk, og derfor trakk mer fokus til seg selv og sin omstendelige replikkføring enn til innholdet? Denne publikumshenvendelsen fungerte som et pustehull, og den sjarmerende Visockaite fikk stor respons fra salen. Men da sørgespillet om Pyramus og Thisbe skulle begynne, trakk i stedet skuespillerne brettene fra hverandre og viste ansiktene sine. Og så sluttet forestillingen. Abrupt.

Her forklarer Korsunovas hvor han vil ved å gjøre brettene til en terskel inn til fantasiens rike. For som tilskuere trer vi gjennom «sprekken» på en måte som svarer til hvordan Thisbe hvisker til sin elskede. Men framfor alt til hvordan skuespillerne – akkurat som håndverkerne – alltid er henvist til publikums *willing suspension of disbelief*.

«Hvordan skal vi få måneskinn inn i værelset?» spør instruktøren, Apal, noen scener tidligere. Når håndverkerne møtes i skogen til den første prøven. Men måneskinnet er ikke den eneste nøtten. De må ha en mur der inne også. Men Skyttel vet råd: «En av oss må forestille muren. Og han må få på seg noe gips eller leire (...) og holde fingrene slik, så kan Pyramus og Thisbe hviske gjennom den sprekken.»

Man kan føle seg litt snytt når det komiske høydepunktet i *En midsommernattsdrøm* er strøket. Men det følger egentlig som en logisk konsekvens av konsepsjonen.

Slik jeg forstår Korsunovas' iscenesettelse er den en statement om at alt teater forhandles med seg selv som medium. Shakespeares *En midsommernattsdrøm* blir moderne ved at man

stryker teater-i-teatret-scenen, til fordel for å understreke det teatrale og selvrefleksive ved hele forløpet.

Stivt

Det er en usedvanlig konsekvent og helstøpt forestilling. Og det er ikke så ofte man ser oppsetninger av dette stykket som anstrenger seg like hardt for å (re)teatralisere skogsverdenen. Som tilskuer blir jeg hele tiden forsynt med nye bilder og assosiasjoner. Men fordi nær sagt hver eneste replikk blir ledsaget av en fysisk handling, retarderes framdriften, og fører til at forestillingen som helhet både blir litt trettende og trang i skjæret.

Skuespillerne er svært presise, men jeg savner likevel den personlige tilstedeværelsen til Rasa Samuolyte (Helena) hos flere av de andre. Og dermed opplever jeg kanskje litt av den samme frustrasjon som Thisbe, når hun i den siste (utelatte) scenen sukker: «... jeg kysser sprekken, rekker ikke frem!»

Sceneløsning og kostymer står i dialog og i gjeld til Peter Brooks *A Midsummer Night's Dream* ved Royal Shakespeare Company i 1970. Brook frigjorde stykket fra den pittoreske 1800-tallstradisjonen med alver kledd i tyllskjørt og naturalistisk scenebilde. Skuespillerne var iført vanlige overaller, og oppsetningen lagt til en *white box*, og i den litauiske forestillingen er skuespillerne likeledes kledd i overaller. Slik framstår som sagt karakterene til forveksling like, og som tolkning av et stykke som dreier seg om forelskelse og sex, fungerer anonymiteten avromantisierende. På den andre siden, er det ikke så mye sex i denne forestillingen.

Det eneste Korsunovas lar være tilbake av det «1800-tallsaktige» er egentlig en meta-kommentar i form av en sekvens hvor skuespillerne illuderer *Svanesjøens* «corps de ballet» med fingrene på scenegulvet. Men det er fortryllende, og et av mange eksempler på Korsunovas evne til å skape teatermagi.

Speilkabinett

Da jeg så *En midsommernattsdrøm* hadde jeg allerede sett *Hamlet* og *Romeo og Julie*. Jeg var begeistret for begge, fordi Korsunovas har en evne til å dra oppmerksomheten mot et selvkommenterende eller metaforisk topos, og la det fungere som omdreingspunkt for forestillingene.

Spørsmålet er om i hvilken grad man involveres. *Hamlet* var en ofte visuelt slående

forestilling, og flere av opptrinnene skulle jeg gjerne oppbevart *in my heart of hearts*. Men på premieren virket det ikke som om forestillingen hadde funnet rytmen. Og på en tilsvarende måte som i *En midsommernattsdrøm*, savner jeg den lange linjen. Man har noen ganger følelsen av å se en serie løse revne etyder.

Det aktuelle regigrepet her er at regissøren plasserer alle skuespillerne foran sitt eget speilbilde i første scene. Siden sminkebordene skuespillerne sitter ved står på hjul kan de rutesjes rundt på scenen og omarrangeres på en rekke måter. Men det grunnleggende fokuset handler om den enkelte møte med seg selv.

Hamlet åpner som kjent med ordene «Who's there» – som er lagt i munnen på en av vaktene som patruljerer på Kronborg slott. Oskaras Korsunovas lar derimot sin forestilling åpne med ordene «Who are you?». Først lurte jeg rett og slett på om teksten var feil (!). Men denne utspørringen korresponderer selvfølgelig med speilene. Og hvordan Hamlet konfronteres med at han ser forbrytelsen i sitt eget speilbilde. Når Korsunovas lar samme skuespiller, Dainius Gavenonis, spille både Claudius og den gamle Hamlet, er det en henvisning til Kain og Abel-motivet, som det mytiske omdreingspunktet for Shakespeares diskusjon av identitet og skyld.

Korsunovas strøk som nevnt teater-i-teater-scenen i *En midsommernattsdrøm*, men her har han begrenset seg til å utelate den omreisende teatertruppen – til fordel for å la kongefamilien framføre replikkene i den ditto scenen. Ved å la Hamlet (Darius Maskauskas) spille Gonzagos morder understrekes det at denne er hans nevø, og at teater-i-teaterscenen dermed er mer ambivalent enn man skulle tro. Den peker ikke bare tilbake på Claudius' brodermord, men også fram på det tidspunktet hvor Hamlet (hans nevø) forvandles til hans speilbilde. Og slik sett blir forestillingen – hvor Hamlet selv har føyd til seksten linjer, i følge Shakespeares tekst – en dobbelt musefelle.

Det er ikke nytt å la Claudius og gamle Hamlet spilles av den samme skuespilleren. Det er tidligere gjort av bl.a. Peter Brook (2000) i en langt mer finstemt oppsetning. Her blir den enkelte rollefigurens elastisitet strukket i form av en fysisk basert spillestil som viser hvordan de graviterer mot (moralsk) deformasjon, uten hold i noe høyere. Samtidig skal blomster, som assosieres med Ofelia, og en uskyld inn i døden, skape en kontrast av skjønnhet. Og noen

ganger er effekten slående. «Gå i kloster»-scenen er en av forestillingens beste. Korsunovas lar Hamlet gå ut i salen, og Ofelia bli stående på scenen med ansiktet mot publikum. Og slik oppleves hun dobbelt overlatt, naken og bedradd. Rasa Samolyute har både den skjørheten og styrken som skal til.

På premieren i Stavanger virket forestillingen ennå ikke helt ferdig, og når den nevnte scenen har blitt sittende, skyldtes det at det oppsto en dynamikk med salen som jeg noen ganger savner i Korsunovas oppsetninger. Uttrykket kan i dag virke litt gammeldags modernistisk og lukket, men i denne oppsetningen er det er kanskje et like stort problem at det blir noe litt grovmasket over tolkningen. Å la Hamlet stirre på seg selv i speilet, for å oppdage at han har en morders ansikt, eller selve «urforbrytelsen» skrevet i sine egne slekts- og ansiktstrekk, virker litt melodramatisk. Denne Hamlet er ung, og vil ikke utsette og tilpasse seg. Når Korsunovas lar Hamlet gjenta «Å være eller ikke være»-monologen to ganger, også helt mot slutten, kan man kanskje lese forestillingen som en historie om selvmord?

Åpningsbildet med skuespillerne foran sminkebordene skaper forventninger om at de medvirkende vil snakke om seg selv og sin egen situasjon, som ikke egentlig blir innfridd. For meg ble nok det hele litt for innadvendt.

Mysteriespill og buskis

Romeo og Julie fra 2003 var første gjestespill ut, og ble vist på Rogaland teater 2. september. Dette var en langt frodigere forestilling enn de to andre, hvor Korsunovas endelig forlot sin forkjærlighet for svarte scenerom. Vendettaen mellom de to italienske adelsfamilie i Verona, utspiller seg her som en kamp mellom to rivaliserende pizzeriaer. Det lyder plumpt, men også på bakgrunn av de to andre Shakespeare-oppsetningene, er det befriende at Korsunovas tar svingene helt ut. På lydsporet høres italienske svisker, men både skuespillerens fysiognomi og den sceniske koloritten gir meg en følelse av å befinne meg langt ute på den østeuropeiske flatbygda.

I følge programmet betrakter Korsunovas *Romeo og Julie* ikke som en kjærlighetshistorie, men som et sosialt drama om hvordan kjærlighet kan oppstå og blomstre i et miljø som er fullt av hat og krig. Det er kanskje dette – det sosiale, samfunnet – som jeg savner i de andre oppsetningene? Eller, så er det snarere



Romeo og Julie, regi: Oskaras Korsunovas, OKT 2003. Foto: Dmitri Matvejev

slik at den indre, åndelige søken som preger arbeidene til Korsunovas har godt av friksjon fra andre og mer håndgripelige virkelighetsnivåer. Slik som i oppsetningen hans av *Roberto Zucco*, som var en av de første produksjonene jeg så av ham, og sikkert også andre samtidsstykker, som *Feuergesicht*, *Fucking & shopping* m.fl. Også disse stykkene vil utvilsomt ha godt av en regissør med blikk for flere virkeligheter!

Scenebildet er inndelt i to kjøkken, som igjen domineres av digre bakebord, og vegger som er behengt med redskaper, men også nips og rariteter, som tilfører en både folkelig og rusten tone. Det fins også nisjer og luker i veggene som etter hvert utnyttes som del av spillet, i form av simultane tid og handlingsplan. Skuespillerne er ofte til stede i scener som de ikke medvirker i, og det gir mulighet til en flersjiktig lesning av tekst og roller. Den sosiale verden framstilles på en måte som kan føre tanken til middelaldermaleri og altertavler, men også til markedet og fjelebodteateret.

Romeo og Julie bæres fra første til siste scene av fabelaktig gode skuespillere. Egle Mikulionyte i rollen som Julies amme må framheves spesielt. Hun er stiv som en stokk, og nærsynt eller ignorant, men også en vulkan av lidenskap. I scenene med de oppløpne og frekke unge kameratene til Romeo iscenesetter Korsunovas underbuksehumoren helt bokstavelig, men velturnert og vittig. Det kan virke som om ammen har spilt seg inn i regissørens hjerte underveis, han har i hvert fall diktet til

en romanse mellom henne og fader Lorenzo. I den andre enden av vektsskålen, tilfører Dainius Kazlauskas' Mercutio oppsetningen erotisk maskulinitet. Også denne rollen er bygget ut, idet Mercution fortsetter å spøke i lukene i veggene, i flukt med forbannelsen han slynger ut: *A plague o' both your houses* like før han dør. Men det metafysiske planet innføres allerede i *Queen Mab*-monologen, og forplantes i det ellers metaforiske scenespråket. I begynnelsen er det naturligvis pizza-deigen som gir opphav til gags, ikke minst av seksuell natur. Men hvetemelet fungerer utover i forestillingen som et dødseblem, når det dynkes i ansiktet på skuespillerne. Og den digre eltemaskinen får en sentral funksjon i handlingen som et slags skjebnens hjul. I siste scene sitter Romeo og Julie som døde dukker oppi den.

Det jeg liker best ved oppsetningen er at den fungerer som både mysteriespill og buskis. Selv om det sikkert var en del publikummere som hadde problemer med å henge med i teksten, la det ingen demper på begeistringen, for her ble det kommunisert til alle sanser. Alt i alt ga de tre forestillingene meg følelsen av at skuespillerne i OKT er best i det komisk-burleske. Den tragiske klangbunnen i *Romeo og Julie* innebærer at også de komiske rollene fra Shakespeares side har eksistensielle moment, og her skapte regissør og ensemble en imponerende balanse. Det er helt sikkert en av de beste oppsetningene jeg har sett av stykket, og samtidig komplett annerledes noen annen.

En annen Medea

(Holstebro): Historien om Medea har fått et annet tyngdepunkt i versjonen til Eugenio Barba.

AV TORBJØRN OPPEDAL

En prosesjon kommer gående bak et skip malt i sterke farger. Midt i danser en balinesisk prinsesse. Gjennom vinden hører jeg de sprø tonene fra klokkespill og fløyter i et gamelanorkester. Foran meg står en hvitsminket skjebnegudinne med svart slør. Brått overtar brasilianske karnevalstrømmer. Det feires narrebryllup, danses og spilles fele og trekkspill. I det fjerne kan jeg skimte vannspredere og høyspentmaster. Jeg er på en golfbane i utkanten av den danske småbyen Holstebro.

Dette er *Medeas bryllup*, Odin Teatrets nyeste prosjekt. Som i det forrige prosjektet, *Ur-Hamlet*, har de samlet skuespillere, sangere og dansere fra hele verden, i alt over 75 deltagere fra nærmere 25 land. Et sentralt begrep i disse oppsetningene er ideen om *theatrum mundi*, en teaterform som krysser ulike kulturer og tradisjoner. Denne gangen har de tatt utgangspunkt i den antikke myten om Medea. I tretten tablåer blir de viktigste scenene i historien framstilt, fra den hvor Medea hjelper Jason med å stjele det gyldne skinn, til den hvor hun tar livet av sine barn. Men i regissør Eugenio Barbass versjon har historien et annet tyngdepunkt enn det vi er vant med...

Mytens tid

– Temaet er å være annerledes, forklarer

Barba, når jeg møter ham etter forestillingen. – *Medeas bryllup* er en historie om en kvinne fra Asia som forelsker seg i en europeer, Jason. Hun forlater sin familie for å følge ham til Europa, hvor han forelsker seg i en annen etter noen år. Det interesserer meg. Ikke den delen vi har fått fra Hellas, hvor hun slår barna i hjel. Mødre som dreper barn, eller etterlater dem i containere, det kan du lese om i avisen hver uke, og det hører med til livets råskap. Alle tenker på drapene, men dette er også en historie om lidenskap, og om ulikhetene som tiltrekker hovedpersonene. Ekteskap betyr å elske den som er fremmed til å begynne med, å slippe vedkommende inn i den personlige sfæren.

Visuelt framstilles dette veldig tydelig i forestillingen. Prinsesse Medea spilles av den balinesiske skuespilleren Ni Made Partini, og hennes følge er et fulltallig tradisjonelt Gambuh-teater. I spissen for Jasons følge («Jasonittene») står Dionysos, spilt av den brasilianske danseren Augusto Omolú. Jason og skjebnegudinnen Klotho blir gestaltet av Odin Teatrets Tage Larsen og Julia Varley. Det eksotiske preget blir understreket av at det flettes inn elementer fra balinesisk mytologi. I stedet for Evripides' beryktede *deus ex machina* blir Medea reddet i sikkerhet av en *barong*, et beskyttende totemdyr som ligner den kinesiske dragen.



Jasonittene i *Medeas bryllup*, regi Eugenio Barba, Odinteatret, 2008. Foto: Tommy Bay

Rammefortellingen er Klothos symbolske spinning av livstråden, under forestillingen fremstilt som et kjede som tas fra hverandre og føyes sammen igjen. I følge Barba skal historien illustrere en syklisk tidsoppfatning; mytens tid er den evige gjenkomst. Akkurat denne formuleringen finner jeg personlig ganske interessant. I moderne tid har vi lett for å assosiere denne ideen med Nietzsche, og tillegge den handlingenes ugjenkallelige tyngde i et gudløst og repetitivt univers. *Medeas bryllup* gir den sykliske prosessen et lett og positivt fortegn. Hun dreper fortsatt barna, men under det avsluttende narrebryllupet blir de gjort levende igjen. En hest som Medeas far Aietes halshogger i raseri, får hodet tilbake. Og helt til slutt forsones ektefellene med hverandre. Deres fatale handlinger er til syvende og sist midlertidige.

Barba forteller hvordan *Medeas bryllup* befinner seg i spennet mellom lineær og syklisk tid:

– Det er en aristokratisk bryllupsprosesjon. En ny familie blir til, alle tenker på fremtiden, alle feirer nåtidens forgjengelige lykke. Men vi vet allerede hvordan dette ekteskapet vil ende, for det er del av en historie som har blitt fortalt i århundrer. Denne tragiske historien kan ikke forandre seg. Den gjentar seg, bekrefter seg selv. Den tilhører den andre tiden, hvor

begivenhetene ikke er ordnet kronologisk. Historien er alltid til stede i sin helhet. Vi kan se den fra forskjellige perspektiver, se begynnelsen i slutten og slutten i begynnelsen.

Denne dobbeltheten preger Odin Teatrets forestilling på flere plan. For eksempel er det påfallende hvordan de flere ganger «spiller mot teksten», det vil si at gestene kontrasterer handlingen. Jason siterer Shakespeares sonett 18 («Shall I compare thee to a Summer's day») for Medea, og får straks en omgang pantomimisk juling av Dionysos. Det kanskje sterkeste virkemiddelet er mordscenen. Når Medea drukner barna i en vannbalje, synger hun en balinesisk voggesang. På den ene siden er det sceniske uttrykket svært stilisert og rituelt preget, og tenderer mot mytens tidløshet. På den andre siden er det flere anakronistiske stilbrudd, for eksempel imiterer en av de maskerte danserne en motorsykel som kjører av gårde med barna.

Kulturell «byttehandel»

Noe av det spesielle med forestillingen er at den går som en rød tråd gjennom hele Holstebro Festuge, et lokalt arrangement som finner sted hvert tredje år. I tillegg til de nevnte tretten tablåene spilles variasjoner over temaet som opptog rundt omkring i byen. Med den stiliserte båten som varemerke, danser og synger skuespillerne gjennom gatene. Og publikum er ikke bare passive mottakere. Under festuka samarbeider Odin Teatret med amatørskuespillere, idrettsforeninger, danseskoler og andre lokale institusjoner. Denne aktiviteten går under merkelappen «byttehandel».

– Byttehandel er en fremgangsmåte som vi har brukt siden begynnelsen av 1970-tallet, forteller Barba. – For eksempel i landsbyer i Latin-Amerika, hvor folk aldri hadde sett teater før. Vi hadde ikke lyst til å spille noe som de ikke visste hva var, og så dra videre. Vi tenkte at vi kunne ta vekk hele kategorien tilskuer, at teater kunne bli en form for kulturell utveksling. Vi er alle deltakere i et møte. Jeg viser hva jeg kan, og du viser hva du kan. Odin Teatret uttrykte sin egen gruppekultur, vi viste en forestilling, og så kunne den lokale

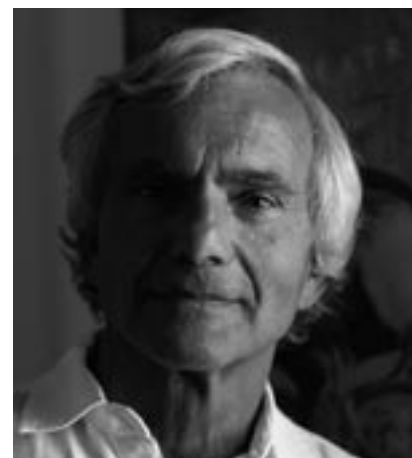
befolkningen vise hva de hadde av sanger, seremonier, danser og fortellinger. Hele Holstebro har vært involvert under festuken; vi har besøkt skoler, gamle hjem... Og her spiller de fremmede en viktig rolle. Fordi de hjelper med å bevisstgjøre det lokale miljøet – også i en storby – om deres felles bånd. Du kan bare definere deg selv i forhold til en fremmed. Når du står overfor en fremmed blir du tvunget til å forklare hvem du er, hvordan du ser på livet, hvorfor du gjør ting slik du gjør. Hvorfor spiser dere på en bestemt måte? Hvorfor håndhilser dere ikke når dere møtes? Da jeg kom til Norge overrasket det meg veldig at man ikke håndhilste der. Hvorfor står man bare der og halvbukker? Hva betyr det? Den fremmede tvinger deg til å stille spørsmål til deg selv.

Barba tanker om «den fremmede» er et viktig poeng i forbindelse med *Medeas bryllup*. For vel så viktig som det rent kunstneriske, er forestillingen som et sosialt prosjekt. Den siste tidens politiske klima har vært preget av mistenkeliggjøring og fiendebilder. Kan teatret gjøre en forskjell i menneskers holdninger til hverandre?

– Jeg vil sørge for at de menneskene vi møter på gaten blir konfrontert med et bilde som er *unheimlich*, uvant, ikke som en form for aggresjon, men noe som utvider deres erfaringsgrunnlag. Vis dem mangfoldigheten i livet. Da vi kom til Holstebro var *vi* også fremmede. Ikke bare laget vi merkelige forestillinger, men vi kom fra hele verden, fra tolv forskjellige nasjoner på tre kontinenter. Alt dette vakte mistro. Det tok oss mange år å få mistenksomheten og lukketheten her til å forandre seg til åpenhet. Jeg vil nesten si total aksept. Det har alltid vært mitt politiske syn at det er ved å venne menneskene til det fremmedartete i små doser hver dag at de kan begynne å oppleve det som en del av hverdagen. Derfor er festuken utrolig viktig, fordi den tillater oss å presentere, under byens skinn, fremmedartete situasjoner utført av forskjellige kulturer. Hvis det er kunstnerisk slagkraftig, *smukt*, gir det helt andre assosiasjoner enn de vanlige utlendingene man ser på gaten og betrakter som flyktninger eller parasitter. Slik kom ideen. Jeg ville beholde min frem-

medhet. Jeg ville ikke assimileres. Ingen vil det. Jeg ville bygge en form for dialog som hadde sine røtter i vår annerledeshet.

Selv om Barbas teorier kan høres abstrakte ut, er det likevel tankevekkende å se publikums reaksjoner på opptogene. Om Odin Teatrets ordinære forestillinger virker sære og eksperimentelle på folk flest i byen, preges dette møtet av genuin interesse og åpenhet. Barn og voksne gjør store øyne når en forskrudd skikkelse med dyremaske og lange negler kommer og hilser på. Både den Candomblé-inspirerte Dionysos og den festkleddede Mannen med ljåen (Varley) er populære figurer i gatebildet. Interessant nok er ikke innholdet nødvendigvis mer *forståelig* i opptogene, selv om formen er inkluderende. Man kan lure på om teatrets tilgjengelighet langt på vei blir bestemt av hvordan det presenteres. Etter min mening er dette noe av det som gjør fenomenet *Medeas bryllup* verdt å merke seg. Den fysiske nærheten, fraværet av tydelig definerte grenser mellom teater og dagligliv, gjør det til teater uten inngangsbillett i dobbel forstand.



Eugenio Barba. Foto: Flora Bemporad

«Jeg ville beholde min fremmedhet. Jeg ville ikke assimileres. Ingen vil det.»

EUGENIO BARBA



Pornography, tekst og regi: Kate Pendry. Det Åpne Teater, 2008. Foto: Ståle Andersen

Porren inför skranket

– performancekonstnären Kate Pendry iscensätter en rättegång för att belysa porrens inverkan och uttryck. Frågan är om hon och ensemblen når ut till publiken.

AV SVANTE AULIS LÖWENBORG

Pornography Text och regi Kate Pendry.
Scenografi: Marte Moen Danielsen. Ljus: Cathrine Kleivdal. Ljud: Kenneth Jordhøy. Medverkande: Eirik Skåden, Mai Lise Rasmussen, Joakim Dan Jørgensen, Mariana L. Ferreira, Neil Howard, Christine Mowinckel Det Åpne Teater. Premiär 15 oktober

Jag kan säga det med en gång. Som teater fungerar det inte särskilt bra. Det är inte särskilt effektivt som reflektion över det industriella utnyttjandet av människor heller. Jag blir ändå väldigt engagerad av den.

Men att Kate Pendry blivit hotad med våldtäkt och mord ett antal gånger för att hon gör denna föreställning är upprörande. När en kvinna tar upp pornografi till diskussion möts hon av sådana mothugg att verklighetens reella absurditet överträffar det som sägs från

scenen. Mäns porrkonsumtion verkar vara något alltför skamfullt och privat för att kunna tas upp till diskussion. Det är män som reagerar starkast och Pendry löper risken att det bara är kvinnor som lyssnar. Kvinnor vet som vanligt mer än män om det som män gör.

Porr har blivit en så stor industri att det har blivit ett problem. Den är en del av vår (västerländska) kultur och den må vara en avart från kommersialism och populärkultur eller inte, den går i alla fall rakt in i frågan om det privata som något politiskt. För är sexualiteten egentligen något privat när det finns en porrindustri som påstås vara den tredje största i världen?

Efter att ha sagt detta, och jag menar verkligen att *Pornography* förtjänar sin plats för att den vill diskutera det, fastnar jag ändå i samma utnötta håglöshet när jag ser föreställningen som jag föreställer mig att den gör som tittat för mycket på porr. Eller överkonsumerat vad som helst, förresten.

Det finns teater som istället för att framställa illusion eller odla en estetik vill använda den som ett rum för att få människor att reflektera, att publiken tillsammans med aktörerna på scenen vänder och vrider på en samtidsfråga och ger den så mycket utrymme att ämnet känns genomlyst. Det är en viktig funktion hos teatern. Föreställningen *Pornography* hamnar någon annanstans.

För det här är en tråkig föreställning. Och pornografi som sådan är väldigt tråkig – särskilt här. Kanske är det nödvändigt med denna tråkighet? Som teaterupplevelse är det faktiskt inget vidare. Det som visas fram är en rättssal där alla talar engelska med brittisk akademisk torrhet i replikerna, med två motsatta bord där åklagarna respektive försvaret sitter på varsin sida av scenen, med domaren tillsammans sin stenograf i mitten längst bak. Publiken sitter mittemot inhägnad i ett jurybås. Uppmaningen är att vi ska ta ställning och fälla vår dom i saken. Men vilken sak: för eller emot porr? Det blir för enkelt. Den undervisande tonen och det oppenbarligen

manipulativa tilltalet till publiken känns väldigt spelade. Och eftersom de är det blir de argument som läggs fram till något som fort står en upp i halsen. Att de talar engelska gör mig också osäker på om den statistik som nämns gäller Storbritannien eller Norge. Enda anledningen till att skapa en känsla av brittisk domstol är väl att föreställningen ska ut på turné utanför Norge, för det är väl inte en språkundervisning i våltalig engelska? Kate Pendry vill så mycket, framför allt visa fram både för och emot, att man till slut bara vill gå därifrån. Det är det också flera som gör under kvällen. Salongens 70 stolar var alla fulla när det började, vid föreställningens slut gapade minst 20 av dem tomma.

Här är domaren blind och kommer in famlande sig fram till pulten, håller omständligt upp vatten åt sig själv och inleder rättssaken. Det har en viss effekt. Att Eirik Skåden är skådespelare och blind på riktigt, samt att blindheten är ett av rättvisans attribut, står i skarp kontrast mot de andra skådespelarnas «spel» – ingen av dem tycks göra något annat än att vara något de inte är. Medan Skåden ju är blind, han kan inte spela det. Det är en domare som ska döma i ett mål där han inte kan se bevismaterialet. En vacker poäng, men här fastnar Pendry mellan två scenkonstraditioner.

Medan blindheten hos Fru (eller Herr) Justitia står för att alla ska höras och dömas lika, har föreställningen *Pornography* en slagsida mot att porren gör världen alltmer omänsklig och brutal, ju mer brutal porren blir. All kritisk reflektion avstannar och blir propaganda. Alltså inte teater, ej heller performancekonst. Den krystade framställningen från skådespelarna gör att angelägenhetsgraden försvinner och känslan av att ta saken på allvar förloras.

Efter vad som upplevs som en halvlek i en tålamodskrävande fotbollsmatch av pornografisk nonstop-video går en Joakim Dan Jørgensen fram mot publiken för att påstå att någon i publiken/juryen kanske blivit upprörd, rörd, känslsam eller till och med kåt av det. Det är att slå in en öppen dörr. Han säger det som man redan länge har tänkt medan filmen rullat fram på duken längst bak: finns det personer i publiken som blivit upphetsade eller känner de äckel? Flera har skrattat åt det absurda i sprutandet från penisar och förvridna samlagsställningar. Men stämningen efteråt är tryckt, som att alla vill bort, inte se eller vara med. Det går inte att bli upphetsad av det. Att se det ensam hade varit annorlunda – den kollektiva upple-

Pornography, tekst og regi: Kate Pendry. Det Åpne Teater, 2008. Foto: Ståle Andersen



velsen blir att konfronteras med sig själv och sin egen sexualitet i förhållande till pornografin.

Den privata upplevelsen försvinner alltså. Det anser jag är föreställningens styrka. Att skådespelarna spelar sina roller gör däremot att allt blir irriterande svagt och ja, moraliserande. Det är på ett vis en vattentät föreställning som egentligen inte går att kritisera. Och det är just min kritik. Det är performanceteater, men med frånvaro av problematisering blir det pedagogisk förevisning.

Teater som både är iscensättning och dokumentaristisk löper risken att aldrig bli särskilt verklig som varken det ena eller det andra. Det händer här och det är mycket synd. Teaterupplevelsen motsvarar den pornografi som visar närbilder av kön och blir ansträngande monotont och ointressant. Det dokumentära materialet, bevismaterialet (de filmer som visas upp är ju «äkta» samlag) och de fakta som läses upp av skådespelarna – allt sker till utmattningens gräns. Det som kommer fram är att porr på film holkar ur och urvattnar allt, alla känslor och allt medvetande. Om du vill uppleva alltings totala meningslöshet – se en porrfilm! Det värsta med att se det är aningen att man till slut accepterar brutalitet i pornografi likaväl som i

våldsfilm, vilket har till följd att människosynen vittrar sönder samtidigt som människans värdighet försvinner.

Ett av de viktigaste påståendena som Kate Pendry för fram är att pornografi inte är sex. Föreställningens mest intensiva upplevelse är en amatörvideo där ett par har filmat sig själva. De verkar ha det fint och är ömma mot varandra samtidigt som det är väldigt naket. När filmen är slut frågar domaren vad titeln till denna film är, ignorerar svaret från åklagaren och berättar att filmen ursprungligen visades under titeln «Amateur Sister Fucks Her Own Brother». Här når Kate Pendry och hennes skådespelare en öm punkt. Saker är som så ofta inte som vi tror att vi ser dem. De är något mycket värre.

Hade *Pornography* varit mer effektiv som teater och inte satsat på att nöta ut publiken hade det kunnat vara sprängstoff. Nu är jag rädd att diskussionen dör ut så fort föreställningen tas bort från plakaten. Eftersom porrindustrin är så mäktig är det svårt att kritisera den och föra upp diskussionen på en nivå. Det är modigt att angripa den, och det behöver göras gång på gång. Tills något sker. Att Kate Pendry och teatret bakom *Pornography* försöker förtjäna de därför stor respekt för.

Fra forestillingen *Airport Kids*, av Stefan Kaegi og Lola Arias. Foto: Fotor

Hvem er det som snakker?

Gøteborg: Har Rimini Protokoll opplevd for mye suksess?

AV CAMILLA EEG

AIRPORT KIDS Regi: Stefan Kaegi (Rimini Protokoll) og Lola Arias. Göteborg Dans og Teaterfestival. 16. august

Scenen er fylt med bokser og containere i forskjellige størrelser og minner om en cargo-hall på en hvilken som helst flyplass. Det er kasser som venter på å sendes videre til ulike destinasjoner. Disse ulike beholderne fungerer som rom, eller huler, for åtte barn mellom 8 og 14 år som for anledningen har flyttet inn i hver sin kasse. De har innredet rommene sine etter interesser og personlighet, og i hver og en av dem er det installert et kamera.

Som barn flest er disse søte og sjarmerende.

De vinner raskt publikums hjerter med sine personlige fortellinger, leker, samtaler og selvskrevne sanger fremført av et band bestående av disse unge håpefulle. Låten som blir kjenningmelodien i forestillingen, stiller oss i publikum spørsmålet om vi er redd for fremtiden, og konkluderer med at om 20 år er det dem som skal bestemme vår fremtid.

Sarah på 11 år kommer frem på scenen og forteller at hennes far er fra Angola og hennes mor fra Sveits. Hun viser oss sitt kjæledyr, en slimete snegl. Inne i boksen sin igjen plasseres sneglen på en lysende kopi av jorda. Ved hjelp av kameraets projeksjon får vi se hvordan sneglen langsomt beveger seg over den nordlige halvkulen, hvor den i følge Sarah erobrer land etter land. Men det går ikke så fort.

Sofia er 8 år og bor i en boks som er fylt opp av skumgummikuler. Mens hun gledesfylt bader rundt i disse, forteller hun om sin far som jobber på Tetra Pak hvor han tester lekene i cornflakes-boksene. Hun demonstrerer hvordan han biter, slår og denger lekene for å se om de holder mål. Kristina er 10 år og av russisk avstamning. Hun spiller tennis og forteller om hvordan faren hennes sender sms-er til henne på russisk. For å håndtere russisk, engelsk og fransk som utgjør hennes hverdag, har hun valgt å ha ordbøker på plass i boksen sin. Clyde på 13 år derimot,

har fylt opp sin boks med et trommesett som han iherdig spiller på. Noen ganger til de andre barnas irritasjon. Clyde er adoptert fra India, og viser fornøyd opp sitt sveitsiske pass. Han har et avklart forhold til hvorfor hans foreldre i India ikke kunne beholde ham, og er fornøyd min sin sveitsiske tilværelse.

Ekspertene

Det tyske regissørkollektivet Rimini Protokoll er kjent for å iscenesette virkelighetens historier i teateret. De bruker aldri skuespillere på scenen, men alltid det de kaller «hverdags-eksperter». Det er deres egne historier som fortelles fra scenen. Barna i *Airport Kids* er ikke hvilke barn som helst. De er eksperter på en tilværelse som er preget av å sjonglere flere språk og nasjonale identiteter, hyppige forflytninger og gjentagende tilpasninger til nye skoler og lekekamerater. De er tidlig selvstendige og må ofte klare seg selv da deres foreldre reiser mye i sitt arbeid. Barna i denne forestillingen har det til felles at de i perioden da forestillingen ble produsert, alle gikk på den internasjonale skolen i Lausanne. En av de åtte møter vi kun gjennom en videoprojeksjon, da hun allerede har reist videre med sin familie til India. Barnas foreldre jobber alle i multinasjonale firmaer, i dette tilfellet representert ved Philipp Morris, Nestlé og Tetra Pak.

Disse barnas skjebner er fascinerende. De vokser opp med en tilværelse som antagelig vil gjøre dem svært skikket til å håndtere den glo-

Når oppdragene og mulighetene står i kø, står Rimini Protokoll i fare for å konsumere «eksperter»

bale virkeligheten. De snakker både to og tre språk flytende, de har allerede i ung alder sett det meste av verden og de er vant til å forholde seg til et multinasjonalt miljø. Rektor ved den internasjonale skolen i Lausanne sier at «det vokser frem en ny generasjon av globale nomader, eller barn av en tredje kultur, som ikke ser seg selv som del av én bestemt kultur fordi de har sin egen kulturelle tilhørighet.» (*min overs.*) Følelsen jeg sitter igjen med er ambivalent. På den ene siden imponeres jeg over en gjeng

svært energiske og taleføre unger, på den andre siden er det noe som skurrer. Jeg lurer på om deres sårbarhet og stemme egentlig får rom til å komme til uttrykk i forestillingen, utover de forventninger de er vant til å bli stilt overfor og leve opp til. Jeg vet rett og slett ikke om jeg skal le eller gråte.

Ekspertenes metode

Rimini Protokoll har fått stor oppmerksomhet rundt sine prosjekter. Gjennom engasjement i aktuelle sosiale og politiske problemstillinger og deres evne til å rekruttere hverdags eksperter, har de stilt spørsmålsteget ved teaterets funksjon og skuespillerens håndverk i det 21. århundret gjennom å vise oss overbevisende sceniske prestasjoner utført av amatører. Teateret skal ikke lenger bare representere virkeligheten gjennom fiksjonens tolkningsrom, det skal også presentere oss for virkeligheten gjennom å vise den direkte og upolert. Rimini Protokoll gjør omtrent det samme som Marcel Duchamp gjorde i 1917 da han plasserte et klassisk porseleenspissoir på en piedestall i museet og kalte skulpturen for «Fontaine».

Siden gjennombruddet har de tre regissørene produsert en lang rekke forestillinger og prosjekter hvor de bruker «ready mades» på scenen i form av «eksperter». Etter å ha sett *Airport Kids* stiller jeg meg selv spørsmålet om ikke suksessen og det faktum at oppdragene og mulighetene står i kø, fører til at de står i fare for å konsumere «eksperter». De har ufrivillig utviklet en metode som gjentas uavhengig av hvem ekspertene er, dermed skapes bestemte forventninger og en formel som ekspertene må tilpasse seg. Dette er en situasjon som i stor grad har vært belyst innenfor billedkunsten. Et problem som lett oppstår når kunstnere som jobber relasjonelt og stedspesifikt ender med å «shoppe sites». Dermed har de ikke tid til å lytte og gi rom til det stedet og de subjekter de engasjerer i sine verk. Resultatet er overfladisk fordi en går glipp av stedets og subjektens sedimentære og mer komplekse lag av erfaring og informasjon.

Jeg opplever at Stefan Kaegi og Lola Arias i denne forestillingen står i fare for å fastlåse sine subjekter i identitetskategoriseringer som virker begrensende. De står også i fare for det kunsthistoriker Hal Foster peker på i sitt essay «The Artist as Ethnographer», å usynliggjøre seg selv, sitt eget ståsted og motivasjon for prosjektet. I *Airport Kids* blir ikke kunstnerens autoritet

og synsvinkel problematisert. Dermed oppstår heller ingen reell dialog mellom kunsten og virkeligheten. Dette blir enda mer problematisk når det er barn som iscenesettes. De er vant til å tilpasse seg voksne uten å stille spørsmål. I tillegg får de her anledning til å eksponere seg selv og det ser ut til at de forsøker å leve ut en medieskapt idoldrøm. Spørsmålet er hva som er barnas motivasjon for å delta i prosjektet. Dette synliggjøres overhode ikke.

Regissørene sier at barna har utformet tekstene selv, at det er deres stemme vi hører. Men

hvor er sårbarheten, tvilen og ensomheten som må prege disse nomadiske barna? Hva vil egentlig de to regissørene fortelle med denne forestillingen? Hvordan har møtet med barna påvirket Kaegi og Arias, og hvorfor har de ikke utfordret barna til å fortelle mer komplekse og interessante historier? Spørsmålet er hvem det er som egentlig snakker i denne iscenesettelsen av barn myntet på et voksent publikum. Disse barnas selvsikre påstand om at det er de som skal bestemme min fremtid om 20 år, gjør meg i grunnen litt engstelig.



Iphigenia, regj. Włodzimierz Staniewski. Av og med Gardzienice.

Skrik og rituell tilstedeværelse

(Porsgrunn): Det polske teaterkompaniet Gardzienice har i år besøkt Porsgrunn Internasjonale Teaterfestival (PIT) med to forestillinger basert på greske myter.

AV JULIE RONGVED AMUNDSEN

.....
METAMORPHOSES Etter Apaleius' roman.

Med: Gardzienice

.....
Euripides: **IPHIGENIA IN AULIS** Med:

Gardzienice. Friteatret, Porsgrunn. 13.- 15.

juni

.....
Gardzienice ble dannet i 1977 av den polske regissøren Włodzimierz Staniewski. Før dette hadde han i mange år jobbet med Jerzy Grotowski. I dag, 31 år etter grunnleggingen, er inspirasjonen fra Grotowski fremdeles tydelig til tross for at teateruttrykket har tatt en litt annen form. På PIT spilte Gardzienice to forestillinger, en gammel og en ny rett, etter hverandre. Dette gjør de for å vise bredden i sitt eget arbeid og for å presentere både en forestilling de holder på å forlate og en de akkurat har begynt arbeidet med.

Den første og eldste forestillingen, *Metamorphoses*, hadde urpremiere i 1997 og henter

inspirasjon fra platonikeren Apuleius' roman med samme tittel. Gardzienice forholder seg imidlertid ganske fritt til den nesten 2000 år gamle latinske teksten, og skaper sitt helt egne uttrykk. Det er usikkert nøyaktig når Apuleius skrev teksten, men sannsynligvis stammer den fra det andre århundret etter Kristus. Det var en brytningstid der de gamle greske mytene var i ferd med å viskes ut til fordel for kristendommen, og det er denne brytningen som ligger til grunn for Gardzienices forestilling. Gjennom å problematisere den religiøse brytningen i antikken oppnår Gardzienice å sette fokus på en allmenn religiøsitet og ritualitet. Dette gjøres hovedsakelig gjennom bruk av musikk og sang.

Språket i forestillingen veksler hele tiden, de avbryter seg selv for å fortelle hvilket språk, polsk eller engelsk, den neste replikken skal sies på. I tillegg til utstrakt bruk av klang og noe dårlig akustikk er det derfor vanskelig å få tak i hva de sier, men fordi spillet er svært illustrerende og enkelte ord symbolske og forståelig på tvers av språkene, får man en del knagger underveis. Det er vekselvis henvisninger både til kristen-

livssynene opp mot hverandre på en overlappende og godt illustrerende måte.

Forestillingen har ingen klar dramaturgi, men det foregår allikevel en tydelig utvikling. Det som innledes som en dionysisk kult med innslag av festlig ritualitet og karneval går etter hvert over i en kultisk dødshyllest. Dette kan overføres til den religiøse utviklingen forestillingen ønsker å illustrere. Kristendommen og dens fokus på Jesu lidelse tar over for den festlige, dionysiske fruktbarhetskulten.

Seksualisert musical

Kveldens andre forestilling, *Iphigenia in Aulis*, er av nyere dato og hadde premiere i New York i 2007. Den er basert på Euripides' tragedie med samme navn som handler om Kong Agamemnon som får beskjed av gudene om å ofre sin datter Iphigenia for å gi vind til hærens båter og på den måten redde folket sitt. Gardzienice fokuserer på lidelsen i denne fortellingen, og bruker musikk til å illustrere den gjennomgående lidelsen hele samfunnet opplever. De fortsetter den språklige vekslingen, men for-

latt Cosette i Paris' bakgater. Disse assosiasjonene forsvinner imidlertid i møte med seksualiteten og den umotiverte nakenheten.

Rituell skriking

Begge forestillingene beveger seg i det samme estetiske landskapet. De benytter seg flittig av en ritualistisk estetikk der mennesket er seg selv i kropp fremfor i sjel og ånd. Det er gjennomgående en sterk kroppslig tilstedeværelse i rommet. Alle skuespillerne behersker en spilleform der det åndelige aspektet er fraværende og der all kommunikasjon foregår gjennom kroppen. De oppnår også å kommunisere godt gjennom kroppen, det er fascinerende hvor lite man bryr seg om dialogen etter hvert. Dette kommer selvfølgelig av at den vekselvis sies på polsk, og da faller jeg raskt litt ut, men selv når de fortsetter på engelsk ligger ikke hovedbudskapet i ordene, men i kroppen, mimikken og lyden. For selv om det ikke er utpreget fokus på dialogen er det et stort fokus på lyden skuespillerne klarer å lage med kroppene sine. Det skaper et høyt lydnivå og tempo med en hel del repetitive lyder. Det er nesten en besatthet i den messende og monotone tonaliteten. Det minner om kristne vekkelsesmøter og jeg blir plutselig litt redd for at de skal begynne å tale i tunger.

Til tross for min noe fryktsomme tilnærming til ritualiteten er ikke assosiasjonen til pinsevenene bare et resultat av dette. De oppnår nemlig å vise frem en allmennmenneskelig ritualitet som ikke bare har sitt tilholdssted i antikken, men som også er relevant for vår samtidige religionsutøvelse. Det er her arven fra Grotowski blir mest tydelig. For selv om Gardzienices ritualteater har et mer ekstrovert uttrykk enn Grotowskis, er fokuset på den gjennomgående menneskelige ritualiteten i det performative lett gjenkjennelig. Som teateruttrykk blir dette kanskje litt i overkant masete og slitsomt. Det er helt tydelig et dyktig kompani som behersker en helt særegen stil til fingerspissene, men intensiteten i det hele blir litt vel heftig. Det er litt som å være vitne til en fest der alle har tatt samme dop. Festen er sikkert morsom den, men den er morsomst for de som virkelig deltar, ikke for de som sitter stille i en stol, og som teater blir det da fort litt meningsløst. Men, som nevnt innledningsvis, skaper Gardzienice et teater du ikke kan unngå å bli merket av. Jeg kjenner det fremdeles i magen, jeg vet bare ikke om det er en god følelse.

Sterkt og ekspressivt teater du ikke går ut fra uten å bli merket av

dommen og til antikk religion. I programmet til forestillingen har kompaniet skrevet at de er inspirert av antikk musikk som i dag bare er overlevert på steiner. Hvordan de har klart å tolke musikken fra disse steinene er litt vanskelig å si. Musikken som spilles fra scenen ligner for det meste på folkemusikk fra østlige og sørlige deler av Europa med innslag av både jødiske og sigøyneraktige rytmer. Til tross for denne innledende musikalske forvirringen i opphav og tolkning illustrerer inspirasjonen fra folkemusikk en felles europeisk arv uavhengig av dagens religionsbilde.

Den religiøse vekslingen kommer best til syne på et punkt i forestillingen der to av de mannlige skuespillerne veksler på å bære på en stokk. Stokken brukes både til å illustrere korsfesting der den eldste av disse mennene løfter den opp på skuldrene og strekker ut armene som om han var korsfestet, og av den andre mannen som bruker stokken som en fallos brukt i et slags dionysisk ritual. Da begge mennene også får kroner på hodet, den ene en tornekrone som Jesus ved Golgata, den andre en krone av dionysiske vinblader, settes disse

teller mer av historien gjennom sang og musikk enn gjennom dialog. Dette gjør også at forestillingen blir mer ekspressiv og spilles direkte ut til publikum. Skuespillerne bruker ansiktene sine svært bevisst i spillet og har en overdreven mimikk som illustrerer det den delvis manglende eller uforståelige dialogen ikke forteller.

I tillegg til utstrakt bruk av mimikk er kroppsligheten i et større fokus her. Kvinnene prøver å rive av hverandre klærne og danser mot slutten av forestillingen i bare overkropper mens en umotivert naken mann står bak dem, i skyggen. Kroppsligheten er her mer seksualisert, spillet er grovt og alle bevegelsene er store og uelegante. De stønner, roper og nesten simulerer orgasmer som i en stor rituell orgie. Det opprettholdes et høyt tempo i lidelsesutøvelsen, og all dans, mimikk og bevegelse akkompagneres jevnlig av messende musikk med hastige rytmer. I de tidvis simultane bevegelsene blir den musikalske lidelsen nesten melodramatisk og musikalaktig. Skuespillerne henvender seg direkte til publikum og synger av full hals ikledd fargerike kostymer med lange skjørt og sjal. Det minner meg plutselig om *Les Misérables* og en

The Sound and the Fury, etter Faulkners roman. Av og med Elevator Repair Service, New York Theatre Workshop, 2008. Foto: Mark Barton



Faulkners romanunivers til scenen

(New York): Ny ambisiøs dramatisering fra amerikanske Elevator Repair Service.

AV JODY MCAULIFFE

THE SOUND AND THE FURY (APRIL SEVENTH, 1928) Etter William Faulkners roman. Av og med: Elevator Repair Service. New York Theatre Workshop

It is a tale
Told by and idiot, full of sound and fury
Signifying nothing.
(*Macbeth*, Shakespeare)

Etter å ha fullført det modernistiske mesterverket *The Sound and the Fury* (1929) beskrev William Faulkner tilblivelsespro-

sessen til romanens berømte første del: «Den begynte som en novelle, en fortelling, uten plot, om noen barn som ble holdt vekke hjemmefra mens bestemoren ble begravet. Barna var for unge til å bli fortalt om det som var i ferd med å skje. Og så slo det meg at jeg skulle se hvor mye mer jeg kunne ha fått ut av dette, uskyldighetens blinde selvsentrering, hvis en av ungene virkelig var uskyldige – det vil si: tilbakestående.»

Romanen, en amerikansk tragedie, forteller om den hvite sørstatsfamilien Compson og de fire søsknene Quentin, Caddy, Jason og Benjy. Den er delt opp i fire deler, med fire forskjellige fortellerstemmer: Først den åndssvake Benjy, så den suicidale Quentin, så den brutale Jason – alle disse som streams-of-consciousness – og så til slutt en allvitende forteller med oppmerksomheten rettet mot den fargede tjenerinnen Dilsey. Den komplekse joyceanske formen er god matching for den nyskapende og modige teatergruppen Elevator Repair Service (heretter ERS). Kompaniet leser, spiller og gjenskaper Faulkners fortelling i en teatralisk tour de force.

ERS er noe av det mest spennende fra New Yorks eksperimentelle teaterscene de siste tjue årene. Deres forestillinger baserer seg på både skjønnlitteratur og på sakprosa, og på annen found text; på tv-program og diverse media. De kjennetegnes av slapstick, hi-tech og lo-tech design, gamle møbler og sammenrasket løsløse,

og en helt egen høyt utviklet koreografistil. Selv om de inngår i kretsen rundt Wooster Group, så er deres arbeid, i sterk motsetning til disse, preget av stor forståelse og respekt for tekst. Deres mest populære og samtidig mest kontroversielle produksjon så langt har vært *Gatz*, en maratonpresentasjon av Fitzgeralds *The Great Gatsby*. Hele romanen. (Se anmeldelse i NSTT 1/2007 red. anm.).

I programmet til deres nyeste oppsetning, denne gangen altså av den notorisk vanskelige første delen av Faulkners roman, heter det at «Handlingen foregår over sytten forskjellige dager mellom en begravelse i 1898 og påskeaften, 1928». Det største komplementet jeg kan gi er at skuespillerne – anført av den begavede regissøren John Collins, og ledsaget av Matt Tierneys fantasifulle lydkulisser og David Zinns uforglemmelige scenografi – makter å fremstille Faulkners verden med dens opprinnelige skarphet og innsikt.

Høytlesning

Både under prøvene og i forestillingen innleder skuespillerne med å lese høyt fra romanen. En pocketbok med eselører går fra hånd til hånd rundt om på scenen. ERS fremfører nesten alt fra den første delen, inkludert utsagnsmarkørene «han sa», «hun sa» osv. Susie Sokol gestalter en av to Benjy'er. Til å begynne med leser hun

høyt; så henfaller hun til talende stillhet. Idioten Benjy, Faulknors forteller, ble født døvstum og er ute av stand til å klare seg selv i hverdagen. Det er vanskelig for ham å finne den ømheten og omsorgen han trenger for å beskytte ham i hans uskyld. Han er blind og dum, og det ikke no å gjøre med det. Produksjonen kunne klart seg med bare Sokols Benjy, da hele denne romandelen tross alt kanaliseres gjennom ham. Susie Sokol er både varvittig og vittig, sårbar og ugjennomtrengelig, uttrykksløs og bevegende – en stille midte i en narrativ storm.

Compson-husholdet dekker hele den store scenen på New York Theatre Workshop. Der er sofaer og velbrukte lenestoler langs veggene, et kjøkkenbord med pinnestoler til venstre, og et juletre. Gjenstandene forvandler seg etter tekstens behov, for eksempel blir morens stol til en del av en tralle som tjeneren T.P. har et svare strev med å få snudd. Moren er livredd for å forlate hjemmet i frykt for hva som kunne skje, og hun klynger seg engstelig til sønnen Benjy. Alle disse menneskene – noen av dem forblir skygger handlingen igjennom – er ute av stand til å forlate huset. Bortsett fra Quentins kone, spilt med glødende opprørstrang av Kaneza Schaal. Hun klatrer over sceneveggen – som nå er blitt til et tre, for øvrig det samme treet som hennes mor Caddy ble sittende fast i som barn – løper inn i publikum, og ut av teatret.

Huset og det tilhørende innboet spiller en sentral rolle i familiens liv, og brukes for å markere fortellermessige overganger: En skjerm med en videoskjerm inni som viser en peis – den virker hypnotiserende på Benjy – blir til en kiste; en sofa forvandles til en melkeku. Uansett hvor Faulknors figurer befinner seg, enten de leter etter småmynt på golfbanen, sitter i hestetvogn på vei til byen, eller er i Caddys bryllup, så forlater de egentlig aldri huset. De er bundet til den medtatte plantasjonen, til alle stolene og sofaene, til sengen (som Quentin og Jason trekker seg tilbake til i det siste scenebildet), til kjøkkenbordet, og til det som alt dette vitner om: fortiden. Jasons beskrivelse av livet i hjemmet, «Må jeg jobbe hele dagen og så komme hjem til et galehus?» er dagsorden. De slipper ikke engang unna når de dør. Skuespillerne gestalter flere roller på tvers av kjønn og hudfarge; de markerer sine rollebytter med noen enkle kostymeskift. Den dysfunksjonelle amerikanske familien er i sannhet uheldig og uheldig, noe deres fargede tjenere vet så altfor godt. Ensemblet utforsker sosiale og rasemessige

maktstrukturer, og utnytter enhver ironi – blant annet den at herrefamiliene i de segregerte sørstatene ikke kan være velfungerende, eller i det hele tatt overleve, uten sitt tjenerskap.

Sterke rolleprestasjoner

Det bankende hjerte bak alt forfallet er Benjys bunnløse kjærlighet til sin søster Caddy. Sistnevnte spilles med utsøkt enkelhet og mystikk av den eteriske Tory Vazquez, et skinnende lys midt i alt grumset. I sitt brudeslør fremstår hun som spøkelsesaktig, perfekt, uberørbar. Som med Sokols Benjy, så ville forestillingen være tjent med at Vazquez var den eneste Caddy'en. Ikke bare fordi hun tilfører rollefiguren en øm tristhet som er veldig fin, men også fordi den syv år gamle Caddy'en, spilt av Kate Scelsa, syter og klager alt for mye til at selv den tilbakestående broren hennes kan ha henne som begjærsobjekt. Andre som utmerker seg er Vin Knight som Dilsey, sjefen blant tjenerne, som spiller med en komikk like skarp som den kniven Dilsey bruker for å holde Luster unna Benjys bursdagskake i trettitreårsdagen; Annie McNamara som Mor, den på en gang dominerende og hjelpeløse husmoren; Mike Iveson som den slibrig flørtende fyllicken; Ben Williams som den hengslete og utålmodige Luster, Benjys pleier; og April Matthis som Versh, en tidligere pleier, som advarer Benjy om at «de holder på å gjøre deg til en svarting» – dette er både skremmende og morsomt. Den meget sterke koreografien er inspirert av gamle amerikanske folkedanser som skuespillerne tidvis og uten forvarsel setter i gang med – her imponerer særlig Iveson og Williams.

I romanen maner Faulkner frem vår kollektive ubevisthet. Med kjærlighet og tillit til Faulknors tekst lykkes ERS i sin tur svært godt med å fremmane og dissekere Compson-familiens spøkelses. Det er som om forestillingen utspiller seg i en innsovningsperiode, like etter at Mor har sagt god natt og forlatt oss i mørket. Natten er full av minner og redsler omkring dagen som gikk og dagen som skal komme. Vi er altfor oppspilte til å få sove. Jeg ville i hvert fall ikke at forestillingen skulle ende. Heldigvis viste det seg at den levde videre i fantasien min i lang tid etterpå – som et virus jeg ikke visste jeg hadde, ventende, kriblende, for så plutselig å bryte ut på ny.

(Oversatt fra engelsk av Erlend Røyset)

Lechajim – til livet!

En røff guide til jødisk humor, spilt på Christiania teater i forbindelse med jødiske kulturdager i september.

AV MAJA LØVLAND

ROSENBAUM, ROSENBAUM OG ROSENBAUM

Tekst og regi: Simon Rosenbaum. Med: Cabaret Rosenbaum, gjestespill fra København, Christiania Teater, 7 sept

Den dansk-jødiske entertaineren Simon Rosenbaum har nylig gjestet Christiania teater i Oslo. Han er 82 år gammel og er en slags lettere, folkelig utgave av Viktor Borge. I samme stil, foran et flygel, sitter krølltoppen og varierer mellom historier og sang. Sissel Levin, fra det nyåpnede Jødiske museet i Oslo, gav ham oppdraget – å vise frem og hylle den jødiske humortradisjonen. Til hjelp hadde han sine tostemte skuespillerdøtre, Pia og Ina-Miriam, rundt pianoet. De tre hadde satt sammen en engangsforestilling for anledningen, hvor de gikk kronologisk gjennom sin egen familiekronike. Det startet med besteforeldrenes utvandring fra Polske og Ungarske landsbyer, *shetls*, på begynnelsen av 1900-tallet, til deres eget Cabaret Rosenbaum i København 2008. Det hele virket en smule opprampsende og datert. Men det er jødernes nomadetilværelse, denne reisen gjennom historien og ulike land, som har gitt humoren og kulturen mange av de rike og varierte referansene, så det gir mening. Selv kalte de forestillingen en hyllest til livet, for å understreke humorens betydning gjennom vanskelige historiske faser.

Det jødiske er internasjonalt. Folket har bygget nettverk og jødiske baser i mange land som en buffer mot omverdenen. Religionen er ikke-misjonerende og det er kanskje grunnen til at kulturen kan virke en smule ekskluderende eller

konserverende på ikke-jødiske. Det jiddische språket og humoren har vært viktige brobygger i det sosiale jødiske livet. Her florerer interne begreper. Den galgenvittige antihelten *schlemiel*, den typiske *klezmermusikken*. Begrepet *the loving satire* – en form for kjærlig, selvironisk identifikasjon med det jødiske – er en latter gjennom tårer. Forestillingens høydepunkt var Ina- Miriams monolog om den jiddische moren, *chawe*, hvordan hun skaffer seg besøk av datteren sin. Hun viste oss en jødisk «utpressningsmamma». En *mammie* som manipulerer sin familie gjennom sterke følelsesutbrudd og stort sett får det som hun vil. Hun er skyldbevisst og beskyttende, og er samtidig garantisten for jødisk tradisjon og religion. Den jødiske moren er en av de sterkeste stereotypene i jødisk humor og er fremstilt utallige ganger, for eksempel i Woody Allens filmer, hvor den typiske moren ikke aksepterer at de jødiske barna inngår i forhold med ikke-jødiske *goys*.

– *Hva er forskjellen på en Rottweiler og en jødisk mamma? Rottweilern slipper omsider taket.*

Ina-Miriam spiller henne ut på en troverdig og morsom måte. Det er også sterkt å høre om humorens betydning under krigen, – igjen. De tradisjonelle visene fra Øst-Europa og bla. *Spellemann på taket* er fengende, men forestillingen virker i hovedsak oppstilt og litt klosset. Særlig morsomt blir det aldri. Med dagens spontane humorideal passer det ikke å snakke i kor, eller lese opp annenhver setning i en historie, som jentene gjør. Den peker ikke fremover.

Jødisk humor

I dag bor det bare ca. 2000 jøder her i landet, vi har derfor ingen stor jødisk humortradisjon. Den er litt eldre og litt rikere i Danmark, men for å se på tradisjonen må vi til USA. 80 % av de mest kjente, toneangivende amerikanske komikere, fra tidlig 1900 til i dag er jødiske: Woody Allen, Jerry Seinfeld, Lenny Bruce, Mort Sahl, Jack Benny, Sam Levenson, Eddie Cantor, Milton Berle, Sid Caesar, Alan King, Shelley Berman, Mel Brooks, Don Rickles, Andy Kaufman, Danny Kaye, brødrene Marx og mange, mange flere. Moderne standup ble på mange måter skapt av unge innvandrere til USAs storbyer som lagde humor av sin egen angst, angst for det nye landet, angst for forfølgelse og angst for at deres opprinnelige kultur skulle gå tapt. Her ble den jødiske tradisjonelle nettverksbyggingen nyttig, spesielt i *the Borcht Belt*, et jødisk rekreasjonssted hvor unge jødiske komikere fikk underholde og



Simon Rosenbaum i Rosenbaum og Rosenbaum, Jødiske kulturdager, Christiania Teater. Foto: Simon Rosenbaum

trene seg på et jødisk publikum. I New York ble humorarven fra de vanskelige tider i Europa til en styrke og den tidlige amerikansk-jødiske minoritetskomikken ble etter hvert mainstream i standup og humor.

Det finnes ikke én definisjon på hva jødisk humor egentlig er, men en fornemmelse, en følelse for humor, skapt av jødernes spesielle historie og referanser. *I et ortodokst bryllup er mammaen til bruden gravid. I et tradisjonelt bryllup er bruden gravid. I et liberalt bryllup er den kvinnelige rabbinen gravid.*

Enkelte teoretikere trekker frem *the talmudic way*. De mener det typisk jødiske har røtter fra Bibelen og Talmud og inneholder mange referanser til latter og humoristiske fortellinger derfra. Allerede fra barnsben ble unge jødiske gutter oppfordret til å studere Talmud kritisk, fra alle vinkler og aktivt lete etter motsetninger, inkongruens, finne overraskende løsninger på dilemmaer. Dette gjenspeiles i jødisk humor i dag; fremdeles full av jødiske begreper og selvironi, fremdeles psykologiserende og analyserende, men også politisk, religiøs og crazy. Kanskje som en klassisk Woody Allen-film? Jeg ser for meg seks til åtte voksne mennesker samlet rundt et restaurantbord i NY. De er alle fra høyere middelklasse, høyt utdannede, nevrotiske og tilsynelatende ulykkelige. De prater, diskuterer, ana-

lyserer, ser på eksistensielle spørsmål fra mange vinkler. Eller kanskje Woody Allens karakter er en slags *schlemiel* som ligger på benken hos psykoanalytikeren og reflekterer outsiderperspektivet: – *Hva studerte du på skolen? – Jeg studerte ingenting på skolen, de studerte meg!*

Jerry Seinfeld og Larry David har videreført denne analyserende, observerende «what's the deal with»-stilen. Men de trekker gjerne frem bittesmå hverdagsting og forstørrer dem til store, som bomullsdotter på gulvet, som dobbeltdipping av potetgull, som det å vaske hender etter et do-besøk eller ei. Alt som kan vris og vrenses på, tas i verste mening, misforstås og spøkes med i en morsom moderne jødisk vri.

Det jødiske museet i Oslo satser ytterligere på humor. Ta en tur på toalettet! Her har de skrevet inn gamle jødiske vitser på veggene. I tillegg henger det en liten monitor der som viser karikaturtegninger, vitsetegninger og små morofilmer. Her fleipes det med kjente jødiske symboler, som tegninger av Moses som baby, hvor han deler badevannet i to og *mammie* som kjefter: – *Slutt å tulle, Moses!* Her tullees og lekes det med sabbatslys og klagemur. Nå er dovegger et spesielt godt egnet medium for å stille ut en undergrunnsbevegelses overlevelsesstrategi. Kanskje er det litt av hemmeligheten.

Et annet dukkehjem, regi: Tyra Tønnessen. Foto: Ola Røe.



Teater som feirer seg selv

(Tromsø): Kanskje *Et dukkehjem* og *Et annet dukkehjem* hadde kommet mer til sin rett på den mindre Scene Øst, i stedet for på hovedscenen?

AV METTE BRANTZEG

Henrik Ibsen: **ET DUKKEHJEM** og **ET ANNET DUKKEHJEM** Regi og konsept: Tyra Tønnessen. Scenografi: Tyra Tønnessen. Hålogaland teater, Scene Vest

Et *Dukkehjem* og *Et annet Dukkehjem* hadde premiere på Hålogaland Teater våren 2008. Produksjonene utgjør ett av regissør Tyra Tønnessens tre prosjekter innenfor Det nasjonale stipendprogrammet for kunstnerisk utviklingsarbeid ved KhiO. Stipendarbeidet startet med *En bagatell* av Nathalie Sarraute på Torshovteatret i 2006, og avsluttes med Kafkas *Slottet* på Det norske teatret nå i høst.

Bakgrunn

Tyra Tønnessens mål med forskningen er å videreutvikle «metoden for handlende analyse». Regiarbeidet baserer seg på skuespillerimprovisasjonsmetode, med regissøren som forestillingens *auteur*. Tønnessen har sin regiutdanning fra KhiO, der Irina Malochevskaja har vært hennes professor. Fire av skuespillerne er også kjent med denne metoden fra KhiO, den femte skuespilleren, Nils Johnson, gjennom sitt arbeid med regissør Jura Butusov, en annen tidligere Irina-elev.

Metoden er Stanislavskij-basert, videreutviklet gjennom Tostonogov og Malochevskaja i Russland, for så å innføres i Norge på KhiO fra 1996. Den er systematisk, med mange og

omstendelige parametre. Leserne er gjort kjent med den i tidligere numre av tidsskriftet bl.a. med Stein Wings anmeldelse av boka *Regiskolen* (nummer 1/2005)

«Målet med metoden er å få tilgang til skuespillerens underbevissthet og følgende kreative impulser som kan nyttes i en mye mer personlig rolletolkning», står det i programmet.

Improvisasjon som arbeidsredskap er like gammelt som teatret selv. Svært personlige rolletolkninger kan frambringes uten akkurat denne metoden. Stanislavskij-baserte metoder er videreutviklet i mange «skoler», for eksempel av Lee Strasberg ved The Actors Studio i New York, og flere undervisningssteder i England, gjennom Michael Checkovs videreføring av samme grunnprinsipp; det underbevisste som kunstnerens kreative kilde, og med intuisjonen i samspill med intellektet, som verktøy. Malochevskajas grundige pedagogiske arbeid ved KhiO gir en kime til fornyelses- og utviklingspotensial i regi og skuespilleri. Det er interessant og kjærkomment.

Nå da Irina Malochevskaja har vendt tilbake til sitt hjemland, kan Tyra Tønnessens forskningsarbeid være med på å føre arven videre. Metoden preger den nye generasjon skuespillere og regissører, og følgelig norsk teater i årene som kommer.

Denne omtalen vil forsøke å se forestillingsresultatet i lys av stipendarbeidet. De anmeldes også som forestillinger, da de ble spilt i vanlig repertoar på HT.

Samtidsteater

På Hålogaland Teater blir Ibsens skuespill produsert i to versjoner: *Et dukkehjem*, som befolkes av et ektepar, en husvenn, en venninne og en sakfører, samt tre barn. Og *Et annet dukkehjem*. Her byttes kjønn og roller hos ekteparet Helmer; Nora blir bankdirektør Tora og Torvald blir en hjemmeverende Norvald.

Et Dukkehjem og *Et annet Dukkehjem* settes inn i en samtidskontekst, og det kan gi teksten nye konnotasjoner, og i beste fall føre til nye erkjennelser om det moderne menneskes liv, kamp, pengemakt og kjønnsroller.

Inne er dukkehjemmet designinspirert og smakfullt i begge versjoner. Et enormt keramikfat fylt med mandariner, er til stede i Noras hjem, men borte i Norvalds. Vi er uansett – i begge hjem – invitert inn i et miljø som er bankdirektørens.

En raffinert animasjonsfilm på fondveggen

viser mange dukkehus med Tromsdalstinden i bakgrunnen. Tromsø i dag er altså den ikoniske stedsangivelsen. Bruken av snø, regn, opplyste vinduer/ mørklagte vinduer, forteller en historie. Vi ledes til å tolke at idyllen vil sprekk. Animasjonsfilmen avløses tidvis av andre visuelle forklaringer. Vi ser hvem som står utenfor og skal inn, når callingen settes på. Oppsigelsesbrevet, og Krogstads svar, blir sendt elektronisk som vedlegg. Filmer eksponerer Noras «indre»- som hun projiserer på Helmer; prinsen på den hvite hesten som skal redde henne. Og filmen viser at hun et kort øyeblikk tenker å kaste seg utfor Tromsø-brua for å gjøre ende på sitt liv.

Begge versjoner starter med å betone tilværelsens letthet og vellykthet. Bankdirektøren ved PC'n mimes. Nora (versjon 1) gjør entré fkledd som et juletre, og plugges seg inn for riktig å lyse for sin Torvald. Juletredukken må vikle belysningen av, mens den innledende dialogen pågår. Det er ikke bare lett. Norvald (versjon 2) gjør entré med noen enorme pakker, som kan åpnes fra siden. Dette er ingen realistisk visuell fortellermåte, snarere er den barokk. Hun/han spiller på å skulle «please» bankdirektøren, slik at han/hun skal «tennes». Det er ikke erotisk, ikke sexy (et juletre mangler sex), men kanskje snarere en feiring av det tinglige ved forholdet? Av vår måte å forholde oss «virtuelt» til livet?

Kjønnskiffer

Skuespillerimprovisasjoner i prøvetida utgjør stammen i regiarbeidet. Dette gjør skuespillerne evne til improvisasjon svært viktig for sluttresultatet.

Marte Germaine Christensen spiller Nora i *Et dukkehjem*: Det er noe Hedda-aktig over henne, dvs. noe fremmed og seksuelt uforløst. Som om rollen som lerkfugl er for trang. Hun synger den gjerne, men viser oss samtidig at dette betyr lite for henne. Hun lever som sagt et dobbeltliv. I scener med fru Linde, trenger hun ikke å gjøre seg dummere enn hun er. Hun er klok, og hun er stolt av det, og det er med dypt alvor at det går opp for henne hvilken feil det er å underskrive falskt, og at det etter hvert synes nødvendig også for henne at sannheten kommer for dagen for mannen som hun elsker. Christensen viser oss denne intelligensen. Hun viser oss fallet. Hun har en sensualitet som er potent, både kjølig og brennende. Det siste oppleves i et glimt, der hun viser Dr. Rank sine «kjødfarvede» silkestrømper. Slike glimt er

fraværende i scenene med Helmer; det er ikke vektlagt i regien.

Som Tora i *Et annet Dukkehjem* har Christensen nylig fått stillingen som direktør i aksjebanken. Denne statusen synes ikke i kleskoden. Den tåkelegges. Tora har på seg en forkleignende tunika som snarere indikerer at hun fremdeles er husmor, eller er det vaskehjelp i banken hun er tilsatt som?! Hjemme har hun barn, og en musiserende, for øvrig arbeidsledig mann, Norvald. Tora forholder seg til Norvald med trette husmorsmil. Å være den økonomisk mektige gir henne en makt hun ikke er interessert i. Dette er for så vidt et interessant grep.

Men jeg er usikker på om det er et *villet* grep. Christensens skuespillerkraft er spennende. I forkleversjonen av Tora skjules det meste. Hun får ikke vist noen kamper. Verken om tappt ære eller tap av kjærlighet.

Tobias Santelmann byr på en Torvald Helmer som synes oppriktig glad i livet. Det vellykkede og tinglige livet. Det går jo på skinner i åpnings-scenen. Han elsker det å ha en lerkfugl, mer enn å elske kvinnen. Dette gestaltes i scener med ufarlig tafsing som ikke tenner noen lidenskap hos noen av dem.

Gleden over dukkekvinne, mer enn begravet etter henne, gjør ham blind for mennesket Nora. På kostymballet kler han seg som Spiderman, og tar gleden over det gode dukkelivet helt ut.

Denne Torvald har noe redelig over seg. Han tåler ikke usannheter, ikke sakføreren som har undertegnet falsk. Konkurransinstinkt virker sunt. Det å tape ansikt er noe som ikke tilhører spillereglene i yrkeslivet. Det er like selvfølgelig å holde (status-)maska som å bruke blinklys når man kjører. Torvald er en mann av i dag, en kapitalist på sitt beste. Styrt av gutteaktig sjarme og rettfærdig harme.

Etter mange drittsekkversjoner av Torvald i tidligere oppsetninger, kan det være bra å se et anslag til annen karakterforståelse. Men i sluttscenen der Nora vil forlate ham, blir Torvald språkløs, hans eneste argument «enn lerkfuglen da?». Han vil leve som før. Dette gjør ham like blind fra begynnelse til slutt. Og hans begrep om kjærlighet hult.

Tobias Santelmann har tidligere vist dybder og strenger som han kunne hatt god bruk for her (f.eks. i *Helten fra den grønne øya* på Det norske i 2006). Det trengs et slags fall, eller en smerteterskel eller innsikt. En sympatisk Torvald-karakter kunne vist slike sider.

I *Et annet dukkehjem* er Santelmanns Norvald også glad i livet. Han spiller gitar og klovner for sin Tora, for å gjøre sin bankdirektørkone glad. Hans dobbeltliv synes uproblematisk, og hans tredje identitet likeså. Han kler seg som kvinne på kostymballet, og er ustyrtelig morsom i tarantellaparodien. Dette er ikke en mann som lever opp til et annet bilde (projisert på ham av Tora) som han ikke har av seg selv. Han er subjekt, ikke objekt.

Roller reiser mange spørsmål. Er han transvestitt, og er det derfor Tora er litt lunken mot ham? Er han biseksuell, som antydnet i scenen med Dr. Rank? Gitt at han var den ansvarsløse musikertypen, kanskje en misforstått musiker som ikke har fast arbeid, hvorfor tas ikke dette mer ut? Mannstypen er absolutt gjenkjennelig i vår tid.

Godt skuespillerarbeid

De tre andre rollene spilles gjennomgående av de samme skuespillerne, uten store endringer ved rollebyttet. Det er en opplagt enklere oppgave. Kjersti Sandal, (Heddaprisvinner i 2008) spiller rollen som fru Linde. Sandal har utviklet et gestisk vokabular, bla. gjennom sitt arbeid med Leif Stinnerbom (i *En Midsommernattsdrøm*) og Robert Wilson (i *Peer Gynt*). Her i *Dukkehjemmene* legges det opp til et gestisk dukkespråk i entreer og sortier, i kontrast til øvrig spillestil. Dette gjelder for alle skuespillere. I regi og arrangement er de to spillestilene atskilt – i Kjersti Sandals kropp blir de fascinerende integrert. Med timing og presisjon gir hun mening til en rekvisittbruk som kunne ha blitt banal: Etter sin entré hos Nora får fru Linde øye på en minkkåpe i sofaen. Mens dialogen pågår, tar hun av seg sin egen jakke og svøper seg i minkkåpen for så å legge den fra seg igjen. Sandal evner å gjøre denne handling til noe annet enn et tegn på at velstanden er større i dukkehjemmet enn i hennes eget. Det er noe med evnen til å lytte og observere som gjør spillet hennes spennende. Nå er riktignok ikke turutstyret som fru Linde selv er ikledd noen allværsjakke på salg, og hun er ingen bitter enke. Det svinger av scenene, spesielt med sakfører Krogstad. For fru Linde er modig, hun byr på seg selv, hun kler av seg på overkroppen, og får svar. Det oppstår noe utover vanlig god kjemi på scenen.

Per Kjerstad spiller Krogstad. Han er sakføreren som lånte Nora pengene. Han oppsøker Nora/Norvald for å beholde sin beskjedne stil-

ling. Han har våpen; gjeldsbrevet med den falske underskriften. Han trenger ikke ligge langflat og lefle når han har fått Nora til å forstå alvor. Men han må beholde jobben, som fru Linde må ha arbeid. Begge tar denne omstendigheten inn i scenisk handling. Per Kjerstad overdriver ikke Krogstads press på Nora/Norvald. Han presser akkurat nok. Litt mer for hver gang. Også i samspillet med fru Linde viser Kjerstad en utpreget sans for økonomi i spill. Han avdekker nærmest porsjonsvis Krogstads inngrodde mistenksomhet, tyngt av andres forakt mot seg, hans bitterhet i møte med fortidskjærligheten, livet uten håp, før håpet tennes på nytt, og at han endelig tror på at det finnes kjærlighet også for ham. Frierscenen mellom fru Linde og Krogstad svinger. Møtet mellom dem tilhører forestillingenes fineste øyeblikk.

Nils Johnson spiller husvennen Dr. Rank. En alvorlig diagnose kan medføre at han ikke har lenge igjen å leve. Johnson gir rollen den motsatte egenskap: Livskraft. Dette er en mann som ikke er ferdig med livet. Det er presserende for Dr. Rank å erklære sin kjærlighet til Nora/Norvald. Det er en kjærlighet utover det hittil åpenhjertige kameratskapet. Det forvirrer Nora/Norvald. Kanskje fordi Dr. Rank rører ved strenger som ikke får klinge i dukkehjemmet, noe som har dypere og mer erotiske toner enn lerkesang? I *Et annet dukkehjem*, er Dr. Rank homse. Dette medfører ingen endring i rolleattaket, hvilket synes riktig. Dr. Rank i kjole etter kostymballet, der han vet at han er døende, er mer på sin plass i *Et annet dukkehjem*. I den første forestillingen begriper jeg ikke kjolen helt. Nils Johnson spiller usentimentalt, med tung kraft og klare fokus. Litt alene, men tidvis i gode samspill, som i avskjedsdansen med Nora/Norvald, før sortien, når han sender sitt dødsbudskap via sms.

Jeg har stor respekt for skuespillernes arbeid slik det er tilrettelagt av regissøren.

Regi og skuespillertilbud

Menneskene/rollegestaltningene er dukkeaktige og tingliggjorte. Gjenkjennelsen til samtidens Helmer-ektepar starter der. Helt fint. Men herfra går karakterutviklingen noe friksjonsfritt. De er sympatiske, men de elsker hverandre ikke nok, om i det hele tatt. Nora/Norvald har undertegnet falsk, pga. kjærlighet.

I vår tid er det usansynlig at Nora/Norvald ikke vet at det er det er galt å underskrive falsk. Karakteren kan ikke handle mot bedre vitende som på Ibsens tid. Men Nora/Norvald kan

Marte Germaine Christensen som Tora og Tobias Santelman som Norvald, i *Et annet dukkehjem*, regi: Tyra Tønnessen, HT 2008. Foto: Ola Røe



handle til tross for at hun/han vet at det er galt. Mennesker kan ha grumsete sider og likevel elske. Dette ligger kanskje som en mulighet hos Norvald i *Et annet dukkehjem*, men det blir ikke fulgt opp.

Med «metoden» har man utviklet en særegen forståelse av sceniske handlinger: Det er om å gjøre å bringe inn en eller annen *rekvisitt*, som blir middelet gjennom hvilket det kreative

Retorikken rundt prosjektet hviler på begrepene «teaterkunst», «kunstnerisk» og «fornyelse»

potensialet utløses. Dette kan virke besynderlig og ofte klisjéfytt. I Dukkehjemmene er det mange rekvisitt-«tegn», ikke overlesset, men de er der: Mandariner i det store keramikfatet, minkkåpen i sofaen (versjon 1), barnas klær eller sko dandert på scenens venstre forkant. Påkostede julegaver (versjon 2). Skuespillerne forholder seg aktivt til rekvisittene, av og til mer aktivt enn til hverandre. Nora som forkledd juletre i åpningsscenen er et skrekkeeksempel, minkkåpen som prøves av fru Linde et mer vellykket et. Men hva betyr det? Et hinder, en omvei, en

«psykisk reaksjon»? I disse oppsetningene er det få eksempler på at skuespilleren – via – rekvisitt skaper noe spesifikt eller emosjonelt som når fram til publikum. Derimot bikker rekvisittbruken – som scenografien – over mot overillustrasjon. Da låses tilskuerens tolkningsrom.

Det burde ha blitt tatt klarere valg om hva som skal beholdes av improvisasjoner rundt rekvisitter og karakter fra prøvetiden. Det samme gjelder for scenografien. Rommet gir ingen motstand til spillet, og synliggjør ikke noen skarpe kunstneriske valg.

Auteur-arbeidet

Alt dette peker mot auteurens Tyra Tønnessen. Denne selvforståelsen, at hun er auteur (forfatter), kommer med regiutdannelsen på KhiO. Ibsen får en ekstra «tekst» tredd utenpå sitt originalmanus. Dagens regissører er gjerne auteur, uten at dette uttales eksplisitt. Jeg spør meg om ikke auteur-hatten er et nummer for stort for henne.

Her et eksempel, tidlig i begge versjoner: I et åpent skift går skuespillerne fra frosne positurer som Krogstad Linde og Rank, til å krabbe rundt som barna til Helmers. Fornøyd nok. Her innføres et scenspråk (skuespillere kan plutselig spille barn), og det forteller oss at ingenting i omstendighetene akkurat nå truer barnas forhold til foreldrene. Ved stykkets utgang, der barnas situasjon er totalt forrykket og truet, utspilles ingen barnescene, noen få lydige referanser

off stage er så vidt hørbare. Spørsmålet blir hva den enkeltstående scenen gjør der i begynnelsen, når den ikke følges opp i sluttscenen – når det virkelig gjelder?

Tyra Tønnessen kunne trengt en dramaturg, en sabla god en, men her kan selvforståelsen – den at hun er auteur – være til hinder? Fravær av dramaturgisk oppbygning var også merkbart i dramatiseringen av *Benoni og Rosa* (HT, 2005) der Hamsuns tekst ikke ble hjulpet fram, men snarere kvalt i endeløse scener uten stringens.

Produksjonsrammene

En statlig støttet institusjon inngår samarbeid med KHiO i forskningsøyemed. Det er et viktig arbeid og signal å gi. Det trengs fordykning.

Etter min mening har det å skulle fylle hovedscenen ikke gagnet det kunstneriske utviklingsarbeidet. Kanskje *Et dukkehjem* og *Et annet dukkehjem* hadde kommet mer til sin rett på den mindre Scene Øst, i stedet for på hovedscenen, Scene Vest, med en påkostet vakker scenografi som ikke synes å fortelle noe vesentlig. Mindre krav til «inntjening» på en mindre scene, kunne gitt frihet i forskningen og kreativ motstand. Til virkelig å ta sjanser i fornyelses- og utviklingspotensialet i metoden.

Prosjektet presenteres som nyskapende i programmet. Retorikken rundt prosjektet og rundt teatret som sådan hviler på begrepene «teaterkunst», «kunstnerisk» og «fornyelse». Publikum og presse har stor respekt for kunstbegrep. Derfor er det lett å ty til en slik type retorikk. Men det forutsetter at publikum tror på teatret når det påstår at dette er nyskapende. Det er å gjøre publikum litt dummere enn de er, fordi dette burde de vurdere selv.

Teatersjef Nils Johnson er gift med regissøren. Den tette familiære forbindelsen har vært et ikke-tema på HT. Kunsten ser ut til å gå foran alt. Habilitetsregler skal sikre mot for tette allianser og maktmisbruk, men også sikre dem det gjelder mot urettmessig mistenkeliggjøring hva motiver angår. I ei tid hvor habilitet og kameraderi er en het potet på den politiske arena, er det uunngåelig *ikke* å stille spørsmål ved mann/koneforholdet på HT, i teatrets øvre maktsjikt. Det er ikke entydig hvorvidt forholdet har påvirket sjefens vurderinger, etter min mening; feilvurderinger, rundt *Dukkehjem*-produksjonene og forskningsarbeidet. Men jeg har tenkt tanken.

For stor respekt for metoder eller personer, kan gjøre blind, og hindre nyskaping.



Kjetil Høegh og Jørn-Bjørn Füller-Læe i Sarah Kanes *Sprengt*, i regi av Victoria H. Meirik, HT, 2008. Foto: Ola Røe

Who's Afraid of Wolf and War?

(Tromsø): Svarte helvete. Det blir ikke mørkere, dystre og jævligere enn dette, men Victoria Meiriks oppsetning tar godt vare på de skjøre glimt av lys og håp i Sarah Kanes *Sprengt*.

AV RUBEN MOI

.....
Sara Kane: **SPRENGT** Oversetter: Ragnar Olsen. Regi: Victoria H. Meirik. Scenografi: Nora Furuholmen. Hålogaland Teater, Scene Øst. 5. september
.....

S trimen av lys og håp sitter langt inne og lar vente på seg. Før den skimtes, dras publikum gjennom en sjakt av menneskelig fornedrelse og faenskap. Undergangen er dyp og fylt med paranoia, (anale) voldtekter, kannibalisme, sult og død. Et gjennomsyret hatefullt språk forsterker bekmørket. Kvinner, innvandrere, funksjonshemmede, homoseksuelle, partnere og egne barn blir omtalt med de simpleste skjellsord. Ikke bare dras menneskets situasjon og språk ned i dypeste avgrunn, konvensjonell komposisjon kollapse også. *Sprengt*, det mest beryktede stykket på Londons scener i 1990-årene og kanskje det kraftigste av Kanes fem sagnomsuste skuespill, treffer, som kjent, midt i trynet og utfordrer ulike grenser for regissør, skuespiller og publikum. Muligens er 18-års advarselen ikke bare et sensasjonistisk promogsjengrep.

Sobert

På et hotellrom i Leeds møter den erfarne, middelaldrende og dødssyke etterretningsagenten Ian (Kjetil Høegh) igjen sin tidligere partner Cate (Stine Mari Fyrileiv), en ung, naiv og troskyldig jente. Dagen derpå avslører at natta har bestått av fyll, vold og overgrep. Siden bryter en kom-

mandosoldat (Jørn-Bjørn Fuller-Gee) seg inn i rommet, og fornedringen gjentar seg, denne gang med lan som offer. Et bombenedslag sender så hele stykket hinsides.

Nora Furuholmens scenografi er sober, stilfull og stabil. Hotellrommet er moderne og mondent. Den kjølige elegansen er stedløs og danner en skarp kontrast til handlingens emosjonelle eksplosjoner og vemmelige råskap. Blomsterdekorasjon, champagnekjøler og designerinteriør fremstiller en ferniss av dannelse og sivilisasjon som umulig kan holde under presset av opprørte følelser og krigerske omgivelser. Litt pussig er det da, at senga og resten av det luksuriøse interiøret består nærmest urørt etter nattens tumulter og utgytelser av kroppsvesker. Forvandlingen til utbomba krater er derimot vellykket. Eksplosjonen kommer uventet og etterlater aktørene kravlen i aske og nedsota kulisser. Revnede gardiner viser med all tydelighet at presset utenfra har slått inn i trykkammeret. Skilleveggene mellom indre og ytre ondskap blir blåst bort. Eksplosjonen sprenger også eventuelle realistiske forventninger i fillebiter og forrykker lokaliseringen. Har krigen kommet til Leeds eller befinner hotellrommet seg plutselig i en av verdens krigssoener?

I det skiftende landskapet av eleganse, aske, grenseoppløsning og menneskelig avgrunn konfronteres de tre hovedpersonene på bru-

Pasjonert regi forsterker både undergangen og oppstandelsen, helvete og håpet

talt vis. Høegh formidler lans dødsdesperasjon og menneskeforakt med energi og innlevelse. Fyrileiv svarer med utsøkt fremstilling av Cates sårbarhet. Likevel lider samspillet litt. Intensiteten mellom dem har en kjølig kerne. Motivasjonen for stemningsskiftene kommer ikke alltid like godt frem, og overgangene blir ikke heller alltid like klart markert i takt og tempo. Etter hvert som distansen mellom dem blir større, når prestasjonene nye høyder. Høegh formidler ekstreme stemninger i grenselandet liv og død på forrykt og variert vis. Fyrileiv fan-

ger utviklingen fra offer til overlevelse med ro og sikkerhet, men må ta kritikk for empatiløs omgang med barnet: man er virkelig ikke i tvil om at det er en dukke hun bærer med seg. Fuller-Gee entrer scenen med velkontrollert kraft. Hans presise kroppsbevegelser og skarpe artikulasjon tydeliggjør soldatens krigserfaring, liksom hans klare introspeksjon fremviser de umenneskelige lidelser han har vært gjennom.

Implosjon

Meirik's regivalg gir håp på så mange vis. Først og fremst formidler sluttscenen forløsning og fremtid, en ukuelig overbevisning om menneskets muligheter for omstilling og overlevelse. Meirik gjennomfører også en dristig satsing på inderlighet. Stykket formidler en sterk moralsk indignasjon og desperasjon, uten å moralisere. Oppsetningen styrer unna de ulike muligheter for latter og ironiske vinklinger i tekstens muligheter for svart humor og groteske tilløp. Neil Youngs «Heart of Gold» lyder tidvis neddempet i bakgrunnen og forsterker forestillingens hjertevarme, og den endeløse søken for menneskelig godhet. Lyden av regn som sildrer ved slutten av stykkets fire første scener går fra å være en påminnelse om universets totale likegyldighet til menneskets lidelse, til et løfte om vårens fornyelse i sesongenes syklus. Regien inkorporerer verden utenfor i teaterets lukkede kammer. Flere scener vekker til live Bosnia så vel som Beckett, slagmarkens sterke kvinner så vel som Ibsens kvinneskikkelser. Den teknologiske overstemmen fra høytalerne er eneste elementet som bryter med den alvorstunge inderligheten. Den minner om nyhetsreporterens kjølige kommentarer, eller en flegmatisk regissørs scenedireksjoner. Overstemmen antyder en objektivitet og et metaperspektiv som bryter med stykkets intensitet og introversjon. Likevel, Meirik's pasjonerte regi forsterker både undergangen og oppstandelsen, helvete og håpet.

Aktørene i denne oppsetningen av Kanes kraftbombe lykkes i å vise menneskeheten på vranga og å ryste moralske grunnvoller og scenografisk sikkerhet. Skillet mellom sivilisert og militarisert ondskap, om det finnes, er syltynt. Implosjonen i denne oppsetningen antyder forbindelser mellom menneskelig råskap i fred og krig på en måte som etterlater få vitner ubørt.

Grenseløst teater

AV MELANIE FIELDSETH

Buelens Paulina: **ENDLESS MEDICATION**
Regi: Buelens Paulina. BIT Teatergarasjen/
Scene USF. 13. sept

Bergen): Det er en sterk, ubehagelig og tidvis frastøtende opplevelse å overvære *Endless Medication*. Skatologisk humor og lystig fråsing i grisete sceneeffekter er de ytre kjennetegnene på regissør, tekstforfatter og skuespiller Marijs Boulognes forestilling; men bruken av slike voldsomme virkemidler er langt fra ubegrunnet. For å avsløre og konfrontere tilskuerne med forestillingens ubehagelige observasjoner, har Boulogne gått på plyndringstokt i teaterhistorien.

Det handler om Rosa, en merkelig ung pike, som ikke kan gråte og ønsker å bli fakir. Rosas historie fortelles i en eksplisitt overteatralisert og satirisk stil som ser ut til å låne dramaturgisk struktur fra revyteater ispedd fortellingsteknikker fra gresk tragedie. Fortellingen skjer i tredje person og er flettet sammen med spill der Boulogne og skuespilleren Sara De Bosschere gestalter forskjellige roller og fremfører sangnumre. Sangnumrene oppfyller revyteaterets krav på tematisk aktualitet og underholdning, samtidig som de fungerer kommenterende overfor historien; litt som et gresk kor.

En dag taler gud til Rosa. Hun er valgt til å bringe et nytt Jesusbarn, guds barnebarn, til verden, så hun befruktes av JesusChristMachine. Men ikke gjennom samleie, for JesusChristMachine skal ikke besudles av uren kontakt med en kvinne. Fosteret blir derfor unnfanget i Rosas innvoller, men må senere aborteres. På scenen. Hun befruktes på nytt, og bærer merkelig nok barnet frem i beinet. Guds rappkjefte barnbarn viser seg å være laget av plast, og er dermed sikret evig liv og frihet fra menneskets svake kjøtt og blod. Men det ender ikke bra for Rosa. Etter sine tause lidelser blir hun gal i en av forestillingens sterkeste scener: dømt til uendelig medisinerings og tvangsføret med piller.

Endless Medication er et oppgjør med rådende verdisystemer i samfunnet, og Rosa er det utvalgte redskapet. Forestillingen opererer

Sara De Bosschere og Buelens Paulina i *Endless medication*, gjestespill BIT, 2008. Foto: Niala Zgank

på flere nivåer samtidig. Den teatraliske formen gjør oss hyperbevisst på teatermediet. Derav et sceneteppes i rød fløyel. Derav synlig bruk av lamper til å skape stemning og skyggeeffekter. Det gjelder altså å understreke hver minste kunstige detalj: Rosa er svanger med en vannmelon som skrapes ut når fosteret aborteres; guds barnebarn er en misdannet dukke i plast; og gud er bokstavelig talt lyset, fremstilt i form av en glødende lampe som taler til Rosa.

I tillegg til den frodige iscenesettelsen flommer forestillingen over av harselerende referanser til religiøs troskap og kultiske ritualer. Religion sidestilles med mytologi og ritualistisk dyrking av guder. Det var Dionysos, teatrets egen gud, som ble født fra Zeus' lår, og assosiasjoner til de ville, kvinnelige bakkantene som dyrket Dionysos i ekstase, er nærliggende. Navnet Rosa skal dessuten være en referanse til Sankt Rosa fra Lima og andre kvinnelige mystikere. Den skjøre grensen mellom hengivenhet og hysteri er forestillingens omdreiningsspunkt.

Hengivenhet og hysteri er naturligvis kvinnelige egenskaper. Boulogne har spart sine skarpeste kniver for kvinnen og kvinnekrop-

Satirisk og absurdistisk angrep på religion og kvinnerollen.

pen, spesielt kvinnens reproduktive evner, og publikum spares ikke fra stikkene. Tvert imot er kvinnen vrent ut og stilt til skue. Hennes biologiske prosesser fremstilles som uregjerlige, åpne for utnyttelse, samtidig som de må temmes. Menstruasjon, ekskrementer, innvoller, aborterte fostre og kroppsvæsker – alt av kroppens produkter og avfall smøres ut over scenen i løpet av forestillingen.

Fortellingen i *Endless Medication* iscenesettes som en kamp i guds hender mellom virkelighet og sannhet. Sannheten er immateriell, ryddig og logisk, mens virkeligheten er en overflod av materielle og fysiske inntrykk. Rosa er virkeligheten personifisert. Hun representerer verken renhet og uskyld, eller idealisert seksuelt begjær, og er verken madonna eller hore. Dette er sterile representasjoner, og Rosa overskrider svart-hvitt fremstillinger av kvinnen. Hun er uregjerlig og uryddig, derfor må hennes legemlige virkelighet kontrolleres. Stykkets egen uryd-

dige form speiler Rosa som kvinne. Referensiell overflod og stilistisk utroskap gjør det ikke lett for publikum å følge med, selv om det ikke nødvendigvis er et problem. Tydelig fornektelse av teatermaskineri og effektmakeri til fordel for lavbudsjett og øyensynlig hjemmesnekrede løsninger på scenografi og rekvisitter, sier også noe om teaterets verdi. Polert teater er ikke alltid virkningsfullt teater.

Det er noe oppsiktsvekkende ved religionskritikken og kritikken av kvinnerollen i denne forestillingen. Kan hende jeg heller vil tro at slik kritikk er passé eller at den i det minste har mistet noe av sin relevans. Det gjorde meg i utgangspunkt skeptisk. Men de pågående abortdebatte og fremmarsjen av sosialkonservative synspunkter og religionsbestemte føringer, viser at det alltid er plass til kunstuttrykk som tør å rive opp gamle sår og strø litt salt.



Intenst, psykologisk mareritt

AV MELANIE FIELDSETH

Frank McGuinness: **NETTER I BEIRUT**

Norsk overs.: Kari og Kjell Risvik. Regi: Kim Bjarke. Scenografi: Ingeborg Kvamme. Kostyme: Ingeborg Kvamme. Lys: Geir Hovland. Lyd: Tor Endre Kalvenes. Den Nationale Scene, Lille Scene. 11. september

Bergen): Regissør Kim Bjarke bruker en usynlig hånd i denne oppsetningen av Frank McGuinness' *Netter i Beirut*. Han har valgt en iscenesettelse som er rett frem og som fremhever råmaterialet: en god tekst, gode prestasjoner og en enkel romløsning.

Storpolitikken holder seg i bakgrunnen i McGuinness' drama fra 1992. McGuinness ble inspirert av historien om Brian Keenan, en irsk forfatter som i 1986 ble bortført av en militant islamistisk gruppe i Beirut, der han jobbet som lærer. Programheftet inkluderer en kort tekst av Keenan der han forteller om fangenskapet og forsøker å forstå handlingen til sine fangevokte-

Retten frem og virkningsfullt teater

re. Keenans eget forsøk på å analysere hva som drev kidnapperne og den psykologiske profilen han tegner av dem, understøtter og forsterker McGuinness' fokus på psykologiske virkninger, fremfor ytre politiske omstendigheter.

Stykket omhandler tre vestlige menn som holdes i fangenskap i Beirut. I løpet av forestillin-

gen blir disse mennene, iren Edward (Bjørn Willberg Andersen), amerikaneren Adam (Jon Ketil Johnsen) og briten Michael (Gard Skagestad), gradvis brutt ned, inntil bare essensen av deres personlighet og menneskelighet er igjen. I den lille cellen oppmuntrer de hverandre til å vedlikeholde fysikken, holde seg fysiologisk sett i live, men det er det mentale forfallet som er farligst, og som tærer mest på.

Følelsen av å være innestengt og avstengt er stykkets mest påtrengende element, og det skyldes i stor grad skuespillernes begrensede muligheter for bevegelse. De er lenket til veggene. Kalde, grå vegger med én enkelt dør, og scenerommets nærhet til salen, øker den intense håpløsheten som senker seg over mennene. Humor og selvironi skaper pusterom. Grisehumor, erting og tøys, blant annet mellom Andersen og Skagestad i et svært morsomt rollespill etter kvinnes Wimbledon-finale i 1977, viser også små glimt av hvordan mennene prøver å overleve i all skitten og elendigheten.

Menneskelig fokus

Handlingen består nærmest av en rekke overlevelsestrategier. Frykt og sinne blir forsterket og fortettet av menneskets trange kår. Sinne over det som har skjedd, og frykt for å bli glemt av verden utenfor. Derfor må de aktivt huske sine liv. De gjenforteller sine yndlingshistorier. De

mimrer, angret og priser øyeblikk fra et liv som de frykter er tapt for alltid. Påfallende bruk av fortellinger i tredje person; for eksempel når de dikterer brev til sine kjære, eller dikter opp filmer om alternative liv, skaper avstand mellom det som var og det som er. Det gjelder å holde seg avbalansert. Og resirkulerte historier, er med

på å forhindre dem fra å gå fra forstanden, og det er også gjennom disse gjenfortellingene at publikum lærer dem å kjenne. Edward, Adam, Michael. Ire, amerikaner, brite. Journalist, analytiker, lektor. Brautende, lavmælt, hysterisk. Lidenskapelig, stillfaren, naiv. Brutte familieband, tette familieband, ung enkemann med en dominerende mor. Etter hvert får vi slike knagger å henge dem på.

Til en viss grad tyr skuespillerne til stereotyper omkring deres respektive hjemland, nettopp fordi det er av betydning hvor de kommer fra. Verken Irland, USA eller Storbritannia har historisk plettfrøe rulleblad når det gjelder undertrykkelse og aggresjon. Dette stiller aggresjonen mot Edward, Adam og Michael i et annet lys, ved å understreke at den tar utgangspunkt i lokale forhold. Andersen og Johnsen har funnet en viktig balanse mellom å inkorporere stereotyper i rollegestaltung og skape helstøpte karakterer, mens Skagestad for ofte sitter fast i overflaten på Michael. Det er jevnt over gode prestasjoner, men Andersen og Johnsen må særlig fremheves for sin tyngde og følelsesmessige dybde.

Edward, Adam og Michael er medsamensvorne som er ført sammen ved en tilfeldighet. Dette fellesskapet er stykkets store utjevningmekanisme. Teatertekstens genistrek ligger i den rekkefølgen mennene presenteres i. Når forestillingen begynner møter vi Adam og Edward. Adam er blitt holdt lengst. Michael kommer til senere i første akt. Vår oppfatning av dem og hvordan de forholder seg til hverandre, endres over tid. Vi ser dem gå gjennom de samme fasene – motstand, aksept, fortvilelse, håp, osv., men til forskjellige tider. De bytter roller mellom å være sterk og svak. De beroliger og maner hverandre til besinnelse. De underholder hverandre. Trøster hverandre. De fortviler og foruroliger hverandre. Deres opplevelser og tilstander går i syklus og holder fokus på det tette psykologiske spillet som foregår hos den enkelte og dem i mellom i det trange rommet.

Spillet utvides i liten grad til å omhandle det som skjer utenfor celledøren. Fangevokterne nevnes først og fremst når de har en umiddelbar innvirkning på situasjonen på innsiden. Hvordan unngå å provosere dem? Hvordan tolke deres humør fra lydene de lager? Det store politiske spillet nevnes i enda mindre grad. At Adam er amerikaner påpekes, for å vise hans utsatte posisjon. Men stykket handler ikke om de politiske årsakene til fangenskapet. Det handler om de menneskelige konsekvensene.



Fra *Kanskje aller helst der*, tekst: Ragnar Hovland, regi: Andrew Wale, vist på BIT Teatergarasjen, 2008. Foto: Olaf MacKenzie

Godt tenkt om Olav H. Hauge

AV KELD HYLDIG

Ragnar Hovland: **KANSKJE ALLER HELST DER** Regi: Andrew Wale. Scenografi: Nicky Shaw. Musikk: Sigbjørn Apeland. BIT Teatergarasjen, 28. – 31. august

Bergen): I forbindelse med markeringen av 100-årsjubileet for lyrikeren Olav H. Hauges fødsel, har sangeren og scenekunstneren Katrine Lunde tatt initiativ til en forestilling basert på Hauges diktning. Med på prosjektet har hun hatt forfatteren Ragnar Hovland, musikeren og komponisten Sigbjørn Apeland og den engelske regissøren Andrew Wale. På scenen medvirker foruten Katrine Lunde, skuespillerne Yvonne Øyene og Yngve Sæterås. *Kanskje aller helst der* ble spilt på Studio Bergen som første forestilling i BIT Teatergarasjens høstprogram.

Stykket forteller historien om en familie bestående av en far, datter og mor. Den aldrende faren går omkring på gården sin og snakker om at nå må han se å få høstet eplene. Den hjemvendte voksne datter reflekterer over sin internasjonale karriere som sangerinne og den tredje personen er en stort sett taus, men tjenende, yngre kvinne, som vi etter hvert forstår er Hauges mor, som var psykisk syk og kanskje døde for egen hånd. Spillet disse tre imellom er stilisert. Hver av dem har sin egen uttrykksform, språklig, musikalsk og fysisk. De kan knapt sies å kommunisere med hverandre på vanlig vis, men synes å leve i ulike tider og ulike univers.

Underdrivelser

Scenerommet hvor de tre personene ferdes består av et stilisert, vestlandsk gardsmiljø, som henspiller på Olav H. Hauges hjemsted, Ulvik innerst i Hardangerfjorden. En rekke hverdagslige elementer fra dette livsmiljøet er representert: hage, fruktasser, vedhugging, kjøkkenbord med kaffekopper og ludospill. Merkelig nok er det ingen bøker på scenen, bare hverdagslige, arbeids- og naturelterte ting. Hauge var gartner av yrke, men han var også en meget belest forfatter og livet hans må ha vært fylt av bøker. Men her finnes bare en eneste liten bok, som datteren på et tidspunkt leser i: *Frøken Tankeløs*. Dette kan bare oppfattes som en ekstremt underdrevet kommentar til Hauges legendariske belesthet.

Som i japansk kabukiteater er scenerommet innrettet med tydelig definerte og avgrensede spilleområder. Utenfor det definerte spilleområdet står et eldre kjøkken stablet opp på et par bord. På en kokeplate står kaffekjelen alltid på og sprer kaffeduft i rommet. Som en tjenende ånd bringer moren stadig kopper med kaffe, mat og andre ting fra kjøkkenet til mannen og datteren. Bak kjøkkenet, og stadig utenfor det markerte spilleområdet ser vi musikeren Sigbjørn Apeland med sine instrumenter: et harmonium (trekkspill?), en trillebør, epler og et gammelt piano.

I bakgrunnen av scenerommet er det oppstilt en stor innrammet skjerm (ca. 4x8 m). Inne i den brede rammen står fire objekter vakkert innpakket i hvit linklede. Disse viser seg å være en kasse med planter, som mannen planter i hagen, en koffert, et ludospill som han og datteren tidvis underholder seg med, og en kasse med røde epler. Disse elementene hentes på rituelt vis frem av moren til mann og datter, som benytter seg av disse. Etter bruken bringes de av moren tilbake igjen og pakkes inn i linkledet. Bakgrunnsskjermen inkluderer himmelen. I den massive innrammingen kan dette ses som en stilisert representasjon av

himmelen, slik den må fortone seg i Ulvik innerst i Hardangerfjorden, hvor himmelen er innrammet av massive fjell hele veien rundt.

Inspirert av Hauge

De tre personene – eller 4 med musikeren – har som sagt ulike uttrykksmåter. Faren er opptatt med hverdagslige ting som å hugge ved, stelle med nyplantede trær, drikke kaffe, lese avisen, og han snakker stadig om at nå må han se å få høstet eplene. Datteren lever gjennom musikk og sang. Alt hun gjør og uttrykker er preget av musikk og lyrikk. Hun synger, teller rytmisk sine egne steg og ofte blir hennes handlinger ledsaget av musikalsk kontentum, som for eksempel kan være klimpring på pianoets strenger, epler som faller i en trillebør, eller melodiske forløp spilt på harmoniet. Moren er taus, men fysisk sterkt nærværende. Hun holder hele tiden på med noe, tjener de to andre, bringer til og fra, inntil hun mot slutten faller om: «Ho lå der kvit – kvit og kald» konstaterer faren.

Hva er det så man ønsker å si med denne fragmenterte og musikalsk-visuelle scenefortellingen? Er det en representasjon av Hauges liv og diktning, hvor ulike aspekter av mennesket Hauge representeres i de tre personene? Den eldre mannen er tydeligvis gartner som Hauge, kunstneren Hauge er representert i datteren, og hans psykiske sykdom i moren. Men det synes ikke som om intensjonen egentlig har vært å gi en representasjon eller fortolkning av Hauges liv og diktning. Allikevel er både hans liv og diktning til stede som utgangspunkt for den sceneteksten som Ragnar Hovland har skrevet. Dikt av Hauge og kanskje også flere dagbokfragmenter inngår i teksten. Forestillingen, slik den er utformet av regissør, scenograf og aktører, er ikke en forestilling om Hauge, men en forestilling inspirert av Hauge.

Forestillingen gir oss en stilisert fremstilling av hverdagsliv på en fruktgard i Hardanger. Men den visuelle og musikalske stiliseringen skapte ikke, i hvert fall ikke hos meg, opplevelsen av større sammenhenger og betydninger bak det konkrete. Symbolikken som etableres gjennom forenkling og stilisering peker heller tilbake mot de hverdagslige ting, frem for å åpne opp for større eller dypere dimensjoner. Forestillingen er vakker, dramaturgiske og musikalsk er den interessant strukturert og sammensatt, men den mangler den estetiske magien som kunne få hverdagslivets elementer til å fremstå i lyriske skjønnhet og betydningsfullhet, slik som man kan oppleve det ved lesning av Hauges diktning.



Gullalderdrømmer?

AV KNUT OVE ARNTZEN

Arthur Miller: **EN HANDELSREISENDES DØD** Norsk overs.: Michael Evans.
Regi: Lasse Kolsrud. Scenografi: Bård Thorbjørnsen. Den Nationale Scene, Småscenen. Premiere 10. april 2008

Bergen): *En handelsreisendes død* av Arthur Miller er et av de mest sentrale dramaer i den moderne psykologisk-realistiske tradisjon, samtidig som det inneholder elementer som truer med å bryte med denne tradisjonen. Det er litt drømmespill og surrealisme her som viser hvordan den amerikanske gullalderdramatikken kunne favne både «The Ibsenism» og strindbergske drømmeansater, så vel som ekspresjonistiske tilløp. Aller tydeligst var slike tilløp hos Eugene O'Neill, men når den handelsreisende hører stemmer fra intet, gir det også regissører noe mer å gå på enn bare å spille på klassisistisk troverdighet og én-til-én størrelser. Hvis da

d'herrer og damer tør å gripe disse mulighetene.

I Lasse Kolsruds iscenesettelse på Småscenen i Bergen fra april i år, aner man en vilje til å bruke virkemidler utradisjonelt i forhold til konvensjonsrealismen. For det første innbyr rommet til det. Småscenen kan varieres og brukes både romlig og frontalt. Det gjør da også denne oppsettingen, med skuespillerne på gulvet i nivå med publikum på de første radene, og med gangvei inn og ut av salen. Det gir lysmessige muligheter, særlig når det veksles mellom denne romlige utforskningen av salen og den mer frontale, tablåaktige bruk av vegg og plattform. Hvis det først skal være «gammeltdags» psykologisk realisme, så gjør det seg godt når Willy Loman gjennom kroppsspråket arbeider med noe i nærheten av en skulpturell bevegelse. Det er imidlertid svært forsiktig gjort, men understreker noe av det drømmeaktige i Arthur Millers drama. Det er Lasse Lindtner som spiller Willy Loman, den avdankede handelsreisende som så vidt har klart å holde hodet over vannet økonomisk og oppfylle sine forpliktelser som forsørger og oppdrager.

Sterk Lindtner

Lindnters rollefortolkning står i en særstilling, men følges rimelig godt opp av Karin Stautland som Linda, konen, og Anders Dale og Frode Bjørøy i rollene som sønnene Biff og Happy. Selve grepet med en viss langsomhet i bevegelsene er det jo som skal vise Willy Lomans fortvilelse når det ikke lenger går godt med forretningen og han blir avvist av sin arbeidsgiver – for ikke å snakke om når han skal irettesette sønnene og oppmuntre dem på sin måte. Det gjør han uten å ha forstått at til tross for hans gode vilje, har ikke de verken vært i stand til eller kunnet leve opp til forventningene hans.

Restaurantscenen med den alltid konsentrerte og stillferdige Kim Kalsås som kelner, understreker begynnelsen på slutten. Willy Loman må selv dø for at familien skal arve i det minste forsikringen etter ham. Det er den lille manns tragedie, og det spilles ut i noen forsøk på scenografisk stilisering som kanskje kunne vært tatt litt mer ut. Scenograf Thorbjørnsen har arbeidet med Tyra Tønnessen, og det han gjør er å kombinere konvensjonsrealismen med noen billedmessige og romlige ansatser som passer godt til regigrepet til Lasse Kolsrud. Når ekteparet Loman skal legge seg, skjer det i en slags stående posisjon som gir billedvirkning.

Det minner om noe av den figurative stilisering man særlig har kunnet se i fransk-kanadisk teater fra Quebec, slik som Théâtre Ubu fra Montréal. Regissør Lasse Kolsrud har bodd i Canada i mange år, så det kan være han har hentet noe inspirasjon med derfra. Så er spørsmålet: Fungerer dette?

Provoserer ikke

Jeg vil svare på følgende måte: Ensemblespillet er av såkalt godt merke, nesten som god vin. Det kan det imidlertid også bli likegyldig teater av. Publikum vet hva gode rolleprestasjoner er og applauderte da også behørig. Men regimesig var ansatsene heller uførløste, fordi man ikke gikk langt nok i sine intensjoner. Opplevelsen ble for lukket inne, og det var uførløst som ambient eller atmosfærisk forsøk på å skape nærhet til publikum. Vi kom nært, men ikke nært nok. Det sosiale i denne teatersituasjonen var dårlig ivaretatt. Teater i dag må være et sosialt møtested og ikke bare en lukket, kunstnerisk hendelse. Publikum hadde så godt som intet tilbud i pausen annet enn noe sjokolade og dårlig kaffe. Det er kanskje utradisjonelt å trekke dette inn i en anmeldelse, men det er på sin plass å peke på at manglende ivaretagelse av publikum i pausen skaper et tomrom, særlig når selve forestillingen var så lukket som denne. Derfor gikk da i hvert fall vi noe slukøret fra denne teateropplevelsen, selv om skuespillerne hadde overbevist de fleste, og Lasse Lindtner satte en støkk i mange med sitt nærmest meditative spill i denne oppsettingen av *En handelsreisendes død*. En lut skikkelse med senkede hender som vender innover mot kroppen kontrasterer seg i skarpt bakgrunnslys, som reflekterer seg i respatexbordet i kjøkkenet. Det hvite kjøleskapet får objekt karakter, men fokus går altså ikke til den regismessige og scenografiske helheten, men nesten bare til ensemblespillet.

Jeg vil helt til slutt tillate meg å spørre om hva Lasse Kolsrud som regissør har villet med denne oppsettingen. Noen tendenser til stilisering har han maktet å få til, og det gagnar materialet. Men når spillet stort sett ellers blir så konvensjonelt, hva var da hensikten? Kanskje svaret ligger i en vilje til å lage gullalder-teater, et teater som skal reflektere en tradisjon som ellers yngre regissører gjør alt for å bryte med. Det er et paradoks. Teater vil det i alle fall bli, uansett om det tilpasser seg et publikums behov for å bli overbevist, eller det vil provosere. Dette var en oppsetting som ikke provoserte på noen måte.



Foto: Kjetil Kausland

Knuseren Kausland

(Bergen): Han knuste ikke motstanderen, men klarte å sprengre noen grenser.

AV MELANIE FIELDSETH

NO MÁS Med: Kjetil Kausland og Martin Wojcik. Konsept: Kjetil Kausland. BIT Teatergarasjen. 10. mai

Det er ikke ofte jeg føler behov for å skrive meg inn i en anmeldelse. Jeg er jo alltid til stede i tekstene som skrivende subjekt, men som oftest har jeg ikke lyst til å fremtre sammen med forestillingen jeg skriver om. Det er ikke noe grunnleggende kunstkritisk filosofi som ligger bak, bare et personlig valg som passer meg. Men denne anmeldelsen er et nødvendig unntak fra min sedvanlige modus.

Sjeldent har det knyttet seg så mye spenning til en kunstbegivenhet, og sjeldent har jeg bevitnet en kunsthendelse som så til de grader gjorde meg bevisst på, og om ikke akkurat tvilende, så spørrende, til min egen tilstedeværelse. I *No Más* bestemte kunstneren Kjetil Kausland

seg for å krysse grensen fra å være en iakttaker av Mixed Martial Arts (MMA), til å bli en fighter i en ekte MMA-kamp der motstanderen var profen Martin Wojcik fra Sverige. Kauslands kunstprosjekt er imidlertid mer enn kampen som fant sted i BIT Teatergarasjen 10. mai. I bildeserien *No Holds Barred* (2006) fotograferte Kausland MMA-utøvere over flere år og i flere land, samtidig som han selv ble bedre kjent med miljøet og begynte å trene. Prosjektet, som kan sies å strekke seg fra *No Holds Barred*, gjennom kampen og frem til den kommende utstillingen på Lautom Contemporary i Oslo i høst, sprenger noen rammer som vanligvis holder kunsten på plass og gir tilskueren noen gjenkjennelige parametere for å oppleve kunst.

Kampen og prosjektet

I tradisjonell scenekunstnerisk forstand tilsier disse parametrene at jeg skal ta stilling til kampen. Men det er én av rammene Kausland har sprengt, fordi det er vanskelig å betrakte kampen uten å se den i lys av prosjektet som helhet. Det går an å betrakte den som en selvstendig bestanddel innenfor det overordnede prosjektet, men et slikt perspektiv er nødvendigvis ufullstendig uten ytterlig kontekst. Prosjektets premisser krever at vi ser nærmere på prosessen som ledet frem til kampen, og hvordan kampen utgjør råmaterialet for den kommende utstillingen. Det er ved å se alt i sammenheng at det kraftfulle ved Kauslands kunstneriske prosjekt trer frem. Estetisk fascinasjon med MMA-kulturen utviklet seg til fordypning i den kulturens fy-

siske teknikk og ritualer. Dette tok så Kausland til dets ytterste konsekvens, ved å kjempe en kamp selv. Imidlertid var han aldri uten kunstnerens blikk; for mens interessen hans endret seg, skjedde det også en endring i hans kunstneriske metode. Fra iakttaker til utøver. Fra avbildning til fysisk deltakelse. Mye av prosjektets styrke ligger nettopp i denne utviklingen og hvordan det også krever en endring i tilskuerens innstilling. Selve kampen varte i knappe 10 minutter, men kunsthendelsen og min egen opplevelse som tilskuer begynte lenge før kampstart og har ennå ikke tatt slutt.

Både i forkant og etterkant av arrangementet i Teatergarasjen har det vært mange skrivelser om Kausland og hans beveggrunner for å stille til kamp. Vi har kunnet lese om fenomenet MMA, en kampsport som vokser i popularitet, men som er forbudt i Norge. MMA-kamper kjempes innenfor et bur. Det finnes få regler og det meste av slag, spark og bryteteknikk er tillatt. Følgelig har vi kunnet lese flere kunstneriske og sosiologiske analyser av mannsrollen og kunstnerrollen i *No Más* og *No Holds Barred*. Prosjektet har også blitt kritisert for unødige eksponering av vold. Kausland har vært forbløffende åpenhjerter i forhåndsamtaler om hvordan han ønsker å sette kunstneriske og personlige grenser på prøve, men har tilbakevist beskyldninger om vold. I en artikkel i Klassekampen 7. mai definerer han vold som maktovertredelse. Verken *No Más* eller *No Holds Barred* kan sies å være det. Snarere tvert imot. I *No Más* velger Kausland å blottstille seg selv i en uforutsigbar og fysisk og mentalt krevende opptreden, som han har trent seg til. Han forbinder prosjektet med performancekunstens tradisjon for fysiske overskridelser og absolutte tilstedeværelse. Kauslands rolle som kunstner og aktør er beslektet med kroppskunstnere som ikke bare iscenesatte seg selv, men gjorde konkret bruk av kroppens faktiske sårbarhet: som kjøtt og blod, som både sterk og skjør, som kjønn, som kilden til direkte erfaring, berøring og nærvær. En treffende referanseramme som plasserer prosjektet trygt innenfor kunstverdens grenser. Men også denne rammen utfordres av Kausland, dels på grunn av MMAs status som forbudt kampsport og dels på grunn av kampens publikumsappell som strekker langt utenfor kunstnerisk interesse.

Forventninger

Jeg ankom Teatergarasjen mer enn en halvtime før forestillingsstart, der det allerede var en lang

kø utenfor inngangen. Inne i salen valgte jeg å stå så nært buret som mulig. I tjenestens navn selvfølgelig, men også ut av ren nysgjerrighet og skuelyst. Nysgjerrigheten gikk like mye ut på hvordan Kausland ville takle kampen og hvordan kampen kom til å utarte seg, som hvordan jeg ville takle kampen. Selv om jeg har sett kampsportsgrener på tv, i varierende grad av iscenesettelse og genuin kamp, har jeg aldri sett en «live». Det var først da jeg så buret at det virkelig gikk opp for meg hva jeg gikk til. Med det mener jeg at mine forventninger plutselig tok fysisk og konkret form. Stilt ut på en forhøyning midt på scenegulvet lyste det åttekantede buret mot meg. Bokstavelig talt. Buret var svært og skremmende i metallgrått og svart, men lyssettingen og omgivelsene gjorde det til et objekt som jeg ønsket å se på.

Jeg begynte å tenke på Kausland, prøvde å betrakte det hele fra hans perspektiv. Jeg tok det intellektuelle først. I forlengelse av *No Holds Barred* skal kunstneren tre inn i prosjektet som aktør, stille seg på lik linje med sine tidligere kunstobjekter og tåle å ha tilskuerens objektiverende blikk rettet mot seg. Jeg kunne forstå hvordan *No Holds Barred* og *No Más* undersøker fremstillingen av og forestillinger om kampsportens kultur og utøvere. Begge verk stiller seg spørrende til hvordan og under hvilke omstendigheter samfunnet stempler visse identiteter og lyster som akseptable og uakseptable, og dermed utfordrer kunstneren seg selv og oss som tilskuere til å ta stilling til vår villige deltakelse i noe som, for noen, rører ved fordommer og moralske prinsipper.

Bekrefter ambivalensen som følger med prosjekter som virkelig tør å utfordre

På et fysisk nivå setter han seg selv på prøve. Kan han takle den fysiske prøven og det psykiske presset? Passer han innenfor denne rollen eller står den i konflikt med hans eget selvilde, både som kunstner og menneske? Eller er det å snakke om roller på denne måten nettopp det han ønsker å bryte med? Er det enda et skille Kausland ønsker å knuse? Å vise at mennesker er komplekse og kan ha interesser som synes å stå i konflikt med egne og andres oppfatninger, men

at slike motsetninger egentlig er selvforskyldt fordi vi alltid er opptatte av å sette hverandre i bås. Funderingen min ble brått avbrutt da flere og flere strømmet til. Jeg sluttet å analysere omstendighetene og ble istedenfor opplukt i omgivelsene. Stemningen, spenningen, synet av alle menneskene, og ikke minst forberedelsene som fant sted innenfor sikkerhetssperrene som omringet buret, var fascinerende. Musikken startet og fighterne entret salen. Wojcik først og så Kausland. Inn i buret så Kausland både større og sterkere ut enn motstanderen. Spenningen steg mens døren ble forseglet fra utsiden og dommeren igangsatte kampens åpningsritualer. Alle øyne var på Kausland.

Første runden var preget av forsiktighet, mens Kausland og Wojcik prøvde seg frem med noen slag og spark. Ingen fulltreffere, men folk heiet og ropte i oppmuntring og fortvilelse likevel, avhengig av hvem som avleverte slaget. Andre runden gikk fortere for seg. Slag og spark ble avlevert hurtigere og med større kraft, ledsaget av den solide, klaskende og uhyggelige lyden av hud mot hud, muskel mot muskel, ben mot ben. Og så skjedde det. Wojcik fikk plutselig overtak og begynte å lande flere kjappe slag. Kausland ble drevet bakover mot veggen og derfra var det omtrent rett i bakken. Kausland fikk tilsyn, og så var kampen ferdig. Tydelig forslått på den ene siden av ansiktet, reiste Kausland seg og kampens avsluttende ritualer tok over. Armen til den seirende Wojcik ble løftet i været og motstanderne klemte hverandre. Nederlaget var et faktum, men publikum brydde seg nok ikke så mye om det. Applausen anerkjente Wojciks seier, men mer enn det var det anerkjennelse av Kauslands betydelige bragd.

Massevis av mennesker strømmet til Teatergarasjen denne kvelden for å bevitne det som viste seg å være en kortvarig kamp uten mye blodutgytelse eller store skader. Det var tilsynelatende og overraskende en kontrollert affære til tross for at MMA bruker minimalt med regler. Etter kampen er det noen som har gitt uttrykk for at Kausland ikke var en god nok fighter, at han ga seg for tidlig, og at det hindret en estetisk opplevelse fra å bli fullbyrdet. At vi ikke fikk se hele registeret innen MMA. Denne salige blandingen av estetisk og teknisk kritikk understreker i hvilken grad Kauslands prosjekt også handler om tilskuerne og deres forventninger. Det er også en bekreftelse på den grunnleggende ambivalensen som følger med prosjekter som virkelig tør å utfordre normer og vaner.

Uforutsigbarheten som implisitt ligger i *No Más* både som kunst og kamp setter enhver gjeldende parameter for disse situasjonene på prøve.

Fra mitt ståsted som tilskuer har Kausland oppnådd to ting med kampen og dens kunstneriske kontekst. Han har skapt et altopplukkende øyeblikk, samtidig som han har hevet bevisstheten på utfoldelsen av og deltakelsen i dette øyeblikket. Ved å velge å tydeliggjøre og synliggjøre seg selv i relasjon til kunstprosjektet og dets utgangspunkt i MMA, har han tvunget meg til å gjøre det samme.

Svik og idealisme

AV ANETTE THERESE PETERSEN

THE STREET SCENE Konsept/co-regi: Pia Maria Roll. Regi: Marius Kolbenstvedt. Lys: Boya Böckman. Lyd: Thomas Hildebrand. Black Box Teater, Lille scene 14.sept

I anledning *The Street Scene* er sofaer og stoler i foajéen på Black Box Teater gruppert i en halvsirkel ved baren. Her ute starter forestillingen, og dermed blir overgangen glidende. Når Pia Maria Roll entrer rommet, begynner hun med å forsikre seg om at alle har fått en plass og at alle ser greit.

Forestillingen er todelt, og neste halvdel utspiller seg inne på Lille scene. Første halvdel dreier seg i hovedsak omkring Roll, og kan sies å være hyper-personlig, i tillegg til «dokumentarisk hyper-realistisk», som den presenteres som i programmet. Fra velkomst og publikumsomsorg glir forestillingen over i en slags presentasjon av Roll. Hun forteller om sitt vennskap med Catherine Hasvis, nå: Chameli Ardagh, og dette danner bakgrunnen for forestillingen. Roll innvier oss i det øyeblikket da hun visste det var skuespiller hun skulle bli: under Tramteatrets forestilling *Det går alltid et korstog* på Chateau Neuf i 1983. Den gang var Roll tretten år, og hun gikk «fanatisk og begjærlig» opp i sin dyrkelse av Tramteatret.

Personlig

Allerede innledningsvis tematiserer Roll teatret

Fra *The Street Scene*, regi: Maris Kolbenstvedt, Black Box Teater, 2008. Foto: Nina Magnus

som form. I sin omsorg for publikum kan vi også avlese kjærlighet til teatret. Første del av forestillingen er viet et utvalg selvbiografiske kapitler fra Rolls liv, og møter med noen av hennes tidlige helter. Vi møter Terje Nordby fra Tramteatret, og vi trer ned i dødsriket hvor vi møter Bertolt Brecht. Forestillingens tittel er hentet fra en kjent passasje hos Brecht, og Roll uttaler at hun har vært veldig tiltrukket av Brechts determinisme og hans klare rammer. Hennes barndom i en tid preget av total toleranse, gjorde Brechts strengt tiltalende. Catherine Hasvis og Pia Maria Roll studerte sammen, og ønsket begge å arbeide politisk med teatret. De dannet et kompani, hvor de delte «korstogsfølelsen», som Roll omtaler den som. Helt til Hasvis en dag trakk seg ut. Hun reiste til India, hvor hun ble medlem av en spirituell bevegelse og endret navnet sitt til Chameli. Dette opplevde Roll som et enormt svik. Ikke bare mot seg selv – men også mot teatret og alt de arbeidet for.

Mangfold

I forestillingens andre del, inne på Lille scene, er det ikke lenger bare Rolls historie og bakgrunn som nøstes opp. Sekvens for sekvens møter vi de øvrige aktørene. Terje Nordby sitter i samtale med Miranda (ei jente på rundt elleve år), og vi får innblikk i hennes tanker og funderinger om verden. Professor i litteraturvitenskap, Drude von der Fehr, forteller fra sin opplevelse omkring det å være dødsykk, og religionsforsker Tarjei Rønnow beretter fra en miljøkonferanse han deltok i for noen år siden. «Jeg tenker av og til at religiøse mennesker er litt dummere enn meg,» betror han oss. Samtidig argumenterer

han for en moralsk tyngde i religionen som er ellers vanskelig å oppdrive i vår tid.

I denne delen av forestillingen får også Hasvis komme til orde. I programmet står hun oppført som Chameli – og ikke Hasvis – og det er som Chameli vi møter henne resten av forestillingen. Hun presenterer arbeidet sitt for oss, og inviterer oss inn i en øvelse som illustrasjon på arbeidsteknikkene hun jobber med. «Rett oppmerksomheten mot kroppen din,» sier hun – hvorpå hele publikum retter seg i stolene. Øvelsen handler om tilstedeværelse, og Chameli hevder at vi bruker mer tid på å evaluere opplevelser enn vi gjør på selve opplevelsen. Og jeg kan ikke annet enn å føle meg trufet, der jeg sitter med skriveblokka i fanget og intensjoner om å bruke en del timer på nettopp å evaluere forestillingen. Kanskje er det her noe av bruddet mellom venninnene ligger? Teatret handler om nuet – om selve opplevelsen som utspiller seg i scenerommet. Samtidig har det ofte intensjoner om å strekke seg ut over den tilmålte tiden vi tilbringer sammen under forestillingen. Spesielt gjelder dette Pia Maria Rolls og Catherine Hasvis politiske arbeid med teatret, som jo nettopp handler om å sette i gang tankeprosesser hos tilskuerne. *The Street Scene* diskuterer indirekte teatrets form gjennom alle de ulike historiene som presenteres.

Vennskapet

Roll og Chameli går også i dialog om vennskapet sitt. Etter hvert kommer det fram at Rolls sinne og skuffelse går ut på at hun er sint og lei fordi hun ikke ble inkludert i Chamelis arbeid. Hvorfor har ikke hun fått vite mer? Er hun ikke god nok?

Forestillingen gir et innblikk i ulike historier og funderinger, samtidig som alle de medvirkende diskuterer forholdet mellom Pia Maria og Catherine. I samtalen med Brecht i dødsriket avviser Brecht religionen. Han er ikke åpen for en åndelig dimensjon, men hevder at den religiøse dimensjonen er en kritikkløs tilstand. «Religionen er ikke opium for folket – det er gass», tordner han. Roll bruker andres beretninger og opplevelser for å diskutere en hendelse i sitt eget liv. Dette kunne lett føles klamt, men tvert i mot oppleves det inkluderende. Spesielt fordi diskusjonene like mye dreier seg om teatret som form, og om den frie scenekunsten spesielt. Har Chameli egentlig sveket det idealistiske arbeidet? I teaterprogrammet snus situasjonen på hodet: er det muligens slik at det snarere er Roll som er et sektmedlem, gjennom sitt arbeid med små teaterproduksjoner som kun spilles for et lite, og som regel velkjent publikum? Gjennom Brecht og hans tekster stiller Roll spørsmål ved teatrets rolle i dag. Rolls beskrivelser av sitt første møte med Brecht og innvirkningen hans tekster har hatt og fortsatt har på henne er lette å kjenne seg igjen i. Kompromissløsheten og den totale dedikasjonen er tiltrekkende, og står som en kontrast til teatervirkeligheten per i dag. Brecht avsluttet boka *Vår tids teater* på følgende vis: «Alle kunstarter bidrar til den største av alle kunstarter, livskunsten.»¹ Og ekkoet av setningen lyder fortsatt i *The Street Scene*.

Kjærligheten

Jeg ser at *The Street Scene* kunne blitt veldig klam. Den kunne blitt direkte pinlig. I vennskapsoppkjøret, og den påfølgende forsoningen, kunne jeg vridd meg i stolen av flauhet. Men det gjorde jeg overhodet ikke. «Man lager seg språk gjennom erfaringer man har hatt gjennom livet», uttalte Roll i et intervju i Scenerom på P2 tirsdag 16. september. Det er sammensettingen av disse ulike erfaringene som utgjør forestillingen. «Det viktigste er kjærligheten til samtalen,» sa Roll videre. Og det var slik jeg opplevde *The Street Scene*: som en samtale med en venn om noe som opptar oss begge.

NOTER

- 1 Brecht, Bertolt: *Vår tids teater*, J.W. Cappelens Forlag, Oslo 1959. Originaltittel: *Kleines Organon für das Theater*.



Bemerkelsesverdige krigsatire

AV ELISABETH LEINSLIE

Finn Lunker: **DEALING WITH HELEN** Verk Produksjoner. Regi: Fredrik Hannestad. Scenografi: Signe Becker. Lysdesign: Tilo Hahn. Lyddesign: Per Platou. Black Box Teater

Verk Produksjoner fullførte denne høsten sin lunker-trilogi med *Dealing with Helen*. Trilogien stiller spørsmål ved krigens beveggrunner og individenes sviktende idégrunnlag. I et intervju forklarer Fredrik Hannestad tekstvalgenes sammenheng: «*Phigeneia* handler om Vesten på vei til krig og om krigens egen logikk. *The Answering Machine* handler om Vestens søken etter mening i brist på krig, og *Dealing with Helen* handler om hvordan man avslutter en krig som er startet på feil premisser.»¹

Krigens og krigsheltenes logikk kommer til syvende og sist i et særst dårlig lys i Lunkers satirer. Verk avslutter på sin side trilogien med Cat Stevens' «Morning has broken» (1971). 'The man of peace' blir med andre ord talerøret for

gruppens avskjed med krigsgildet, og budskapet er i kjent Verk-stil overdrevet tydelig: Peace, Love and Harmony! Det er svikete, men hvem er vel redd for svisker?

En egen klasse

Euripides' verk² om Trojanerkrigen er Lunkers forelegg for den politiske satiren *Ifigeneia* og den hardtslående og saftige komedien *Dealing with Helen*. Sistnevnte er betraktelig mer frigjort fra sitt forelegg og vi finner her også inspirasjon fra Homers Iliaden.

I *Dealing with Helen* befinner vi oss i nærheten av Troja i det siste året av Trojanerkrigen. Vi kjenner Trojanerkrigen fra gresk mytologi. Grekerne fører krig mot byen Troja i Lilleasia. Hovedgrunnen til at de startet krigen var at prins Paris bortførte, eller forførte, vakre dronning Helena av Sparta. Trojanerne nekter å utlevere Helena. Krigen fortsetter og det skal ta ni og ett halvt år før grekerne erobrer Troja ved hjelp av trikset med den trojanske hest.

I Lunkers *Dealing with Helen* følger vi hærføreren Agamemnon og hans nærmeste i krigen gjennom 17 komiske opptrinn. Situasjonene danner en lineær historie, men den har ingen dramatisk oppbygning. Verk har tatt tak i situasjonene og iscenesatt historien med tablåer. Dette fungerer langt på vei, men en del lange og meningsløse overganger og pauser forkluder energien i dramaturgien og hos aktørene.

Å se Menelaos, Patroklos, og Ajax danse «techno» mens glitterveggene forflyttes gir ikke mye mening. Å se paret Akilles og Patroklos hånd i hånd foran gull og glitter er derimot et interessant bilde som fylles av aktørenes følsomme tilstedeværelse og understreker det tragiske som skal komme.

Det er det fargerike persongalleriet og relasjonene dem imellom som skaper dramatik og driver stykket fremover. Her er Verk i en egen klasse. Spesielt aktørene som har erfaring med gruppens vaudevilleaktig og episke spillestil (Hyttinen, Mossling, Vassvik og Platou) mestrer sine karakterer med bravur. Alt i alt fungerer spillet generelt sett bra, antakelig mye takket være god personinstruksjon, men spriket mellom skuespillerne blir allikevel for synlig og dette gir produksjonen et noe vaklende uttrykk.

Visuelle og auditive kvaliteter

Scenen som møter oss er åpen og nesten strippet. Borte er den overlessede scenen fra *Ifigeneia* (2006) og *The Answering Machine* (2008). Vi finner igjen sirkelen på scenegulvet fra *Andeviasjoner* (2003). Da var den av lys, nå er den malt på det sorte gulvet, i grått. Til venstre står 3-4 løsevegger på hjul – dekket med gullstrimler, noen stoler er plassert diskret langs sirkelen og bakre del av scenen, hvor vi også finner kasser med øl og håndskrevne plakater. Scenografisk sett har gruppen utviklet seg betraktelig etter at de fikk boltr seg på en større scene. Det lukkede titteskapskapet fra *House* (2005) og *Ifigeneia* er nå åpnet, og selv om de har sett tilbake til *Andeviasjoner* så har de to siste produksjonenes scenografi sterke visuelle og dramaturgiske kvaliteter jeg ikke har sett hos Verk tidligere.

Verks produksjoner kjennetegnes også av et imponerende og mangesidig lydbilde (Per Platou). *Dealing with Helen* starter med et lyd-kutt av en klassisk mannlig mørk og behagelig guidestemme som tar oss med inn i det antikke teatret. Med diverse beskrivelser av hvordan det antikke teatret var, ber han oss forestille oss at vi er i et slikt teater. Sett i lys av Verks teatersyn, som bl.a. er å stille spørsmål ved den sosiale situasjonen i teatret, blir denne meta-kommentaren naivistisk i sitt uttrykk. Ikke spesielt morsomt der og da, men sett i lys av forestillingen i etterkant (altså i lys av konteksten) kommer humoren i kuttet frem. Lyden guider oss videre gjennom historien, bl.a. som komiske kommentarer, situasjonsbeskrivende atmosfærer og mer abstrakte

lag som ligger og trykker på i bakgrunnen. Når de svært opphissede greske krigsheltene drar til Troja for det siste og avgjørende slaget, slår så «Morning has broken» mot oss – og det hele er over.

Et merkepunkt

Verk har gjennomgått en stor utvikling med lunker-trilogien, det er helt klart. Men vi skal ikke glemme produksjonene før trilogien, *Andevariasjonene* og *House*. Disse solide produksjonene viser at dette ikke er en gruppe som kommer inn i rampelyset fra intet. Med

lunker-trilogien har de imidlertid nådd et større publikum og bekreftet sitt kunstneriske potensial. Trilogien vil bli, som jeg foregrep i min anmeldelse av *The Answering Machine* i våres (Dagsavisen 29. 02. 2008), stående som et merkepunkt i norsk samtidsteater.

NOTER

- 1 IdaLou Larsen, Dealing with luncker, intervju i Black Box Teaters sesongprogram høsten 2008, s.24
- 2 *Ifigeneia i Aulis* og *Helena*

Fra *Bestialitetens historie*, av og med Fantastic Four. Torshovteatret, 2008.
Foto: Anders Høgli



Generasjon Revolusjon

AV INE THERESE BERG

Fantastic Four: **BESTIALITETENS HISTORIE**

Tekster av Fantastic Four/Julian Blaue/Jens Bjerneboe. Torshovteatret, Prøvescenen, 28. april

Gjennom tre teaterforestillinger, vist på henholdsvis Black Box Teater, Det Åpne Teater og Torshovteatrets prøvescene, har Fantastic Four, ved Anders Høgli, Kim Atle Hansen, Niklas Westerberg og Mads Sjøgård Pettersen, vist vilje til å utfordre og overraske publikum. Tredje del av *Bestialitetens Historie* viste i vår hvor aktuelt teater kan føles når det er både oppfinnsomt, politisk, universelt og underholdende – samtidig. Kvartetten, sterkt inspirert av

Jens Bjerneboes *Bestialitetens historie del tre: Stillheten*, har med seg ekstramannskap bestående av skuespillere på Nationalteatret, lånte stemmer, og dramatisk forsterkning fra Julian Blaue. Det åpenbares et stort tekstlig, dramaturgisk, konseptuelt og teatralt talent, og den tredje forestillingen bekrefter tidligere antagelser om at de fantastiske fire virkelig er blant landets mest spennende teaterkunstnere. Til tross for at lang deadline og lyse netter har lagt god avstand mellom meg og premieren, har ikke forestillingen mistet sin glans, og det er kanskje derfor jeg blir så panegyrisk allerede innledningsvis.

Den rette ånd

Som i den første delen av teatersyklusen – den vil i alt få fire deler – svever Bjerneboes ånd over forestillingen, til tross for at originalteksten er tilstedeværende som innhold, snarere enn som form. Istedenfor å være én manns fortelling om reiser og møter med historiske personer og andre ulykkelige sjeler, er første halvdel av forestillingen plassert i et bokstavelig talt luk-

ket rom og tid, hvor en teatral situasjon oppstår. I likhet med flere av sin generasjons kunstnere, eksempelvis Sons of Liberty, Vegard Vinge & Ida Müller og Julian Henning von Gärtner Blaue, leker Fantastic Four i denne episoden med elementer av populærkultur, blant annet dubbing, reality-tv, infomercials, og quiz – men de er mer tilgjengelige og trekker tydeligere på et større historisk perspektiv enn de ovennevnte.

En ny verdensorden

Når publikum kommer inn i scenerommet – et venterom med hvite vegger hvor to tv-skjermer er innfelt, og med et senket tak som minner om en underjordisk bunkers – må vi bøye hodet og krumme ryggen for ikke å stange i taket. Vi får et programark som forklarer at vi befinner oss i revolusjonens første stadium, og snart blir det klart at den hvite manns imperialistiske kultur står på anklagebenken. De gamle kolonimaktene Frankrike, Portugal, Spania og Belgia er personifisert som asylsøkere i den nye verden, etter at de tidligere «såkalte u-land» har stengt råvaretilførselen til Europa og USA, og snudd flyktningstrømmen (slik vi kjenner den).

De fire anklagede mimer til voice-overs på «sine» respektive språk. Aktor – hun viser seg for øvrig bare i form av ansiktet til Monna Tandberg på TV-skjermene – snakker et hardt og kontant vietnamesisk, som tidvis er like ildsprutende som bildet av Tandberg blir når den nye verdensorden demonstrerer hvem som nå er sjefen. Forestillingen er oversatt og teksten til norsk, slik at publikum kan følge med i replikkvekslingene når de gamle stormaktene settes på plass

Revolusjonen i ny drakt

og straffes ved det minste tegn til oppsettighet. Arven etter Brecht lever godt i denne forestillingen, og fremmedgjørings effekter går også her hånd i hånd med et innhold som nærmer seg propaganda.

Komikk og konfrontasjon

I undertegnedes kritikk av den første forestillingen i syklusen (NSTT 2/3-2007) var en innvending at de unge skuespillerne ikke hadde nok pondus til å matche den alvorlige tematikken. Nå gjøres kritikken til skamme. Som henholdsvis Frankrike, Portugal, Spania og Belgia tar Kim Atle Hansen, Anders Høgli, Mads Sjøgård Pettersen og Niklas Westerberg nasjonale stereotyper

på kornet med presist overdrevne fakter og atityder. De lånte stemmene fra Loan Tj Hoang, Randolph Walderhaug, João Pamplona, Pablo Beltran og Jean Vincent Kerebel underbygger typene, og den komiske effekten dette grepet gir blir en nødvendig og kjærkommen «comic relief» fra et ellers dystert og konfronterende stoff. Nevnte forsterkninger fra Nationaltheatret er de til dels stumme og brutale vokterne: Rolf Arly Lund, Ingjerd Egeberg – samt den allerede nevnte sjefsanklageren, Monna Tandberg.

Tredje forestilling har passende nok tre deler. Når visum til den nye verden, ved hjelp av en quiz, urettferdig og vilkårlig er blitt utdelt til en heldig vinner, og resten av asylsøkerne enten er døde eller deportert, brytes fiksjonen. Vokterne Egeberg og Lund vasker av seg malingen og setter seg til å lese, fra *Stillheten*, om en ung setters ørkenvandring for å lære ondskapsen å kjenne. Det begynner å renne sand gjennom hull i taket som i et timeglass hvor tiden er i ferd med å renne ut for den «første verden». Denne andre delen blir aldri mer enn et pauseinnslag som gir de fantastiske fire tid til å gjøre klar sine fabelaktige finaler, noe som er litt synd ettersom vokterne våre er to av norsk teaters største kapasiteter. Dette blir imidlertid fort glemt når vi geleides ut på gaten og til alt overmål blir hentet av en egen trikk. Der får vi et gjensyn med vinneren av visumkonkurransen: Det er «Portugal» som – kanskje ikke overraskende? – er endt opp som trikkesjåfør, mens han i følge manus var utdannet energiingeniør i hjemlandet. På vei gjennom byen, i tredje akt, er alle i publikum iført t-skjorter med norske flagg, og paradoksalt nok sitter de fleste av oss og smiler på grunn av ulike assosiasjoner til fangetransporter. Smilene skyldes pur glede over å få en så overraskende teateropplevelse i fanget. Har vi virkelig fortjent det?

På utsiden av trikken løper «Belgia» – ikke alle får være med på turen. I forholdet «oss og dem» befinner det norske middelklassepublikum seg som vanlig på innsiden. Vel framme opptas vi symbolsk og rituelt i den nye verdensunionen. En inkludering av publikum på spektakulært vis – ved å invitere oss til å skyte på skuespillerne, hoppe i hoppeslott, eller å være med på trikketur – går som en rød tråd gjennom hele dette prosjektet, på samme måte som kunstnerne leker med nye ritualer og symboler i hver forestilling. Relativt tradisjonelt teater, bestående av godt teaterhåndverk med et meningsfylt innhold, kombineres med performative og relasjonelle grep, hvor publikum blir aktører – men rik-

tignok fortsatt innenfor en teatral ramme. Med en slik kombinasjon har Fantastic Four funnet en formel for et livskraftig og tidsmessig aktuelt teater. Prosjektet er et kroneksempel på hvorfor institusjonsteatrene burde invitere mange flere kunstnere fra det frie feltet til å produsere forestillinger i husene hvor man har, i frikunsternes øyne, enorme ressurser til rådighet.

Borgerskapets barn er revolusjonens sønner

Gjelden fra kolonitiden er i dag sjeldent et tema når man diskuterer fordelingspolitikk, og det virker som om Europa har gjort seg ferdig med skyldspørsmålet. Skyld og samvittighet er blitt umoderne, og er erstattet av begrepet «samfunnsansvar» som ofte dekker over en grov utnyttelse av lokalbefolkningen i u-land. I lys av situasjonen i eksempelvis dagens Zimbabwe og Sør-Afrika, eller verdens økende matvarekrise, eller strømmen av nigerianske prostituerte som selger kroppene sine i Oslos gater, kan man lure på om ikke historiens synder er i ferd med å innhente oss, og tvinge seg fram på dagsorden. Til og med Jonas Gahr Støhre snakker, etter sammenbruddet i sommerens WTO-forhandlinger, om en ny verdensorden som tvinger seg fram i lys av Kina og Indias store økonomiske vekst. Bjørneboes *Stillheten* er en forferdelig og grafisk påminnelse på kolonitidens ekstremt barbariske rasing av sivilisasjoner og befolkninger, som det er prisverdig at Fantastic Four henter fram i lyset. Jeg skulle ønske at denne romanen kunne bli mat til like mange romaner, dokumentarer, filmer og teaterstykker som 2. verdenskrig og Holocaust fortsetter å være.

De fire har sammen med Julian Blaue skrevet en konfronterende tekst med passasjer som: «*Vi er ville, vi er kannibaler, vi er totalitære. Vi vil ikke ha makt på dine DEMOKRAT premisser, men på våre egne negerpremisses*». Utdraget er representativt for en stil og et budskap som i sin maksimalisme balanserer mellom underholdning og kritikk, som dypst sett er en god gammeldags moralisme. Selv om Revolusjonen stadig spiser seg selv og teatret neppe vil spille noen viktig rolle i overgangen til den nye verdensorden, er det forfriskende med et teater som gir faen i høflighet, god smak og politisk korrekthet. *Bestialitetens historie* oppleves heldigvis ikke belærende. For de innvidde blir forestillingen heller en viktig påminnelse om vår egen privilegerte situasjon, og en advarsel om at den gamle verdens tid snart kan være forbi.

Formen overdøver

AV ANETTE TH. PETERSEN

HVA SKJEDDE 5. MAI? Idé: Tiril Pharo.

Tekst: Liv Heløe. Regi: Jon Tombre. Musikk: Andreas Lyngstad. Med: David Reza Adampour, Buzhan Baban, Tiril Pharo m.fl. Det Åpne Teater, 6.mai

Hva skjedde 5. mai? tar utgangspunkt i en nyhetssending: «En 29 år gammel kurdisk kvinne omkom i går på en T-banestasjon i Oslo. Omstendighetene omkring dødsfallet er uklare, men det er brakt på det rene at flere ungdommer befant seg på området da ulykken skjedde. Ungdommene skal være av norsk og utenlandsk opprinnelse.» Selve forestillingen utspiller seg hovedsaklig i et forhørsrom på en politistasjon i Oslo, hvor de nevnte ungdommene er brakt inn til avhør. Først får man inntrykk av at de er innkalt som vitner, men etter hvert som forestillingen går sin gang, endrer avhøret karakter.

Nakent rom

Rundt et langt bord sitter ungdommene, og rundt dem igjen går en kvinne som bærer på et brett med vannglass. Publikum sitter i to rader på selve scenegulvet. Vi kommer dermed tettere inn på forestillingen, og det blir også vi som danner veggene i forhørsrommet. Begrepet «flue på veggen» er en nærliggende beskrivelse av vår posisjon. Det gir også situasjonen et mindre klaustrofobisk preg, i det minste i begynnelsen av forestillingen. For situasjonen endrer seg, fra et tilsynelatende «snilt» vitneavhør, til en mer aggressiv utspørring av ungdommene. Politibetjenten blir stadig mer nærgående i sine spørsmål: «Det er lenge siden jeg var på deres alder – ligger dere sammen?» Den opprinnelige todelingen av ungdommene i norsk og utenlandsk opprinnelse viskes gradvis ut. Deres relasjoner til hverandre; være seg av familiær, vennskaplig, fiendtlig, eller seksuell karakter, hales ut av dem. Og fordømmene rettes mot begge leire.

Hele tiden sirkler den unge kvinnen med vannglassene rundt bordet, og innimellom flyttes handlingen til scenerommets utkant,

Hva skyldte 5. mai, tekst av Liv Hele og regi av Jon Lombré, DNT, 2008. Foto: Fabien Greenberg



hvor en ung mann snakker i mobiltelefon på et språk jeg ikke forstår. Man trekker tidlig en slutning om at kvinnen representerer den avdøde. Hun blir et slags spøkelse som nekter å forlate forhørsrommet før sannheten omkring hennes dødsfall er kommet for dagen. Vannglassenes betydning avsløres derimot ikke før på slutten, og det informeres heller ikke om den unge mobil-mannens betydning før et godt stykke ut i forestillingen.

Stilistisk

Det er valgt en stram stil, muligens som en slags motvekt til situasjonens ellers intime karakter. Forestillingen har en sterk rytme, som er med på å drive handlingen fremover. Sekvensene brytes blant annet opp ved at skuespillerne løper rundt bordet, mens ulike lydspor spilles i bakgrunnen. Et annet dramaturgisk grep er den unge mannen som bryter opp handlingen ved å snakke i telefonen. Når det kommer frem at mannen er avdødes bror, så fremstår grepet som en form for «og samtidig et helt annet sted». Mens han forsøker å nå søsteren sin, sitter vitnene (eller er de gjerningsmenn/-kvinner?) i politivhør. Gjennom avhøret får vi som sagt kjennskap til deres ulike relasjoner; i tillegg får vi vite hva de tenker, gjennom bruk av håndholdte mikrofoner.

Flere av scenene har et drømmescenariopreg, hvor en eller to av utøverne spiller en scene mens de andre danser i bakgrunnen. Dette fungerer fremmedgjørende, og bygger opp under det stiliserende preget.

Form mot innhold

Forestillingen er svært ladet med symboler, og tilbake- og frempekende referanser. Når kvinnen deler ut vann skyldes det omstendighetene omkring dødsfallet hennes – noe man ikke forstår før på slutten. Men dessverre lager ikke forestillingen rom for refleksjon omkring dette; forestillingen har rett og slett så sterk symbolbruk at man blir litt overført. Etter hvert blir avsløringene forutsigbare, formen tar fokuset bort fra innholdet, og det som kunne vært en drivende rytme fremstår i stedet som en forutsigbar dramaturgi.

Den kurdiske kvinnen opptre aggressivt overfor ungdommene i avhøret, men de lar seg selvsagt ikke affisere av henne, siden hun er et spøkelse. Hun er bare synlig for oss. Etter hvert finner politibetjenten flokkens svakeste ledd – og forklaringen kommer for dagen. Den kurdiske kvinnen skal ha ankommet t-banestasjonen, hvor ungdommene kranglet. Fordommene de har mot hverandre har vi lært å kjenne, og scenarioet er nærmest som forventet. Det viser seg at den kurdiske kvinnen er narkoman. Hun har 10 000,- i lomma som egentlig skal brukes til å betale gjeld, men hun går og leker med tanken på å bruke dem på en flybillett til Tyrkia for å besøke broren. Kanskje kan hun da klare å bli nykter? Hun sier høyt at hun er tørst, uten at ungdommene reagerer. Først da hun roper «10 000,- for et glass vann!» og legger pengene på plattformen, ønsker ungdommene å etterkomme hennes oppfordring. Én av dem har en flas-

ke med vann, og en annen en kniv, og sammen skjærer de over flasken slik at den blir et glass. Når kvinnen så nekter å betale, rotter alle ungdommene seg sammen. De har funnet et felles mål å rette frustrasjonen og aggresjonen mot; de holder henne nede og raner henne. Det forblir noe uklart hvordan hun dør. Kollektivt roper ungdommene «hun datt!» men det indikeres samtidig at dette muligens ikke stemmer helt.

Publikumskonfrontasjon

På et tidligere tidspunkt vendes spørsmålene mot publikum, og det er vi som gjøres til gjenstand for utspørring: «Går du på ski?», «Hva er verst; en rasist eller en narkoman?» I utgangspunktet er jeg ikke begeistret for direkte konfrontasjon av publikum, men jeg ser at det i denne forestillingen kan fungere. Det fungerte likevel ikke spesielt godt den dagen jeg så den. Det kan delvis skyldes at det var få publikummere, og at kraften i konfrontasjonene av den grunn forsvant. Forestillingens formål er å diskutere fordommer, og den retter seg mot skoleungdom på 10. klassenivå og oppover. Den forsøker å få tilskueren til å se bak de rollene som mennesker i dagliglivet opptre i. Den frustrasjonen og usikkerheten som preger ungdommene får til slutt fatale konsekvenser. Tematikken kommer likevel ikke helt til sin rett. Flere av utøverne er unge, og formen passer dem ikke helt. Forestillingen gir inntrykk av å romme mange intensjoner, men de overdøver tidvis hverandre, og dermed mister tematikken og forestillingen mye av sin slagkraft.



Flat komedie

AV KJETIL RØED

Ben Jonson: **VOLPONE** Norsk overs.: Bearbejdet av Mari Moen og Runar Hodne. Regi: Runar Hodne. Scenografi: Christina Lindgren. Lyssetting: Jan Harald Jensen. Torshovteatret.

Ben Jonsons komedie *Volpone* var opprinnelig et lærestykke med klar moral og en tydelig refleksjon over forholdet mellom mennesker og penger. I Runar Hodnes versjon drukner det hele i flat humor.

Ben Jonsons *Volpone*, or *the Foxe* (1606) er et såkalt lytedrama. Stykket dreier seg rundt den slue Volpone som, ved å late som han både er dødssyk og styrtrik forespeiler andre muligheten av å få en plass i testamentet sitt, og dermed innkasserer både folks oppmerksomhet, sparepenger, og tilbud om sengekos. At folk gjør alt for penger, til og med ofrer sine kjære

og sine mest dyrebareste eiendeler, for å få tilgang til klingende mynt, er jo ikke noe nytt. Her er det rikelig å ta av, både for dagens mennesker og for Jonsons samtidige. Mennesket fremstår også, drevet av sine lyster, som ganske ynkelig i Jonsons skuespill, selv om det altså er en komedie. Latteren blir likevel ikke sittende i halsen i denne oppsetningen, noe den kanskje burde gjort.

For Runar Hodnes oppsetning av *Volpone* spiller ut originaltekstens slapstick-elementer ganske forbeholdsløst. Selv om Jonson selv spiller ut relativt enkle humoristiske poenger, trekker Hodne det helt klart for langt i sin versjon (Stefan Zweigs versjon av stykket – som Hodne bygger på – er mer subtil). Hodne er billig, der Jonson er folkelig. For eksempel er sex-humoren svært uttalt og krysser helt over i idiotien når Volpones penis slenger fritt rundt og, til slutt, puttes tilbake bak smekken av hans advokat Voltore (som spilles av en energisk og opplagt Giskan Armand). Det er fristende å kalle dette «Ben Jonson goes *Mot i brystet*».

Man skal selvfølgelig ikke forvente seg subtil humor fra denne komedieformen, men Hodne

plusser på så mye ekstra moro, både her og der, og såpass mye lytehumor, at stykkets moral blir spist opp. Både hode og hale, begynnelse og slutt, artikulerer en klar lærepeng om pengenes forførende vesen og menneskers dobbeltmoral, men denne refleksjonen fremstår som oppstyttet og malplassert i forhold til midtpartiet. Hodne makter ikke å stille ut stykkets tankegods i all moroa. Etter slengende peniser og alskens spillopper, hører man ikke på Alvoret. Eller, rettere sagt, finnes det ikke noe bakgrunn for å løfte det frem. Oppsetningen er, utvilsomt, på mange måter mislykket.

Lytefrie skuespillere

Likevel er det visse elementer som redder det fra katastrofen. Spesielt prisverdig er kulissebruk og scenedesign. Snarere enn å skifte mellom forskjellige sett eller hente inn en design som illustrerer dramaet, nøytralt, har Hodne valgt Christina Lindgren som produsent for en jungelaktig scenografi, med busker, små vannpytter og frodig vegetasjon, som sted for skuespillet. Det bidrar til å nyansere plumphetene og kommenterer den dyriske impulsen som ligger til grunn for alt ukultivert begjær. Jonsons opprinnelige intensjon er jo også å kommentere menneskets dyriske impulser stilt ovenfor rikdom. Scenedesignen blir, på denne måten, en selvstendig aktør og et tiltrengt refleksjonsrom for den øvrige handlingen. Mot slutten av skuespillet tiltales Volpone for overgrep mot vennen Corvinos hustru. Men denne scenen, som altså foregår i en rettsal, ødelegger noe av den pregnante scenebruken: alle plasseres i en liten dam og forflytter seg, heseblesende, rundt i den under rettsaken. Hva dette skal tjene til er ikke så lett å forstå.

Skuespillerprestasjonene er dessuten lytefrie. Selv om jeg ikke kjøper all blødmehumoren, eller egentlig ganske lite av den, skal skuespillerne ha honnør for en kompromissløs gjennomføring. Ingen tviler eller nøler, men følger Hodnes instruksjoner halsløst. Hovedpersonen Volpone, som spilles av den unge Ole Johan Skjellbred-Knudsen, fortjener dessuten å trekkes frem. Hans heseblesende energinivå og ustoppelige serie av ablegøyer balanserer, mer enn hos de andre skuespillerne, mot grensen mellom overdrivelse og tematisk presisjon. Med ham er latteren, oftere enn med noen av de andre skuespillerne, på grensen mellom gapskratt og refleksjon. Og det er nettopp *der* hele oppsetningen burde vært, men aldri kommer.



Eventyr om hekser og lesber

Teaterhausten har bydd på både hekser og lesber. Det vitna diverre om ein tendens til å la normativiteten gjennomsyre radikaliteten i begge leirar.

AV ELIN HØYLAND

.....
WHICH WITCH Tekst/partitur: Benedicte Adrian og Ingrid Bjørnov. Tilrettelagt av Ola Bø, Axel Hellstenius, mfl. Regi: Hilde Andersen. Scenografi og kostyme: Milja Salvaara. Musikk: Benedicte Adrian og Ingrid Bjørnov. Dirigent: Svenn Erik Kristoffersen. Det Norske Teatret, hovudscenen

.....
BITCH SONG CLUB Tekst: Ellisiv Lindkvist. Regi: Line Rossvold. Scenografi og dukker: Nina Borge Centralteatret,
.....

Då det blei kjend at *Which Witch* av og med åttitalets duosuksess Benedicte Adrian og Ingrid Bjørnov -- og kjent som *Lenge leve livet/Dollie Deluxe* -- skulle setjast opp på Det Norske Teater i ny versjon, reagerte eg med halvt nyfiken, halvt skeptisk begeistring.

Begeistringsbakgrunn: Eg er ikkje eldre enn at eg var akkurat passe gammal til å herme etter tøyfiller i håret og aerobic-light koreografien til Dollie-jentene i grandprixfinalen i 1984 (eg var åtte år). Like godt var eg song- og musikkinteressert nok til å la meg trollbinde av ariane med rockegitar i bakgrunnen på *Rock vs. Opera* nokre år seinare og ikkje minst radikalromantisk tenåring nok til å la meg forhekse av *the one and only*, norsk musical, *Which Witch* på tidleg nittital. Den trokskymystiske hitten «Eternally», om å veve skuggar i håret var nok til å tåle både

London-fiasko og Jan Teigen i trong trikot som den vonde bøddel. Dessutan var Dollieheksene ikkje berre oppfostra i same landet som eg sang i kor i, dei var vakre, flinke, kule og sjølvstendige i tillegg, og dessutan *bestevenninner*, som på sitt operettiske vis klarte å framstå som nesten litt pønka. Eg kunne like det, alt saman.

Skepsis

Halvt skeptisk er eg likevel, (eller av den grunn) når eg som noko over trettiåring oppsøker Det Norske Teater for den, etter omdømme, halvt nostalgisk baserte, halvt nyskapande baserte musikkteateroppsetjinga. Det har attpåtil blitt ymta om nye, samtidsaktuelle grep i høve til heksetemaet. Hm.

Halvt skeptisk fordi eg jo skjøna at det var snakk om ei radikal omarbeiding, kor ein ikkje kunne forvente å finne dei originale operamusikalske perlene intakt.

Bjørnov og Adrian har sjølv følgd omarbeidingsprosessen, men som utanforståande rådgivarar til materialet som først fekk sitt liv som bestillingsverk til Festspela i Bergen i 1987. Spellemannspris fekk dei, og konsertversjonen gjekk sin suksessgang i både inn- og utland, trass at prosjektet fekk ein gedigen nedtur i sin største opptur: full musikaloppsetjing på Londons West End, ender i fiasko etter få vekers speletid. Strålende mottaking både i norsk og europeisk kontekst hadde ingen formildande effekt på Londongrytas kritikarbøddlar og heksa måtte sjå seg tapt, utbrent og jaga tilbake til

heimlandet med ei gedigen gjeld i heksegryta.

Så kjem spørsmålet: kva skulle opp av gryta i høvet gjenopplivinga av heksedramaet i det norske teater nesten tjuve år seinare, og kva skulle ofrast?

Hekseri i gråsona

Det Norske Teater har lang tradisjon for å gjere musikkteater, men er ingen operascene, så det var eit naturleg val å skifte vekstkåla frå operamusikal over til teatermusikal. Med regissør Hilde Andersen i styringa, som har vore tilsett ved Den Norsk Opera sidan 1995, skulle ein tru den musikalske føringa likevel var sikra, men i det dramaturgiske resultatet mellom musikk, tekst og sceneløysingar blei det her scenografi og kostyme som haldt førestillinga oppe, meir enn det musikalske som drivkraft i seg sjølv.

Det heile opnar eventyraktig med ein stor slått scenografisk borgkonstruksjon (med fine peik mot den argentinske forfattaren Borges' ofte magisk-realistiske univers, kor bibliotekets labyrinthiske og mystiske dimensjon har ein særreigen plass). Scena er delt i to av dei grå mur-/bokhylleveggen som står lagvis bakover i rommet, og som markerer sceneskifta ved å regulere storleik og djup på scenerommet i midten. Midt-rommet kan slik vekse frå å framstå som sprekk blant bibliotekhyller, til veggjar i eit slott, ein bymur, eit fjell, ein katedral. Det skapast slik ei symbolsk omskifteleg ramme for kampen mellom den «rette lære» og den «okkulte viten» – kor både heks og kardinal står fram som boklærde innan strengt skilte tradisjonar.

Trass fin symbolikk og effektive transformasjonar av rommet, blir dei tunge gråe veggene eit noko trøytande optisk element utover i førestillinga, som i det heile skal vise seg å gå meir i grått enn i det klassiske heksesvart.

Gode songprestasjonar

Manus og spel i førestillinga er basert på originalversjonen, men i Andersens eventyraktige regigrep, har og mykje av det som var av musikalsk styrke i originalen gått tapt, i takt med den nye scenedrakta.

For her er det lite dramatisk krutt igjen trass sterke krefter både bak og på scena. Heidi Gjermundsen Broch sine vokale evner svikter heller ikkje denne gong, men må kjempe med eit musikalsk arrangement som generelt står i eit drepende monotont forhold til vokallinjene: det går stort sett i noko som liknar dansebandtakt, det går i dur, og det går i volummessig fa-

vør til kompet framfor songarane. Dermed kjem både replikkar og song best ut når kompet tek pause, men det er ikkje ofte, og heilskapen blir til eit overraskande tannlaust spel kor det sanneleg ikkje er lett å vera overbevisande om verken godt eller vondt, verken for heks, ikkje-heks eller kardinal. Musikken og det visuelle kjemper mot kvarandre og ender i ein underleg grøt av noko nesten bra, men som slukes av grå veggjer og malplassert dansetakt om kvarandre.

Tekstomarbeidinga har blitt eit manus kor klassisk eventyrforteljing møter novelle frå *Romantikk*, i nynorsk tekst som for det meste skal gå i enkle og komprimerte sangrim. Det gode kjempar mot det vonde, og Maria Vittoria sin kjærleik til biskopen Daniel er det som ber historia og gradvis fører den sterkt elskande kvinna mot heksebålet. Men bortsett frå namnet, er det lite som peiker mot originalen si rot i autentisk historisk materiale frå dei tyske heksefølgjingane på 1600-talet, med støtte i bokverket *Malleus Maleficarum (The Hammer of Witches)* utgitt av to tyske inkvisitorar i 1487. At nyoppsetjinga skulle vera ei modernisert og fornya utgåve av maktspelet rundt dei kvinnelege mystiske eller naturalistiske krefter, forsvinn totalt for meg her. Det heile er prega av ei stor slått ramme som taper si styrke i eit manus og spel som heller mot noko ungdomsteateraktig, blanda med slitsamt mange halvgrovisscenar kor mennene blir til kåtingar og damene til freistarar på eit gufsande platt plan.

Dokkenattklubb

Platt opplevde eg og den tilsynelatande radikalt tufta *Bitch Song Club* som var å vitje i Centralteateret sin eigen kjellarbar på same tid. Kanskje var eg noko for seint ute til både heksedrama og nattklubbeater (midt i speleperioden), iallfall opplevde eg begge på eit plan kor aktørane var prega av å «gi alt», bortsett frå energien som skal til for å overbevise om at dei sjølv står inne for det dei serverer oss.

No er det heller ikkje ein enkel sak å omskape kjellarbaren i Akersgata til ei svingande undergrunnsbule for lagnader på skråplanet med overtyding, slik ein kanskje skulle tru det såkalla «dukketeater på lesbisk» i *Bitch Song Club* legg opp til. Førestillinga er eit samarbeid mellom scenograf og dukkemakar Nina Borge, dramatikkar Ellisiv Lindkvist og regissør Line Rosvoll. Den fiktive settinga er og lagt til ein nattklubb for lesbiske, som bringes direkte inn i lokale me sitt i ved at aktørane blir til spelende bartenderar

og gjester, rundt eit publikum som indirekte blir invitert inn i deira univers. Dette med vekt på at alt som kryp og går av legningar og livslagnader er velkomne inn. Det er med andre ord det universelt mellom-menneskelege og lengten etter kjærleik som utgjer det tematiske refrenget i oppsetjinga, kor halvkroppsdokker i menneskestorleik og deira operatørar blir til dobbelaktørar i spelet som går i ein klassisk cabaretstruktur.

Ufarleg legning

Førestillinga har fine moment i både tekst og songprestasjonar, men heilskapleg sett blir spekteret av ulike «lesbetypar» som driv førestillinga framover til ei felle som sjølv fangar bodskapen om nyansert kategorisering inn i stereotype skildringar av «ulike måtar å vera lesbisk på».

Manusforfattar Lindkvist er kjent for si særreigne stemme som blandar *queer theory* (t.d. Judith Butler), eller *skeiv* teori om ein vil, med like *skeiv* humor, til skarpladde perspektiv på forholdet kjønn, språk og kulturelle maktmekanismer. Ein får nokre glimt av dette i oppsetjinga, men det let til å ha skjedd noko i prosessen mellom tekst og scene kor vekta har vippa over på ønsket om å underhalde og det eg vil tolke som ei ufrivillig «ufarleggjering» av den kvinnelege, homofile legning i retning av noko nesten patetisk unnskyldande, heller enn utfordrande/tilførande i høve til kva eit spørsmål om legning kan gjere med møte mellom eige og andres blikk på verda. Musikkutvalet er og i stor grad med på å vippe førestillinga i denne retninga, og druknar mykje av tekstmaterialet i ein dramaturgi som «skynder» seg til neste songnummer – som byr på klisjé etter klisjé, tidvis fint, men for enkelt i si samansetjing, slik at det blir litt pinlig og ganske kjedeleg å vera på «bitch club».

Eg trudde ikkje eg hadde så høge forventningar, men må likevel ha håpa på noko med meir brodd og mindre av det eg opplevde som dårleg skjult normativitet bak dei teatrale hekse- og lesbeforteljingane. Om dette var det norsk teater hadde å by på trur eg det som måtte finnast av respektive variantar av hekseri og lesberi i verkelegheita står seg betre for seg sjølv. Men hekse var framleis både attråverdig og søt, og eg trur nokre av *dokkene* var lesbiske på skikkeleg. Så kunne me applaudere likegyldig og i keisam aksept av kravet om å balansere seg akkurat høvisk nok, og med respekt for, det *nok ein gong* beståande.

Utgangspunkt + rettelse

Finn Iunker kommenterer et debattmøte om dramatikken som litterær sjanger, arrangert av Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift under Tekstallianse 2008.

1

Lørdag 23. august i år var jeg invitert til å sitte i et panel under tidsskriftsarrangementet Tekstallianse på Litteraturhuset i Oslo. Underarrangør for panelet jeg satt i, var *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*, og det ble ledet av tidsskriftets redaktør Therese Bjørneboe. Foruten meg bestod panelet av teatersjef på Det Norske Teatret, Vidar Sandem, dramaturg ved Nationaltheatret, Hege Randi Tørresen og dramatiker og forfatter Arne Lygre. Det må også nevnes at Vidar Sandem foruten å være teatersjef også er skuespiller – og at han selv har skrevet hele ni skuespill.¹ Temaet var: «Er dramatikken vanskeligere enn andre litterære sjangere?» Allerede her er det noe som skurrer. Riktignok er dramatiske tekster forskjellige fra andre litterære tekster, ja, såpass forskjellige at vi finner det hensiktsmessig å tildele dem en hel *genre*, men er det virkelig noe som tilsier at det er vanskeligere å skrive et godt skuespill enn det er å skrive en god roman eller et godt dikt?

Seansen på Litteraturhuset var preget av en viss uro, blant annet fordi jeg, slik teaterkritiker IdaLou Larsen skriver på sin blogg idalou.no,² kom med et «krass[t] angrep

på Nationaltheatrets dramaturg Hege Randi Tørresen». Jeg har lyst til å kommentere dette nærmere – både hva jeg sa og hvorfor jeg sa det –

men i første omgang holder det kanskje å vende tilbake til utgangspunktet.

Forut for paneldebatten gjaldt det med andre ord å *finne* dette utgangs-

punktet. For hadde ikke Jan Kjørstad, et eller annet sted, for mange år siden, sagt eller skrevet noe slikt som at dramatikken var vanskeligere enn epikken og lyrikken? Kunne det virkelig stemme? Etter en del møye og blaing frem og tilbake i *Vinduet*s arkiv fant jeg omsider det jeg lette etter,³ eller gjorde jeg det? I alle fall skriver daværende «frilans sceneinstruktør [og] scenekunstkonsulent i Norsk kulturråd»,⁴ Kai Johnsen en artikkel i *Vinduet* der han lar Jan Kjørstad komme til orde:

Selv mener jeg at Jan Kjørstad en gang forklarte denne problemstillingen⁵ veldig enkelt: «dramatikken er den vanskeligste av alle kjente litterære sjangere.»

Her er aller først å bemerke at Jan Kjørstad umulig kan ha sagt eller skrevet noe så vanvittig – døren holdes altså åpen for at det, tja, sikkert finnes et par *ukjente* litterære genre et eller annet sted, i et annet solsystem for eksempel, som kanskje, kanskje ikke er *lettere/enklere* enn dramatikken?⁶ Men utsagnet er merkelig også på andre måter; vi merker oss blant annet at hverken Kai Johnsen eller Jan Kjørstad selv er dramatikere. Hvis Jan Kjørstad likevel har sagt eller skrevet noe slikt, må det leses som en generøs kommentar: Jeg tror jeg blir ved min lest, jeg – men ære være dem som klarer å skrive for scenen.

Av utdannelse er jeg komparatist og systematiker; jeg har hovedfag i litteraturvitenskap og støtiefag i logikk. Følgelig ville det være aller best hvis man kunne finne *enda* et utsagn som sa noe à la det som tillegges Jan Kjørstad. Her var det ikke nødvendig å lete så iherdig: Våren 2007 var jeg med på å arrangere et seminar holdt på Det Åpne Teater,⁷ der dramaturg ved Nationaltheatret, Hege

Finn Iunker.



Randi Tørresen var en av dem som holdt innlegg. Innlegget hun holdt, ble senere trykt i *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* og fikk i sin publiserte form tittelen «Ny norsk dramatik på Nationaltheatret».⁸ Her finner vi noe lignende som Johnsen/Kjærstad:

Jeg innbiller meg at drama er den vanskeligste formen for skrivekunst å lykkes med.

Som nevnt er det merkelig å påstå at én skriveform er vanskeligere enn andre – til tross for at vi kan ha det spas med *formen* til Tørresens utsagn («jeg innbiller meg at X»)⁹ Men med Jan Kjærstad/Kai Johnsen in mente: Er det ikke på tide at vi spør noen *virkelige* autoriteter til råds?

Ville Ibsen sagt at drama er den vanskeligste formen for skrivekunst å lykkes med? Han kunne saktens ha *sagt* det, men ville han ha *ment* det? Heldigvis sluttet han å skrive dikt om folk som hamrer av gårde inne i dikterens hvelv, og da han også bestemte seg for ikke å være Friedrich Schiller lenger, men heller bli selveste Henrik Ibsen, skrev han stykker i lange baner; navnet hans var på alles lepper og har vært det siden. Så fikk han slag og var bortseilt helt til 1906. Da våknet han brått en etter-

middag, og sa: Før vi døde våkner, er det bare én ting jeg vil si. Drama er den letteste formen for skrivekunst å lykkes med. Så daua Henrik Ibsen, så lang han var.

Enten Hege Randi Tørresen vil det eller ei, er hun en autoritet, simpelthen i kraft av å være dramaturg på Norges største teater – et teater som ønsker å bli «anerkjent som et av Europas ledende teatre».¹⁰ Det hun skriver og sier, burde følgelig gjennomgås nøye. Men i mellomtiden: Hva med å høre med andre autoriteter, for eksempel Brecht, Molière og Shakespeare?¹¹

Ich bilde mich ein, dass Drama die schwierigste Art der Schreibkunst ist, um Erfolg zu haben.

– BRECHT?

Je m' imagine que la forme dramatique est la plus exigente pour atteindre une belle écriture réussie.

– MOLIÈRE?

I fancy that drama is the most difficult form of artistic writing to succeed with.

– SHAKESPEARE?

But why bother? Det kan selvfølgelig ikke være vanskeligere å skrive et godt skuespill enn en god roman eller en god diktsam-

ling. Det kan heller ikke tjene noen hensikt å vrøvle i vei på denne måten – for min egen del kan jeg bare si at jeg, basert på egen erfaring, synes at hjernetransplantasjon er den vanskeligste formen for legeskunst å lykkes med, og av alle kjente vevemetoder er den for hånd den vanskeligste som finnes, sannsynligvis i hele galaksen.

2

Til slutt en rettelse. Under seansen på Litteraturhuset satt jeg og tullemskiet med Vidar (Sandem) fordi han er sjef på Det Norske Teatret. Jeg er oppvokst i en liten by i Aust-Agder og har norsk som mitt morsmål. Følgelig kan ikke mine stykker spilles på et teater som kaller seg Det Norske Teatret – sa jeg. Men der ble jeg ippetesatt, gitt! Teatersjef Vidar Sandem sa, som sikkert sant er, at mine stykker jo kan *oversettes*. Vel, beklager. Det hadde jeg faktisk ikke tenkt på. Men da er det vel bare å begynne å oversette dem, da? Slik at de i det minste kan *leses* av teatrets ledelse? Man kan til og med søke om stønadsmidler til et slikt prosjekt – trur eg.

Esopo reste ici et se repose.

NOTER

1 Jf. opplysninger på www.dramatiker.no.
2 Jf. IdaLou Larsen: «Et problematisk forhold» på www.idalou.no, publisert 3.10.2008.

3 Takk til Therese Bjørneboe og ikke minst til redaksjonssekretær i *Vinduet*, Olaf Haagensen, som hjalp meg med å finne artikkelen.

4 Jf. biografiske opplysninger til Kai Johnsen: «Nokon kjem til å komme. Noen punktvis nedslag i Jon Fosses dramatik», i Nikolaj Frobenius (et al., red.): *Vinduet*, nr. 2/2000, ss. 27–35. I dag synes Kai Johnsen og være tilknyttet Det Norske Teatret som deltidsdramaturg og medlem av Kunstnerisk råd, jf. Det Norske Teatrets *Årsmelding og rekneskap 2007*, hhv. s. 31 og 51.

5 Det fremgår ikke hva Kai Johnsen mener er «problemstillingen», annet enn at han i forutgående setning skriver: «Teatret er en kompleks kunstnerisk, sosial og økonomisk prosess som er øyeblikksorientert og simultan – som krever helt spesielle evner hos den som skriver for det.» Jf. Kai Johnsens artikkel s. 30.

6 Jan Kjærstad selv har visstnok ingen erindring om å ha uttalt dette, bortsett fra at han er sikker på at han ikke har skrevet det i noen artikkel. Men Kai Johnsen har også ved en annen anledning henvist til Kjærstad som autorativ kilde: «Jan Kjærstad har sagt at dramatik er den vanskeligste litterære sjanger som fins, og det kan bekreftes hvis man går tilbake i historien og ser på hvor mange kloke hoder som ikke har fått det til.» Jf. Therese Bjørneboe: «Teatret inn i nye landskap», intervju med teatersjef ved Det Åpne Teater, Franzisca Aarflot og Kai Johnsen i *Norsk Shakespeare-tidsskrift*, i dag *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*, nr. 2/1999, ss. 66–73, her siteret fra s. 69.

7 Seminaret «Scenetekstutvikling i dramatisk endring?» ble arrangert av Norsk kulturråd i samarbeid med Det Åpne Teater 10. og 11. mai 2007. Seminarprogram ble sydd sammen av rådgiver for scenekunst i Norsk kulturråd, Yrjan Svarva, men i streng forstand var jeg medarrangør i kraft av å være ett av tre medlemmer i Underutvalg for scenetekstutvikling.

8 Nr. 2–3/2007, s. 82f.

9 *Hauptsachen in Hauptsätze!* som tysk stilistikk foreskriver, jf. Wolf Schneiders *Deutsch für Profis. Wege zu gutem Stil*, Hamburg 1984, 2001, kap. 14 (ss. 97–101). Schneider nevner blant annet følgende morsomme eksempel: «Den umstand, dass Du Deine Frau geohrfeigt hast, finde ich bemerkenswert» (ca.: Det tilfelle at du ga din kone en ørefik, finner jeg interessant). Med slike hovedsetninger er lite vunnet, som han skriver. Men det er en felle som det er lett å gå i.

10 «Nationaltheatret er landets største teater med et uttalt mål om å bli anerkjent som et av Europas ledende teatre; tradisjonsrikt og grensesprengende», jf. Nationaltheatrets *Årsberetning for 2006*, s. 4.

11 Jeg kan hverken tysk eller fransk eller engelsk, og det som her bare på gøy tillegges Molière, kunne sikkert like godt ha vært: «Je m' imagine que l'art dramatique est le genre littéraire le plus difficile à réussir.» Hva gjelder Brecht, var romanen omtrent det eneste han ikke lyktes med.

Dillettanteri om rasisme

Norsk-pakistanere flest vil ikke være komfortable med de forsvarsadvokatene de har fått utdelt i Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift, skriver regissør Erik Ulfsby i dette innlegget.

Jeg har mottatt hundrevis av anmeldelser i alle farger de siste 16 årene, og det har aldri noensinne falt meg inn å kommentere dem. Jeg skal gjøre et unntak denne gangen. Norsk Shakespeare- og teatertidsskrifts dobbel-anmeldelse av *Elektra* er det groveste jeg har lest, og deres lettvinde og meningsløse beskyldninger om rasisme oppleves svært krenkende for en som har viet en betydelig del av sitt arbeid de siste årene til arbeid med ikke-vestlige skuespillere. Fra jeg begynte arbeidet med Radio Yalla i 2002, har det vært ansatt mer enn 50 skuespillere, dansere, koreografer og produsenter med ikke-vestlig bakgrunn i forestillinger jeg har hatt regiansvar for. Forestillingene *Fruen fra Det indiske Hav* og *Elektra* er så vidt jeg vet de første som har trukket tusenvis av publikummere med ikke-vestlig bakgrunn til norske institusjonsteatre. Begge disse forestillingene er co-produsert av min gode venn Nasrullah Qureshi, som er skuespiller og produsent med pakistansk bakgrunn.

Tidsskriftet har satt en student fra teatervitenskap til å mene noe om *Elektra* som «mangfoldsprosjekt», og en annen teaterviter til å anmelde forestillingen. Jeg er ikke videre opptatt av hva disse to teaterviterne måtte mene å vite om verken disse, eller andre forestillinger, som teater betraktet, men jeg sjokkeres over deres lettvinde omgang med objektive etterprøvbare fakta, og særlig over deres grovste beskyldninger om rasisme.

For å ta faktafeilene først: Ingeborg Tornes begynner sine betraktninger av

«*Elektra* som mangfoldsprosjekt» med å si at hun ved hjelp av noen teoretikere «skal vise at Ulfsby/Rosenlund ikke makter å fri seg fra et vestlig blikk.» Ja vel? Har vi prøvd på det? Selvsagt ikke. Hvorfor i all verden skulle vi det? Så skriver hun videre at «størstedelen av skuespillerne er pakistanske, og at musikken er pakistansk.» Det kan virke som Tornes sliter med både syn og hørsel, og det er et vanskelig utgangspunkt. Til orientering: 3 av 10 skuespillere var pakistanske, og musikken var i all hovedsak moderne vestlig elektronika. Om vi forutsetter at det ikke er noe galt med hørsel og syn, så er det i alle fall noe galt med referansene når du ikke gjenkjenner dette. Tornes påstår at *Elektra* selv fremstilles utelukkende positivt. Det skal godt gjøres å lese en skikkelse som, utelukkende basert på rykter og sladder, går inn i et monomant hat og ender med å ta livet av sin familie som utelukkende positiv. Men det har Tornes klart. Vi får håpe det ennå er noen semestre igjen av teaterstudiet hennes. Det er intet i forestillingen som sier at *Elektra* hadde rett i sine påstander og mistanker. Absolutt intet. Så skriver hun videre at den norske kulturen fremstilles som utelukkende positiv, og den pakistanske som utelukkende negativ, og hevder at budskapet er «uhyggelig likt kolonialismens» (!), og at «man ender opp med en fullstendig fordømmende holdning til et helt miljø». Ja vel? *Elektras* norske familie presenteres som en familie i oppløsning. Hun har en onkel som flytter inn og ut hos tanten fordi de krangler voldsomt, han har åpenbare rasistiske holdninger og er uten arbeid. Hvis dette er å fremstille den nor-

ske kulturen som «utelukkende positiv», så er det ikke mer å si om det enn at Tornes og jeg har et noe ulikt syn på hva som er positive holdninger.

Representativ?

At den pakistanske kulturen «fremstilles utelukkende negativ og fører til en fordømmende holdning til et helt miljø» er også en smått utrolig påstand. At *Elektras* stefar er ond er for så vidt riktig, men Tornes hopper over det faktum at det er sett fra *Elektras* perspektiv. Hun har fått inndratt noe av sin frihet, og reagerer med voldsomt hat, og ser sin stefar som roten til alt ondt. Tornes påstår han slår henne. Det er gjort som en tydelig stilisering, slik at det for de aller fleste fremgår at det er slik *Elektra* opplever det, og ingen objektiv sannhet. Uansett er det meningsløst å hevde at dersom en pakistaner fremstilles negativt på en scene så er det representativt for dramatikker/regissør/produsents holdning til hele gruppen, slik Tornes hevder.

Denne forestillingen er blitt til i nært samarbeid med først og fremst Nasrullah Qureshi som produsent, men også med hele ensemblet. Selv om Tornes bommet noe på antall medvirkende pakistanter, var det i alle fall mange nok til at vi opplevde at vi hadde et bredt spekter av stemmer involvert i utviklingen av denne forestillingen. Dette er flotte mennesker som var stolte av forestillingen de var med på å lage. At de skulle fordømme sitt eget miljø som mindreverdige faller på sin egen urimelighet.

Det norsk-pakistanske miljøet er like sammensatt som andre, men de har vel

også krav på å bli fortalt historier som ikke er representative? Var *Peer Gynt* representativ for nordmenn da den kom? Hvorfor i all verden skal vi ikke behandle norsk-pakistanere slik vi behandler oss selv? Er det bare vi som tåler å se konflikter og ytterpunkter i vår kultur fremstilt på en scene? Tror ikke Tørnes at norsk-pakistanere gjør det samme? I den grad noe i denne sammenhengen fortjener betegnelsen rasistisk så er det Tørnes' stakkarsliggjøring av norsk-pakistanere, og hennes kvasi-akademiske forsøk på å fremme det korrekte mangfold.

Det er kommet en mengde positive tilbakemeldinger på forestillingen fra de norsk-pakistanske miljøene. Enkelte har vært og sett den ni (!) ganger, andre har kommet tilbake med hele familien etter å ha sett den først selv. Ingen av dem er i nærheten av å korrespondere med Tørnes artikkel. Det er i det hele tatt mye som tyder på at norsk-pakistanere flest ikke er helt komfortable med de forsvarsadvokatene de har fått utdelt i Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift.

Tilslutt: Forestillingene *Fruen fra Det indiske Hav* og *Elektra* trakk til sammen over 20 000 mennesker til Oslo Nye Teater. Vi anslår at nærmere 15 pst. av disse hadde ikke-vestlig bakgrunn. Det er en liten revolusjon i norsk institusjonsteater, og et gledelig faktum jeg håper norske teatre vil følge opp. Det er nemlig fryktelig lett å la være, og mysende synsere som Tørnes er med å heve terskelen for nye forestillinger ytterligere.

At betraktningene hennes er basert på en publikumsprøve fem (!) dager før premiere sier vel også sitt om seriositeten. Det er utrolig at dette kom på trykk! Hvor var du Bjørneboe??

Jeg gratulerer imidlertid tidsskriftet med 10-årsjubileet, og regner med at dette nivået ikke er representativt for de neste ti.

Erik Ulfsby, regissør

Kommentar:

Vi gjør oppmerksom på at «Fremmer *Elektra* mangfoldet?» som sto på trykk i forrige nummer var et debattinnlegg og ingen redaksjonell anmeldelse. Dette burde framgå av vignetten og innholdsfortegnelsen.

Therese Bjørneboe, redaktør

Redselen for dramatiseringer

Fortrenger dramatiseringer den nye norske dramatikken? spør Morten Borgersen.

Festspillene i Bergen arrangerte sammen med NRK- radioteatret en debatt i slutten av mai i år om det å dramatisere for scenen. *Hvorfor* er faktisk litt uklart. Panelet bestod av kultureddaktør og teateranmelder Jan Landro i Bergens Tidende, dramatiker og skuespiller Stig Amdam og forfatter og dramatiker Gunnar Staalesen. En ting de var enige om, var at det skapes for lite dramatikkk direkte for norske scener, og noen av dem (Landro og Amdam) var enige om at problemet var at det dramatiseres romaner.

For det første: Det skapes ikke lite norsk dramatikkk for norske scener. Det minner om William Nygaards utspill tidligere i vår i Aftenposten. Hvis man ikke ser hvor mye som spilles av ny norsk dramatikkk, så følger man ikke med i timen. I følge Norsk Dramatikerforbunds årbøker er det ca 20-25 helaftens nye stykker på norske scener i året. Og da er

ikke enaktere og tekster for film, radio, tv og utendørsspill utenom.

«Vi trenger stemmer som snakker med vår tids språk og som tar opp aktuelle problemstillinger», var en påstand under Festspilldebatten. Er det da slik at språk og tematikk hos for eksempel Hamsun eller Dostojevskij ikke snakker til vår tid? Og indirekte betyr det at vi også bør slutte å spille klassikere, fordi de ikke inneholder aktuelle problemstillinger? «Det som er skrevet direkte for mediet gir en slags umiddelbarhet» var kultureddaktørens forklaring på hvorfor ny dramatikkk er bedre enn dramatiseringer. Skal dette være et kriterium på om nyskrevet dramatikkk fungerer? Vi får håpe det må litt mere til. I hvert fall er den vurderingen tynn for de kvalitetene som måtte ligge i den nye dramatikken.

«Dramatiseringer tilfører sjelden noe nytt som vi ikke har fått med oss i bøkene», ble det også uttalt. Man forven-

ter altså at publikum har lest de bøkene som dramatiseres? Nå er det som regel også slik at en dramatisering inneholder egne fortolkninger av stoffet og ofte har et annet fokuspunkt enn romanen. Det er åpenbart at film, tv, ballett, opera og teater ville vært ganske fattigere om det ikke også ble benyttet historier fra litteraturen som forelegg. Hvorfor brukes litteratur til å lage teater? Hender det ikke at teatrene skjeler til kjente romaner publikum har et forhold til? Jo selvfølgelig skjer det. Men ofte er det nok et personlig utgangspunkt for å bruke en historie og ønske om å behandle et tema fra den som dramatiserer. Litteraturen gir oss komplekse historier, til tider med muligheter til å fortelle dette scenisk og teatralt og til å fortelle det annerledes enn via en tradisjonell dramatisk tekst. Et litterært forelegg gir mulighet for en friere dramaturgi og oppbygging av historien, mer fragmentarisk og med en mindre psykologisk fortellermåte. Dessuten gir den litterære, språklige rikdommen andre tekstlige muligheter for dramaturgi, situasjoner og karakterer i historien. På mange måter utfordrer dramatisering av litteratur teatret, og på denne måten kan faktisk teatret også fornye seg i denne formen.

Auteuren

I mitt eget arbeid med å dramatisere/iscenesette litteratur for scenen har det alltid vært et personlig utgangspunkt i forhold til temaer i historien, som regel ikke til hovedtema, og med et ønske om å undersøke, forstå og fortolke disse. Med Mykles *Lasso rundt fru Luna* på Teatret Vårt, var det brødreforholdet og sviket som ble vektlagt og utdypet, i tillegg til en annerledes utforskning av scenerommet med spilleområder på flere steder i salen. Dessuten ville teatret prøve ut en modell med å frakte publikum til teaterhuset i

Molde fremfor å dra på turné, for å gi folk en total opplevelse av teaterhuset, rommet, arrangement i tilknytning og selve reisen, som også gikk via buss- og togturet fra Trondheim og Oslo. Med Hobæk Haffs *Skammen* på Nationaltheatret var det lagt vekt på forholdet far/datter (Idun) og deres konflikt, men også felles forståelse rundt krigen og det å være en outsider, og på Iduns opprør mot konvensjonene som innebar en høy pris for hovedpersonen. Arbeidet dramatiserings- og regimes-



Morten Borgersen, regissør og tidligere teatersjef ved DNS. Foto: Marit Anna Evanger.

sig handlet om å utforske et fragmentarisk billedspråk. Med Borgens *Lillelord* på DNS var fokus lagt på temaet fravær av en far og konsekvensene av dette. Problemet her var nok at stoffet var så omfattende at det burde fått et større format tidsmessig enn 2, 5 time og en mindre realistisk form enn resultatet ble.

Det er vanskelig å se at for eksempel

Hamsuns *Markens grøde*, Hamsuns *Sult*, og Askildsens *Et deilig sted*, i nyere tid, men også tidligere dramatiseringer av *Medmenneske* og *Kristin Lavransdatter* på 1950-60 tallet, ikke tilfører eller tilførte noe nytt både innholds- og formmessig. Fransk, tysk, engelsk, amerikansk og russisk teater har lange tradisjoner på dramatiseringsområdet.

At et teater som DNS har valgt å sette opp dramatiseringer av bøker av Gunnar Staalesen handler selvsagt om at man har tro på at slike oppsetninger vil være populære og sikre inntjening på hovedscenen, slik at man da kan gjøre andre smalere satser i tillegg. Men det er viktig å huske på at et lokalt stoff har egen gjenklang, og tilhørighet er en del av kultur, språk og historie for teatret, området og publikum. Teaterbyer som Bergen, Stavanger, Trondheim og Tromsø er heldige som har tilgang på slikt stoff.

Et problem for deler av Festspillpanelet var at det ofte var en instruktør som dramatiserte og så satte opp forestillingen. Dette er en vanlig tradisjon innen film, hvorfor skulle det ikke være like naturlig for teater? Slik det er i en rekke andre land. Og det er en grunn til det, slik som auteur-funksjonen på film. Nemlig at dramatiseringsarbeidet som regel også er et kart for en iscenesettelse.

Fortrenger dramatiseringer ny norsk dramatik? Fortrenger Ibsen Fosse på repertoaret?

Det handler ikke om at det ikke skal spilles ny norsk dramatik. Det handler om å kunne ha flere tanker i hodet samtidig. Det er alltid pussig med norske kulturdebatte, de handler ofte om å fjerne det man selv ikke liker. Da kan det fort minne om FrPs kultursyn.

Morten Borgersen, instruktør. Tidligere teatersjef ved Den Nationale Scene

Arntzen, Knut Ove. Førsteamanuensis i teatervitenskap, UiB. Publiserte internasjonalt, deltatt på en rekke konferanser og workshops i postmoderne teater og kunstutvikling. Siste utgivelse: *Det marginale teater*, Alvheim og Eide Akademiske Forlag, 2007. knut.arntzen@ikk.uib.no

Berg, Ine Therese. MA i teatervitenskap. Jobber som fagkonsulent i Danseinformasjonen. Medforfatter av *Scenekunst nå. Teaterscenen som arena for samtidskunsten*, Spartacus 2007. inetberg@yahoo.no

Bjørneboe, Therese. Cand. Philol, UiO. Tidl. kulturredaktør, nå teaterkritiker i Klassekampen. Sitter i Scenekunstutvalget i Norsk kulturråd. Redaktør Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift. Bidragsyter i div. tidsskrift i inn- og utland, og bl.a. boka *Norges litterære kanon* (Cappelen Damm, 2008), tbjorneboe@gmail.com

Blaue, Julian. Arbeider innimellom som kritiker for at Julian Apostata Blaue ikke skal dø. julian.blaue@yahoo.de

Brantzeg, Mette. Frilans regissør. Tidligere sjef for Sogn og Fjordane Teater (2000-04) og leder for Norsk Dramatikfestival (2006-08). Aktuell i høst med *Zivil* av Erlend Sandem, Riksteatret, og *Bare Anna* av Inger Margrethe Olsen, prod samarbeid mellom Beavivas Sami Teahter, Giron Sami Teahter og Musikk i Tromsø. Vist på TWIST-festivalen i Oslo i november. mettbra@hotmail.com

Eeg-Tverbakk, Camilla. Utdannet skuespiller ved Ecole Jacques Lecoq, MA Performance Studies fra New York University og MA teatervitenskap fra UiO. Har vært aktiv som dramaturg og kunstformidler. Redaktør for boken *Dans i Samtiden* (Spartacus 2006), arbeider med en publikasjon om Baktruppen. Ansatt som Kunstnerisk Leder, Skuespill ved Akademi for Scenekunst / Høgskolen i Østfold. camilla.eeg@tele2.no

Fieldseth, Melanie. Cand. Philol Teatervitenskap, UiB. Dansekritiker Bergens tidende. Medl. av Danseutvalget i Norsk kulturråd. Tidl. medredaktør 3t. Jobbet frilans, særlig med spørsmål om dans og faglig formidling. msfieldseth@gmail.com

Helland, Frode. Professor og leder ved Senter for Ibsen-studier. Har skrevet bøkene *Melankoliens spill. En studie i Henrik Ibsens siste dramaer, Voldens blomster? Henrik Wergelands Blomsterstykket i estetikkhistorisk lys* og *Å lese drama. Innføring i teori og analyse*. Medlem av redaksjonen for tidsskriftet *Agora* og Ibsen Studies. frode.helland@ibsen.uio.no

Hellstenius, Henrik. Komponist. Hans konsertmusikk har vært representert på en rekke festivaler og konserter i inn og utland. I 1999 ble hans første opera *Sera* utfremført ved Ultimafestivalen, og tildeelt Edvardprisen 2000. Hans siste opera *OPHELIA'S: Death by water singing*, skrevet i samarbeid med Cecilie Løveid, hadde premiere på Ultimafestivalen 2005. Han har også et årelangt samarbeid med koreografen Ingun Bjørnsgaard.

Hirdwall, Jacob. Dramatiker, dramaturg, regissør og oversetter. Har arbeidet med en lang rekke produksjoner for film, tv og teater. Knyttet til Dramaten som dramaturg siden 2000. Utga skuespillantologien *Det oupptäckta landet* i 2007, og *Det osynliga – Teaterförbundets guide till kulturpolitiken* i samarbeid med Svenska Teaterförbundet, 2008. Er også styreleder for den uavhengige tankesmien «Det Osynliga». www.detosynliga.se. Jacob.hirdwall@dramaten.se

Hjelmeland, Bjarte. Skuespiller, regissør og teatersjef ved Den Nationale Scene. Ansatt som skuespiller ved Nationaltheatret siden 1992, og har gjestespilt ved de fleste norske teatre. Ved DNS har han spilt i *Niels Klims reise til den underjordiske verden* (2000), *Baal* (2003) og *Den stundesløse* (2006), og i tillegg regissert *Novecento* av Alessandro Baricco (2003), *Vaginamonologene* av Eve Ensler (2000) og *Kunst* av Yasmina Reza (2008).

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

Høyland, Elin. Master i teatervitenskap UiO. Kritiker i Morgenbladet, og med på drift av Podium og performanceprosjekt. elinhoyland@yahoo.no

Irmer, Thomas. Underviser ved Freie Universität Berlin. Produsert bl.a. *Der Bühnenrepublik*, fjernsynsfilm og bokutgave, 2003. Skribent i bl.a. Theater Heute. trirmer@aol.com

Iunker, Finn. Forfatter og dramatiker, bor i Oslo.

Kampevold Larsen, Janike. Dr. art i litteraturvitenskap, for tiden postdoktor ved arkitektur- og designhøgskolen. Boken *Å være vann i vannet, om forestilling og virkelighet i Tor Ulvens forfatterskap*, kommer ut på Gyldendal Norsk Forlag i desember. jakamla@online.no

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

Koefoed, Morten. Oversetter, essayist, anmelder, redaktør for radioprogrammet for lydkunst: www.programmetforlydkunst.dk

Leinslie, Elisabeth. Master i Teatervitenskap, UiO. Skribent og pedagog. Diverse arbeid med scenekunst, dramaturgi, lys. Prosjektleder. Medforf. av *Teaterscenen som arena for samtidskunsten*, Spartacus 2007. elisabeth77@hotmail.com

Liven, Torunn. Skribent og kritiker. Arbeider med en master i kunsthistorie på CULCOM-stipend ved UiO. torunn_liven@hotmail.com

Lunde, Inger-Margrethe. Cand. Philol, UiO. Skribent/kritiker gjennom mange år. Styreleder av Norske Dramatikeres Forbund 2002-2006. Nå danseskritiker i Aftenposten. Debuterte med en lyrikk-samling i 1990 på Aschehoug. Har siden skrevet flere tekster for teater- og danseproduksjoner, også hørespill og dramatiseringer. Siste publiserte verk *Gi meg navnet mitt tilbake*, Solum (2006). Innkjøpt av Nationaltheatret, men ennå ikke oppført. ilu2@online.no

Løvland, Maja. Humorforsker og skribent. Hundre sider om norsk standup, hovedoppgave, UiO 2002. *Norsk humor*, Samlaget, 2005. *Humor i mediene*, 2006. Har publisert flere artikler om humor i bl.a. Dagbladet, Henne og standup.no. Har skuespillerbakgrunn og jobber også med humor-event (skjult teater) i næringslivet, siden 1996. malovl@frisurf.no

Löwenborg, Svante Aulis. Studier i litteratur- og teatervitenskap, Göteborg og København. Grunnla Cinnober teater i Göteborg i 1996, med profilen å oppføre upilt, moderne dramatik. Regi på stykker av bl.a. Jelinek, Jon Fosse og Albert Ostermeier. Aktuell med Maria Tryti Vennerøds *Meir*, Cinnober teater/Ning (Oslo), høsten 2008. lowenborg@cinnoberteater.com

Mathiesen, Finn Wilhelm. Cand.Mag ved UiO (teatervitenskap, litt.vit) og Høgskolen i Oslo (drama og teaterkommunikasjon). Frilansjournalist, oversetter og dramalærer. finnwn@nacape.eu

McAuliffe, Jody. Professor ved Duke University, USA. Redaktør av Plays, Movies and Critics. Siste bokutgivelse: *My Lovely Suicides* (roman, 2007). mca@duke.edu

Melberg, Enel. Född 1943 i Estland, bostad från 1944 i Sverige, från 1990 i Norge. Författare: senast utgivna roman: *I tid og evighet. En operaroman* (Gyldendal 2001), arbetar också som översättare.

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

Oppedal, Torbjørn. Frilansskribent. Master i litteratur- og teatervitenskap fra UiO. torbjoop@gmail.com

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

Rongved Amundsen, Julie. Master i teatervitenskap, UiO, om forholdet mellom ideologi og estetikk i russisk teater. Jobber for tiden som koordinator på Black Box Teater.julier@gmail.com

Røed, Kjetil. Skribent, blant annet innen kunst, film og litteratur i publikasjoner som Billedkunst, Morgenbladet, kunstkritikk.no og Klassekampen, samt internasjonale magasiner som artforum.com, Frieze og Contemporary. Styremedlem i Norsk Kritikerlag. Jobber med å fullføre en samling essays om kritikk og estetisk kvalitet. kjetilroed@gmail.com

Nr. 1/1998: Harold Bloom: «Shakespeare og kjærlighetens verdi», intervju med Terry Hands, Kristian Smidt: Den erotiske kjærligheten hos Shakespeare, om Shakespeares historiske skuespill.

Nr. 2/1998: «Hamlet ved Berlinmurens fall»; Heiner Müllers Hamlet/ Maschine, Øyvind Berge nye gjendiktning av Hamlet, Stephen Greenblatts Shakespearean Negotiations, Danil Kharmis, Cecilie Loveids Østerrike, intervjuer med bl.a. Stanley Wells og Adrian Noble, m.m.

Nr. 1/1999: Stein Winges Macbeth, Eimuntas Nekrošius' Macbeth i Litauen, gjendiktning-debatt, Jonathan Dollimore og Allan Sinfield's Political Shakespeare, Harold Bloom Shakespeare: The Invention of the Human, Stephen Greenblatt om Shakespeare in love, m.m.

Nr. 2/1999 «Teater og skogsverden i As You Like It», As You Like It i norske oversettelser, Stein Winges Hver sin lyst, Pamela Mason: Barnet hos Shakespeare, barn som sentimentale kulisser, Park Honans nye Shakespeare-biografi, intervju med Kai Johnsen og Franzisca Aarflot m.m.

Nr. 1/2000 Tema: Shakespeares historiske skuespill.

Luk Percevals adopsjon Schlachten!, Dag Solstad: Makt og legitimitet i rosekrigenes tid, Intervju med Stein Winge, Det blodige parlamentet, Intervju med Kenneth Branagh m.m.

Nr. 2/2000 Tema: Kong Lear. Humanismens problem, Bjørn Sundqvist, Yngve Sundvor. Edvard Hoem om Kong Lear, og H. Hagerup om norske Lear-oversettelser. Intervju med Samuel West. Angela Winkler som Hamlet (av Peter Zadek), Frank Castorfs Rosenkriege i Berlin, m.m.

Nr. 1/2001 Peter Brooks, Michael Almereydas, Steven Pimlott og Armin Petras' Hamlet. Intervju med Maik Hamburger om Shakespeare og DDR, Hundre år med Shakespeare på film, Peter Steins Faust, intervju med teatersjef Erik Stubø, Oskaras Korsunovas m.m.

Nr. 2/2001: Tema: moderne Shakespeares bearbejdelser. Litterær imitasjon, Brechts Coriolan, Øyvind Berg om Heiner Müller. Müller: Shakespeare en forskjellig. Brechts/Müllers Arturo Ui. Tom Stoppard, Brechts og det postmoderne teater, Frank Castorf, m.m.

Nr. 1/2002: Tema: Religion. Peter Zadeks The Jew of Malta, intervju med Gert Voss, Kjøpmannen i Venezia

(essay), nekrolog over Jan Kott, Jon Fosse, intervju og anmeldelser av Traum im Herbst, Kenneth Branagh som Richard III, Verdensteatret, m.m.

Nr. 2/2002: Tema: Politikk og myter. Al Pacino som Arturo Ui, René Pollesch' Pratertrilogi, intervju med Carl Hegemann, Volksbühne, intervju med KLuk Perceval og Silviu Purcarea, m.m.

Nr. 1/2003 Tema: Samtidsdramatik. Bidrag av F. Luncker, T. Haugland, C. Loveid, A. Lygre, T. Avenstroup og G. Uldall-Jessen. Intervju Tim Etchells/Forced Entertainment. Stykke av Don DeLillo, anm. B Strauss, Mayenburg, Fosse, C. Churchill, Norén, m.m.

Nr. 2/2003 Tema: Teater og krig. Henry V på National Theatre, Mutter Courage i Stockholm og Berlin, Edinburgh-festivalen, om bruk av live-video-kamera i teatret (essay), Transitteatret, m.m.

Nr. 1/2004 Lukas Erne: Shakespeare as literary dramatist, T.S. Eliots Shakespeare-kritikk, Skuespillerkunst i antikken, intervju med Angela Winkler, Peter Zadeks Peer Gynt m.m.

Nr. 2/2004 Kristian Seltun: Skal vi lage teater igjen? Jesper Halle, Finn Luncker, Jon Fosse. Politisk doku-

mentardrama: Guantanamo, Om nye Royal Shakespeare Company, m.m.

Nr. 3/2004 Elfriede Jelinek. Victoria H. Meirik om norsk teater og politikk, Ibsenfestivalen, Erik Bystads sonett-gjendiktning, anm. av Henning Hagerup.

Nr. 1/2005 Robert Wilsons Peer Gynt, Heiner Goebbels, Irina Malochevskaia, Stein Winge, Stephen Greenblatt, Harold Bloom, Superamas, Botho Strauss

Nr. 2/2005 Intervjuer: Jan Joris Lamers, Frank Castorf, Tg STAN, Teatertreffen, In-side the RSC (bokanm.), 200-års jubileet for Schiller, m.m.

Nr. 3-4/2005 Harold Pinter, intervju, anmeldelser, Samtidsfestivalen, Intervju med Stephen Greenblatt, Leif Zerns bok om Fosse, m.m.

Nr. 1/2006 Øyvind Berg om Georg Johannesen's Cassandra, Intervju med Thomas Ostermeier, Dag Solstad anmelder Ivo de Figueiredo's Ibsen-biografi, bind 1., m.m.

Nr. 2/2006 Festsplillene i Bergen: Intervju med Falk Richter, anmeldelse av Richters/Fosses Skuggar, Calixto Bieitos oppsetn. av Peer Gynt, Victoria Meirik's Lille Eufyl, Terje Mærlin an-

melder Toril Mois: Ibsen modernisme, m.m.

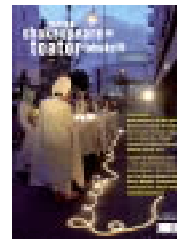
Nr. 3-4/2006 Vinneressayet i konkurransen "Ibsen-tradisjonen i norsk teater" av Keld Hyldig. Ibsen-festivalen 2006; anmeldelser og intervjuer med Calixto Bieito, Katharina Schüttler, og Vegard Vinje, Wetle Holtan om Beckett, Klaus Hagerup om Brecht på HT på 70-tallet, René Pollesch om Brecht, m.m.



Nr. 1/2007 Brecht/Eislers Die Massnahme introdusert av Tore Vagn Lid og Per Boye Hansen, Teatro Oficina: Krig i São Paulo, Sebastian Hartmann's Markens grøde, Peer Gynt i Giza, Ibsen i egyptisk teater, Anita Hammer: Richard Schechner's performanceteori, m.m.



Nr. 2-3/2007 Stort dobbelt-nummer. Tema: Tekst og teater. Intervju med Elfriede Jelinek, Essay om å oversette Ulrike Maria Stuart. Intervju med Frank Castorf, Jon Fosse, Nicolas Kent, Christian Lollike, og samtale med Cecilie Loveid, Finn Luncker og Hans Henriksen. Jonny Halberg om et mislykket forsøk på å dramatisere Hamsun. Innlegg fra Norsk kulØyvind Berg om Matias Faldbakken.

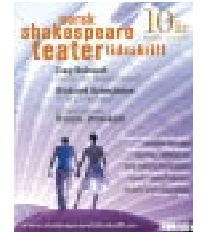


Nr. 4/2007 Tema: Festivaler Samtidsfestivalen i Oslo, Meteor i Bergen, Avignon, m.fl. Intervju: Thomas Thieme og Dimiter Gottschev. Geir Gulliksen om Jens Stoltenberg som

vår tids Hamlet; essay om Lars Noréns Hamlet-oppsetning. m.m.



Nr. 1/2008 Teater i Afghanistan. Performance i endring. Postdramatisk teater. Intervjuer med avtropende teatersjefer: Morten Borgersen og Nils Johnson. Norske teaterhistorier i bokform.



Nr. 2/2008 Dag Solstad: Essay om Ibsens Brand, Richard Schechner «Er 9/11 kunst?», intervju med Rimini Protokoll, Nilum Kamaluddin, Hamlet på Dramaten, m.m.

«Lista legges såpass høyt at tidsskriftet fremstår som et must for de som jobber med teater...» MORGENBLADET

«For ein gongs skuld: Vi har faktisk eit av Europas beste teatertidsskrift»

JON FOSSE, DRAMATIKER

«Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift gjer avstanden til det som måtte skje på europeiske scener litt mindre» YNGVE SUNDVOR, REGISSØR

Jeg vil abonnere på Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift; kr. 300,- for 4 numre

Navn:

Adresse

Tlf/e-mail:

Bestilling av tidligere numre (nå 50,- pr. stk.)

Nr. 2/1998.....stk	Nr. 1/1999.....stk	Nr. 2/1999.....stk	Nr. 1/2000.....stk	Nr. 2/2000.....stk	Nr. 1/2001.....stk
Nr. 2/2001.....stk	Nr. 1/2002.....stk	Nr. 2/2002.....stk	Nr. 1/2003.....stk	Nr. 2/2003.....stk	Nr. 1/2004.....stk
Nr. 2/2004.....stk	Nr. 3/2004.....stk	Nr. 1/2005.....stk	Nr. 2/2005.....stk	Nr. 3-4/2005.....stk	Nr. 1/2006.....stk
Nr. 2/2006.....stk	Nr. 3-4/2006.....stk	Nr. 1/2007.....stk	Nr. 2-3/2007.....stk	Nr. 4/2007.....stk	Nr. 1/2008.....stk

Nr. 2/2008.....stk Tidligere numre koster kr. 50,- pluss porto og vil ved bestilling sendes i postoppkrav. Send slippen til Therese Bjerneboe, Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift, Litteraturhuset, Wergelandsveien 29, 0167 Oslo, eller send e-post til tjerneboe@gmail.com. Eller bestill på www.shakespearetidsskrift.no

NATIONALTHEATRETS REPERTOAR VÅREN 09

NYHETER:

TILBAKETOGET FRA MOSKVA ___

Skandinaviapremiere på Amfiscenen 10. januar

SALONG ___

Urpremiere på Torshovteatret 17. januar

BRØDRENE KARAMASOV ___

Premiere på Hovedscenen 31. januar

HAMSUNS GATE ___

Premiere på Amfiscenen 5. februar

FOR LUKKEDE DØRER ___

Premiere på Malersalen 7. februar

EN SOMMERNATTSDRØM ___

Premiere på Hovedscenen 25. mars

MISANTROPEN ___

Premiere på Torshovteatret 27. mars

FLAGGERMUSEN ___

Premiere på Amfiscenen 25. april

OM HAMLET ___

Premiere på Malersalen medio april

SPILLER FORTSATT:

DYRENE I HAKKEBAKKESKOGEN ___

Spilles på Hovedscenen

BRAND ___

Spilles på Hovedscenen

ROSMERSHOLM ___

Spilles på Hovedscenen

VERDILØSE MENN ___

Spilles på Hovedscenen

HJEMKOMSTEN ___

Spilles på Hovedscenen

EN VANLIG DAG I HELVETE ___

Spilles på Amfiscenen

NÅ HANS BØRLI MED KVINNEHÅND ___

Spilles på Amfiscenen

GLASSMENASJERIET ___

Spilles på Amfiscenen

SULT ___

Spilles på Torshovteatret



NATIONALTHEATRET

Billetter: 815 00 811 /
www.nationaltheatret.no

DnBNOR

