

norsk shakespeare_og teater tidsskrift



Christoph Schlingensiefel en nekrolog ved hans 50-årsdag
Intervjuer med Liv Ullmann & Bjørn Sundquist, Ivo van Hove,
Lucas Svensson, Dea Loher, Marina Abramovic / Gertrude Stein / Claus
Beck-Nielsens jordfestelse / Ibsenfestivalen / festivaler i Göteborg, Avignon,
Nitra / anmeldelser / www.shakespearetidsskrift.no / nr. 3-4 / 2010 kr. 120,-



Sjamaner og skandaler



Coverbildet av denne utgaven er fra Christoph Schlingensiefs *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* (En kirke mot angsten for det fremmede i meg) fra 2008. Denne «gudstjeneste-performansen» var ett av flere verk hvor Schlingensief bearbeidet kreftsykdommen som førte til hans død, 21. august i år. Se: Thomas Irmers nekrolog i anledning hans 50. årsdag (side 12).

I tysk presse ble Schlingensief omtalt som en stor regissør og viktig teaterforny-er, men oppmerksomheten og spalteplassen vitnet også om at hans tilstedeværelse i tysk offentlighet overskred en tradisjonell regissørrolle, og den tette forbindelsen mellom verk og person. «Det er som om livet selv skulle dø», uttalte Elfriede Jelinek ved Schlingensiefs bortgang. Det høres noe vidløftig ut, men flere av dem som sto Schlingensief nære, både personlig og profesjonelt, gir tilsvarende uttrykk for sorg. Schlingensief var preget av et ekstremt sannferdighetskrav, uansett hvor vanskelig det var å utlede entydige budskap av forestillingene hans. «Teatret er for meg skriftemål» var et credo. Han var motsetningsfylt – ønsket å bli elsket, men i besittelse av en ubendig trang til å blottstille både egne og sosiokulturelle paradokser og



Therese Bjørneboe
redaktør

motsetninger på en ofte provoserende måte. Det var simpelthen fysisk umulig for ham å lyve, i følge Carl Hegemann.

Schlingensief bragte fenomen hentet fra tilsynelatende helt forskjellige virkelighets-sfærer sammen. Et illustrativt eksempel, er aksjonen «Ausländer raus» eller «Bitte

liebt Österreich», hvor asylpolitikken til Haiders FPÖ-regjering ble koblet til begeistringen for Big Brother-programmene på tv (se Irmer). I forkant av en talkshow-debatt i forbindelse med aksjonen, studerte Schlingensief retorikken til FPÖ, og så at poenget var aldri å argumentere, men gjenta samme påstand igjen og igjen. Da FPÖs kulturpolitiske talskvinne sa at det han gjorde ikke var kunst, men politisk agitasjon, parerte Schlingensief: «De har jo aldri vært på teater!» Og han gikk seirende ut av debatten ved å gjenta påstanden ti ganger!

Schlingensiefs agitasjon/aksjon fungerte som en meta-refleksjon og dekonstruksjon av den politiske diskursen. Holdningen hans hadde klare affiniteter til Frank Castorfs oppsetninger. Men Christoph Schlingensief tok forkjærligheten for paraokdsen ut i det offentlige rom, og utvidet slagkraften til Volksbühne som sel-veklært dissidentscene. I tidsskriftet skri-

ver Ole Skjelbred om SPEKTAKEL 10, hvor Rosa-Luxemburg-Platz ble omdøpt til Christoph-Schlingensief-Platz, og teatersjef Castorf og politikeren Gregor Gysi gjenspilte en radiodebatt om kunst mellom Goebbels og Piscator fra 1930. I juni satte teatret av tre *Kommunismus*-dager, med deltagelse av bl.a. Antoni Negri og Zizek. Begge arrangementene kan gi inntrykk av en ny offensiv på teatret, etter all kritikken de senere årene.

Det er gledelig at Ida Müller og Vegard Vinge er invitert til å arbeide på Volksbühne, hvor de har Prater-scenen i 2011. Men mindre gledelig er det selvfølgelig hvis Müller og Vinge slår seg til i Berlin mer permanent. Deres Ibsenoppsetninger var på mange måter et kuminasjonspunkt i en ellers rivende utvikling på det frie scenekunstheltet i Norge. Samtidig som de jo fikk en ublid motakelse i Norge på festspillene i fjor, hvor *Vildanden* ble skandalisert, og utrolig nok ikke er funnet verdige til å motta Hedda-prisen i en eneste kategori!

Festivaler og nedleggelser

Slik det fremgår av enqueten på side 4, er det vanskelig å forestille seg en slik tilvekst som *Vildanden* vitner om, uten en scene som Black Box Teater, og dens søsterscene i Bergen BIT teatergarasjen.

I slutten av november ble det kjent



Ratan Thiyams Ibsen-oppsetning fra Delhi 2008.



Dea Loher er norgesaktuell i Hanne Tømtas satsning på samtidsdrama.

at Nationaltheatrets Hanne Tømta vil nedlegge Samtidsfestivalen, som til neste år ville fylt 10 år. Festivalen ble initiert av Eirik Stubø, som et motstykke til Ibsenfestivalen, like etter at han tiltrådte som sjef. Undertegnede har ved flere anledninger påpekt at Samtidsfestivalen har slitt med å finne sin form, og at National har mislykkes med å markedsføre den og bygge et publikum. Noe som særlig har vært tydelig med hensyn til lave besøks-tall på gjestespill.

Da Tømta offentliggjorde nedleggelsen sukket hun pillen ved å legge frem et vårrepertoar bestående av overveiende ny dramatik. Tyske Dea Loher, som vi bringer et intervju med, er en samfunns-engasjert dramatiker, som det er gledelig at Tømta introduserer i Norge, slik hun også gjør med den svenske dramatiker Peter Birro. Forhåpentlig vil teatret også rydde plass til tidligere husdramatiker Johan Harstad, og mastodontstykket *OSV*. Da vil det endelig smake fugl, og gi teatret en annen profil enn på Stubøs tid, og den minimalistiske estetikken man forbinder med Stubø (og Fosse).

Nationaltheatret har videre gitt Sven Åge Birkeland fra BIT teatergarasjen en kuratorfunksjon for å tilby ny scenekunst. Dette initiativet vil føre til at gjestespillprogrammet vil likne mer på profilen til Black Box Teater, som har

vært en del av samme nettverk som BIT, og antagelig virke enda mer utfordrende for Nationaltheatrets kjernepublikum enn de gjestespillene Samtidsfestivalen har tilbudt. Slik vil også Nationaltheatret ta publikum fra Black Box, og skape en ny konkurranse mellom Oslo-scenene. Det man sannsynligvis vil miste, er Samtidsfestivalens kostnadsstunge gjestespill fra europeiske institusjonsteatre som Volksbühne og Schaubühne, som ikke Black Box har muligheter til å vise.

Kort tid etter at tidsskriftet gikk i trykken åpnet Delhi Ibsen Festival 2010. Det er den tredje festivalen som arrangeres med støtte fra Norge og som del i en femårsplan. Fjorårets festival ble utsatt for massiv kritikk gjennom flere oppslag i Aftenposten (fra 23/8, og fremover). Kritikken kom i utgangspunktet kom fra en anonym kilde, som hadde vært på festivalen i Delhi i 2009, men det fremgikk at fjorårets program også ble heftig kritisert i plenum. Spesielt bekymringsverdig var det at to av festivalkomiteens egne medlemmer sluttet opp om kritikken, som knyttet seg til festivalsjefen, Nissar Allanas habilitet, valg av regissører i egen familie, drift, billettsalg og økonomiske disposisjoner. Inntrykket av tillitskrise i festivalkomiteen forsterkes av at verken Frode Helland fra Senter for Ibsenstudier,

eller Nilu Kamaluddin, som er med på å drive en Ibsen-festival i Dhaka i Bangladesh, er tilstede i Delhi i desember.

Også festivalen i Dhaka mottar støtte fra Norge, men bare halvparten (1, 4 millioner mot 2, 5) av festivalen Delhi, og den har lokale sponsorer, slik at den i motsetning til den indiske festivalen ikke fullfinansieres av Norge. Undertegnede, og den franske teaterviteren Jonathan Châtel, gir i tidsskriftet rapporter fra Dhaka-festivalen i fjor. En særdeles utfordrende, ofte provoserende festival. Men med stor publikumsoppslutning og betydning for teatermiljøet i Bangladesh. Tilreisende teaterfolk – fra fortrinnsvis muslimske land – som deltok på festivalen, ga uttrykk for at det var nesten like viktig å møte kolleger som å se forestillinger. I likhet med kritikerne av fjorårets festival i Delhi, kan også jeg si at åpningsforestillingen, Ratan Thiyams *Når vi døde vågner* (fra Delhi Ibsen i 2008), sto i en særklasse. Men jeg vil snu på det, og si at en festival som har produsert teater i verdensklasse allerede det året den startet, har oppnådd mye. Ikke bare i Asia, men også i Norge, gir neppe alle Ibsen-produksjonene uttrykk for at den kunstneriske motivasjonen er like høy eller ekte hos alle som setter ham opp. Det er et klassisk klassikerdilemma.

Therese Bjørneboe



Ivo van Hove *Spektakel 10*, Volksbühne. Foto: Thomas Aurin



Björn Sundquist og Liv Ullmann i *Lang dags ferd mot natt*. Foto: Leif Gabrielsen

Enquete:

Black Box Teater 25 år.....side 4

Ivo van Hove

Thomas Markmann: Intervju med Ivo van Hove.....side 6

Christoph Schlingensief (1960 – 2010)

Thomas Irmer: Nekrolog ved Schlingensiefs 50-årsdag.....side 12

Ole Johan Skjelbred: Det internasjonale kjellerlokaleside 16

Marina Abramovic

Aase-Hilde Brekke: *The Artist is present*, New York side 19

Aase-Hilde Brekke: Intervju med Marina Abramovicside 24

Lang dags ferd mot natt

Therese Bjørneboe: Intervju med Liv Ullmann og Bjørn Sundquist side 26

Dramatikk

Stellan Larsson: Intervju med Lucas Svensson.....side 32

Thomas Irmer: Intervju med Dea Loherside 36

Laura Schultz: Gertrude Stein i Københavnside 40

Ibsen-prisen

Svante Aulis Löwenborg: Jon, kära Jon.....side 44

Vibeke Knoop Rachline: Fosse på museum.....side 46

Vibeke Knoop Rachline: Samtale med Patrice Chéreau og Jon Fosseside 48

Kinesisk undergrunnsteater

Sindre Leganger: Intervju med regissør Oda Fiskumside 50

Ibsen-festival i Dhaka

Therese Bjørneboe: Teateraktivister, light-versjoner og politisk krutt..... side 52

Jonathan Châtel: *My Wild Duck* fra Teheran.....side 56

Ibsen-festivalen

Thomas Ostermeier: Å lese og sette opp Ibsenside 59

May-Brit Akerholt: *John Gabriel Borkman*side 62

Svante Aulis Löwenborg: *Ibsenmaskin*side 64

Ine Therese Berg: *Hedda Gabler*.....side 66

Julie Rongved Amundsen: *Et dukkehjem*.....side 69

Ine Therese Berg: *Byggmester Solness*side 72

Elin Lindberg: *Ibsendekonstruksjon*.....side 74

Julie Rongved Amundsen: *Fjeldfuglen*.....side 75



Lucas Svensson. Foto: Louise Nessm



Løvborg og Hedda, regi: Daniel Veronese. Foto: Emilio Camarin



Claus Beck-Nielsens jordfestelse. Foto: Sofie Amalie Klougart

Elin Lindberg: <i>Når vi døde vågner</i>	side 76
Elin Lindberg: <i>Faderen</i>	side 77

Scenekunst/ performance

Laura Schultz: Claus Beck-Nielsen	side 78
Ine Therese Berg: <i>Messels memorandum</i>	side 82
Kari Saanum: Intervju med Claire de Wangen	side 84
Camilla Eeg Tverbakk: <i>Cinderella</i>	side 88
Line Paulsen: Innlegg til <i>Cinderella</i>	side 90

Teaterfestivalen i Nitra

Kjetil Skøien: Festivalrapport fra Nitra	side 91
--	---------

Göteborg dansfestival

Svante Aulis Lövenborg: Manifestasjoner av virklighet	side 96
Kjerstin Norén: Leojonen är borta! festivalrapport	side 99

Teaterfestivalen i Avignon

Finn Wilhelm Mathiesen: Avignon 2010 Festivalrapprt	side 102
---	----------

Kommentar

Ingvild Bræin: Hakkplataskogen	side 108
--------------------------------------	----------

Anmeldelser

Kjetil Rød: <i>Lang dags ferd mot natt</i> , Riksteatret	side 110
Kjetil Rød: <i>And All the Questionmarks Started to Sing</i> , Black Box	side 112
Espen Røsbak: <i>Unge Werthers lidinger</i> , Det Norske Teatret	side 114
Espen Røsbak: <i>Neverland</i> , Det Norske Teatret	side 116
Kjetil Rød: <i>Ifigenia i Aulis</i> , Nationaltheatret	side 118
Suzanne Bordemann: <i>Quisling</i> , Teaterhuset Avant Garden	side 120
Therese Bjørneboe: <i>Romeo og Julie</i> , Thesbiteatret og Trøndelag teater	side 122
Ingvild Bræin: <i>Blodig alvor</i> , Nationaltheatret og DNS	side 124
Mette Brantzeg: <i>En midsommarnattsdröm</i> , Västanås teater	side 226
Ola B. Johannessen: <i>A Winter's Tale</i> , Stratford, London, Moss	side 128
Kjetil Rød: <i>JERK</i> , Black Box Teater	side 130
Maja Løvland: <i>Spinddoctor</i> , Oslo Nye	side 132
Anette Therese Pettersen: <i>Velkommen, Vi hever våre hoder i skam</i> , HT	side 134
Therese Bjørneboe: <i>Et drömspel</i> , HT	side 136
Espen Røsbak: <i>Rødt, hvitt og blått</i> , Teatret Vårt	side 137
Elin Lindberg: <i>Bruksanvisningen, Snøen som falt</i> , Teater Innland	side 138
Kjetil Rød: <i>Leffet de Serge</i> , Black Box Teater	side 140
Elin Lindberg: <i>The Knots</i> , Teater Innlandet	side 143

Bidragstere	side 144
--------------------------	----------

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

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 teater-tidsskrift.

Tidsskriftet er medlem av Norsk tidsskriftforening. Redaktør: Therese Bjørneboe. Adr.: Norsk Shakespeare- og teater-tidsskrift, c/o Litteraturhuset, Wergelandsgate 29, 0167 Oslo. Tlf.: 971 96 772. e-post: tbjorneboe@gmail.com.

Layout: Nina Lykke. Trykk: Prinio Unique, Larvik. Opplag: 1700. Papir: Dito. Forsidefoto: Christoph Schlingensiefs *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in Mir*. Foto: David Baltzer



Black Box Teater 25 år:

Hva har det betydd for norsk teater/ scenekunst?

Har du et råd eller en oppfordring til jubilanten?



Hold motet oppe.
Hold ambisjonene høye.
Elsk publikum.
Fortsett!

*Morten Gjeltén, direktør
NTO*



1) Black Box Teater har i mange år vært en av de viktigste arenaene i landet for norsk samtidsteater. Teatret har utviklet en tydelig kunstnerisk profil og et forholdsvis strengt krav til kunstnerisk kvalitet. Dette er helt nødvendig. For publikum er det ekstremt viktig å kunne stole på teatrets programmerer(e). Det er denne form for kredibilitet som drar internasjonale programmerere, skribenter og kunstnere fra ulike felt og tradisjoner til teatret.

2) Black Box Teater har inspirert mange teoretikere. Mine mange kunsterfaringer på BBT er en av hovedgrunnene til mine fordypninger innen samtds- og avantgardeteatret. Takk til alle nåværende og tidligere ansatte på Black Box Teater for godt arbeid! Arbeidet dere gjør for norsk scenekunst inspirerer til tenkning om teater!

*Elisabeth Leinslie, teaterviter
og skribent*



Foto: Gorm Gaare

1) Mindre enn det burde ha gjort. Vi er jo ikke så glade i teater her i Skavlandinavia, og spesielt ikke i teater med et delvis selvforskyldt image som «sært» og «uforståelig» – selve dødsbrevet i norsk offentlighet. I en småby som Oslo er derfor Black Box' viktigste funksjon et nødvendig visningssted for det ikke-institusjonelle utøverbildet og deres venner, kollegaer og familier, og en enda mer nødvendig inspirasjonskilde for det samme miljøet gjennom internasjonale gjestespill av høy kvalitet. Mainstreamteatersjefene og, enda mer sentralt, -skuespillerne går jo ikke på Black Box. Det er veldig synd, for det er de som trenger det mest.

2) Lokalene på Rodeløkka er flotte i seg selv, men ligger dessverre for avsides for das Volk Vlest med mindre man klarer å etablere et dagligliv rundt, som en kafé, bar e.l. slik f. eks. Dramatikken Hus har med Oslo Mek.

Arranger seminarer, konserter og åpne lesninger. Den isolerte beliggenheten er også perfekt for klubbkvelder med dans, sprit og moro. Tenk

Litteraturhuset med dansegulv.

Og ikke minst: Skift navn! Snarest! Og fortsett den fornyende programmeringen som kom med Refsdal & co.

Morten Traavik, regissør



En gradvis profesjonalisering gjør det frie feltet stadig mer lik institusjonen både i form og innhold. Black Box har som hovedansvar å unngå dette.

Den svarte boksen er ikke alltid det maksimale teaterrommet, og tilgang til andre typer visningsrom med egen karakter ville vært bra.

Black Box' beliggenhet har heller aldri gitt det helt store sosiale løftet; først som del av vareassortementet på Aker brygge og så i ingenmannsland, men firkantrundkjøringa på Carl Berner er visstnok bare begynnelsen, og mer debatt, foredrag, fanfare og fest (i caféen) kan gjøre Black Box til et faglig utfordrende, samfunnsaktuelt og sosialt samlevende teater.

*Ingvald Holm, scenekunstner
Baktruppen*



1. Black Box har hatt og tatt foreløpig det største ansvaret i Oslo for å holde teatret og dets publikum orientert og inspirert av hovedstrømmen i europeisk avantgardisme. Det har vært med på å skape en scene for norsk teaterkunst som lenge ikke ville eller fikk slippe til på byens og landets hovedscener. Dermed har Black Box vært med på å forhindre at norsk teaterkunst har implodert inn i et snevert lite hull. I samarbeid med BIT Teatergarasjen har mye av programmeringen imponert og vært på høyden med andre tilsvarende scener i Europa.

2. Fortsett med å være foran i programmeringen. Hold sinnet åpent i forhold til bevegelser innenfor feltet. Med andre ord: La motsetninger slippe til på scenen.

Victoria H. Meirik, regissør



Å si at Black Box Teater er for norsk scenekunst det som Tommy Olsson er for norsk billedkunst er drøyt, men det er det Black Box Teater er, drøyt. I 25 år har teatret presentert og co-produsert norsk og internasjonal samtidskunst. Med beskjedene midler er teatret den viktigste kulturinstitusjonen i Norge. Kunsten skal uttrykke vår tid. Black Box Teater har motet som skal til. Nytt, utfordrende, morsomt, farlig, rørende, samlenende, personlig.

Våren 95 sto jeg på scenen på Black Box for første gang. Vi, De

Utvalgte, hadde kommet hjem fra Danmark året før. *Erosjon* var en forestilling basert på Jon Fosses romaner. Jeg var Flaskesamlaren, en mann som skrek ut sin smerte over å ha mistet seg selv. Parallellen til Aker brygges identitetsløse jag var slående. Siden har Black Box Teater vært vår scene. Her har datteren min feid gulvet med sin kropp; vi har bodd på scenen og i garderoben, arbeidet, elsket, spist og sovet. Alltid med en forståelse for at kunsten ikke lar seg stoppe av kontortid og alarmer. Black Box Teater er fremtiden for norsk teater, vi har ekspertise på mange fagfelt. Denne kunnskapen bør samles og gjøres mer tilgjengelig, og ved å bygge et nytt teaterhus på Tullinløkka, skape et miljø med litteraturhuset som modell, vil dette bli en vinn-vinn situasjon. Det frie feltet vil få arbeidslokaler, Oslo og Norge vil få enda mer kunst som våger.

Torbjørn Davidsen, skuespiller



1) Helt siden starten har Black Box Teater vært spillestedet for innovative, ukonvensjonelle og ofte utfordrende scenekunstuttrykk som institusjonene ikke har dristet seg til å huse, men som de heldigvis ikke har kunnet unngå å bli påvirket av. I samarbeid med Teatergarasjen i Bergen og Avant Garden i Trondheim har BBT gjennom sine mange utenlandske gjestespill også vært norsk teaters eneste og sårt tiltrengte vindu mot verden, og dermed gitt mange en eneste mulighet til å oppleve at scenekunsten, langt fra å stivne i gamle mønstre, stadig er i spennende og fruktbar utvikling.

2) Som kritiker finner jeg det van-

skelig å komme så vel med råd som med oppfordringer. Men jeg kunne ønske at teatret fikk muligheten til å utvide visningstiden for sine forestillinger. Dette er én vei å gå skal man nå et større publikum, og det fortjener oppsetningene som vises. Dessuten vil lengre spilletid kanskje også gjøre det enklere å få bredere pressedekning, hvilket igjen vil få flere til teatret.

IdaLou Larsen, teaterkritiker i Klassekampen



Mitt første besøk på Black Box Teater var *Bloody Mess* (Forced Entertainment, red. anm.) på en skoletur med Akademi for Scenekunst i 2004. Black Box hadde nettopp flyttet inn i nye lokaler, og jeg hadde flyttet fra Berlin til Fredrikstad. Siden reiste jeg til Black Box hver gang jeg hadde råd til togbilletten. Det var det stedet hvor utenverdenen gjorde sitt inntog i Oslo, og et sted for å oppdage den lokale scenekunsten; et møte, diskusjonssted, festlig, kjedelig og overraskende. Det var her vi fant vår nye stemmelærer Johnny Johnson (K. Pendry). Her ble en medstudent kastet ut av teatret fordi hun flørtet for høylydt med James Gatz (i *Gatz* av Elevator Repair Service, red. anm.). Og her var jeg tilstede på en hel performance uten å være klar over det, fordi den var forkledd som et middageselskap i en privat leilighet (av Alexander Goldstein, red. anm.). Idag, hvor jeg har erfaring fra å produsere teater i både Berlin og Oslo, setter jeg pris på den kunstneriske friheten Black Box gir til å utforske teatrale representasjoner hinsides trender og etablerte koder. Jeg oppfordrer Black Box på det sterkeste til å beholde

en slik åpenhet! I Norge befinner vi oss i den kulturelle periferien og dette kan faktisk være fordelaktig: Uten presset om å være das coolste Theater Europas, kan vi utvikle ekte varer og dermed være virkelig avantgardistiske. Gratulerer med dagen!

Veronika Böckelmann, scenekunstner



Foto: Kjartan Bjeland

I 25 år har Black Box Teater vitalisert norsk teater. Vi ville vært et fattigere teaterland dersom vi ikke hadde hatt en arena for samtidsorientert scenekunst. En rekke norske scenekunstnere og teaterkompanier har gjennom årene fått presentert seg på Black Box, uten denne scenen ville vi ikke hatt et «springbrett» for våre nye og innovative, annerledes eller frie teaterformer som har beveget seg i det genreoverskridende sceneunivers. Det mangfold vi ser i Norge i dag innen det såkalte ikke-institusjonelle teaterlandskap skyldes i stor grad Black Box Teater.

Teatret har også hatt en viktig funksjon som kontinuerlig visningssted for noen av verdens fremste og mest spennende teatergrupper. Black Box Teater har derfor fungert som en viktig møteplass, hvor vi har kunnet søke inspirasjon og, ikke minst – sammenligne oss med de fremste aktører innen feltet. Vi trenger fortsatt Black Box som lokal formidlingsarena, nasjonal utfordrer og internasjonalt korrektiv. Teatret har for lengst bevist sin eksistensberettigelse, vi må bare ønske oss mer av det!

Bentein Baardson, skuespiller, regissør, leder Norsk kulturnåd

Bad boy abroad

(Amsterdam): Nogen kalder hans iscenesættelser for eurotrash. Andre ser ham som den innovative saltvandsindsprøjtning, der kan holde liv i et konservativt amerikansk teater. Herhjemme er han relativ mainstream, af nogen endda selv regnet for konservativ. Ivo van Hove har fået kastet mange etiketter efter sig. Hvad siger han selv?

AF THOMAS MARKMANN

Van Hove tager telefonen. En afmålt og reserveret stemme præsenterer sig kort og præcist og man får straks fornemmelse af, at en lille indledende smalltalk ikke er på sin plads. Han er netop kommet tilbage fra New York og sidder nu på et hotelværelse i Belgien.

– *Du må tilbringe en del tid på hotelværelser?*

– Det her år har jeg næsten ikke været hjemme overhovedet. Sidste år var okay, men i år er det virkelig slemt. Lige nu er jeg i Gent og kører prøver, og kommer ikke hjem før slutningen af måneden. I næste uge flyver vi til Melbourne, for at lave en forestilling der. Så ja, jeg tilbringer en del tid på hotelværelser. Men det er jo et luksusproblem, som jeg plejer at sige.

Ivo van Hove er født i Belgien i 1958 og bosiddende i Amsterdam. Han begyndte sin karriere som instruktør i 1981, med iscenesættelse af egne tekster. Han har siden stået i spidsen som kunstnerisk leder af Akt-Vertical and De Tijd, Het Zuidelijk Toneel og siden 2001, har han været teaterdirektør for Toneelgroep Amsterdam, Hollands største repertoire-kompagni, hjemmehørende i Amsterdam Stadsschouwburg. Et internationalt profileret kompagni med gæsteinstruktører som Krzysztof Warlikowski, Christoph Marthaler. I 2011 og snart også Thomas Ostermeiers.

Van Hove har modtaget et utal af priser for sit arbejde, her iblandt en Obie Award for sin iscenesættelse af *Hedda Gabler* i 2004. Han er blevet slået til ridder af Ordre des Arts et des Lettres og har modtaget Hollands kritikerpris. I det hele taget er listen over Van Hove's arbejde alenlang og breder sig ud fra klassiker iscenesættelser, til både film, fjernsyn, musical og opera. Især operaen har fyldt meget ved siden teatret.

– Den første opera jeg instruerede var *Lulu* af Alan Berg, som stadig er et af mine ynglingsstykker. Det var i 99. Musikken var så svær at forløse, men da det lykkedes – det var så smukt. Det var den, der gjorde mig fuldstændig forelsket i opera. Og siden da har jeg lavet opera, ikke hvert år, men måske hvert halvandet år. For nogle år siden (2006, *red. anm.*) instruerede jeg *Der Ring des Niebelungen* her i Gent med den Flamske Opera og sidste sæson lavede jeg *Idomeneo* af Mozart i Brussels.

Opera og teater

– *Er det tilfældigheder eller ligger der et bevidst valg bag, bredden i dit arbejde?*

– Altså, jeg elsker – nej prøv og hør. Teater er *my heart of existence*. Hvis du river det ud af en mands krop, så dør han. Hvis jeg ikke havde teatret, ville jeg dø. Men bortset fra det, så elsker jeg at lave ting som har forbindelse til teatret, men

som alligevel er noget andet. F.eks. operaen hvor både forberedelserne, prøverne og prøvetiden er fuldstændig forskellig, fra teatrets. Og det samme med film, hvor du jo på en måde har premiere hver dag. Du laver scenen den ene dag, og så er det forbi. Igen imodsætning til teatret. Så det er alt sammen forskelligt arbejde, men jeg føler jeg kan tage en masse erfaring, fra arbejdet i de andre medier, med ind i teatret og bruge dem. Og selvfølgelig den anden vej rundt. Det føles som en berigelse, for mig.

– *Du begyndte ret sent med operaen?*

– Jeg er snart 52 – så jeg begyndte med opera da jeg var 40. Jeg har ventet ret længe på med det, ja. Jeg mener ikke det er godt for en ung instruktør, at begynde at lave opera for tidligt, fordi det er virkelig – du bliver bare nødt til at kende dit håndværk rigtig godt. Du har en meget begrænset tidsramme. Du har dirigenter du skal forholde dig til, sangere du skal forholde dig til. Det er krævende.

– *Og du føler ikke at der er en barriere, eller et skel imellem operaen og teatret?*

– Nej, faktisk mener jeg, at der mere er tale om broer imellem både teater, opera og film for tiden. Mange af de mere interessante eller seriøse instruktører i dag, arbejder alle i forskellige medier. Det er ikke ligesom tidligere, i gamle dage, hvor hvis man f.eks. arbejdede som teaterinstruktør, så hverken kunne eller ville man lave film eller opera. Sådan er det ikke i dag. I dag hopper man fra den ene kunstform til den anden, uden problemer. Nej der er mere tale om broer, end barrierer. Hvilket iøvrigt også afspejler et «nyt» publikum. Da jeg lavede *Der Ring des Nibelungen* kom der masser af unge mennesker, som normalt aldrig ville være gået i operaen.

The Little Foxes

– *Du er lige kommet tilbage fra New York, hvor du instruerede The Little Foxes af Lillian Hellman på New York Theater Workshop. Hvordan begyndte samarbejdet med dem?*

– Ja, det begyndte allerede i 1995 hvor artistic director Jim Nicola spurgte om jeg ikke havde lyst til at komme over til dem,



Den nederlandske regissør og teatersjefen Ivo van Hove. Foto:

for at instruere en forestilling. Så jeg isætnesatte min første forestilling der i 1996 og har så, i løbet af de efterhånden 14 år, lavet – jeg mener, at dette var min sjette forestilling.

– *Møder du andre slags udfordringer i New York, end du gør derhjemme?*

– I begyndelsen var det virkelig svært, fordi du skal lave auditions derovre. De

har ikke noget ensemble, og da ingen kendte mig, var det svært at få gode skuespillere til at komme til vores auditions. Men nu er det fuldstændig anderledes. Castet til *The Little Foxes* blev fundet på bare to dage. Jeg kan huske til min første forestilling – vores auditions blev jo ved og ved, i dage og uger. Men nu, jeg tror det er det bedste cast jeg har haft i de efterhånden 14 år. Det var de bedste af de

bedste fra New Yorks teaterscene. Der var da også en masse opmærksomhed omkring *Little Foxes*, inden den overhovedet havde haft premiere. Der var foromtaler i både The New York Times, *Time out* og *The Village*. Alle skrev om den, og at de var spændte og begejstrede over at jeg var tilbage i byen. Og det gør jo bare at du føler dig velkommen, også når de er kritiske. Fordi der er også en masse som hader mig, derovre. Men det føles som om mit arbejde betyder noget for dem, og det gør jo selvfølgelig, at man har lyst til at vende tilbage.

– *Hvordan gik det så med Little Foxes?*

– Vi havde en fantastisk slårkamp med

I New York er jeg én der laver teater *on the edge*. Men det er den samme slags teater som jeg laver derhjemme, og med den samme attitude, så!

det. Især i begyndelsen var det meget besværligt. Det er et meget *well-written-play*, og sådan nogle er altid meget svære at instruere, fordi det sætter sine begrænsninger i forhold til, hvad du kan gøre med det. Men jeg mener vi fik det forløst. Især fordi mange af reaktionerne var som om, det var første gang de så det. Og det her stykke, som vi slet ikke kender i Europa, er jo en klassiker i USA. Alle kender det.

Klassikere

– *Det klassiske spørgsmål til enhver klassikeropsætning er jo så, hvorfor sætte det op i dag?*

– Jim og jeg begyndte at tale om den her opsætning, for over to år siden. Vi havde en hel liste med stykker og forfattere, hvor *Little Foxes* blot var et af dem. Jeg kendte godt stykket i forvejen og da jeg genlæste det tænkte jeg, at det næsten var for oplagt, at sætte op i dag. Altså det

var midt i finanskrisen og det her stykke handler om penge og grådighed. Men så lavede vi reading på det, og jeg opdagede at der var så meget mere i teksten, udover det centrale tema, som altså handler om grådighed. Jeg opdagede et meget rigt stykke, med elementer af både Ingmar Bergman's *Scener fra et ægteskab*, men også noget djævelsk som i et Strindberg stykke. Der lå også et Shakespears kongedrama i det; den gamle døde kong der ikke vil give slip på magten. Og en Græsk tragedie kunne man også finde. Og pludselig var det her «Bourgeois-stykke», kunne man kalde det, så meget mere og jeg besluttede med det samme – ja, det giver mening at sætte op i dag.

– *Er det vigtigt for dig, at kunne retfærdiggøre hvorfor du sætter en bestemt forestilling op?*

– Nej, men I (medierne og journalisterne, *red. anm.*) bliver jo ved med at spørge om det. Og jeg er altid så høflig at jeg prøver at give et svar.

– *Så det er måske ikke altid så vigtigt?*

– Selvfølgelig bliver du nødt til at tænke over, hvorfor du instruerer et bestemt stykke. Du må i hvert fald, på et eller andet tidspunkt, prøve at give en fornuftsmæssig forklaring på, hvad det er der gør at du har forelsket dig i det. Fordi at instruere, handler jo om at kommunikere – med skuespillerne, med hele holdet og i sidste ende selvfølgelig med dit publikum. Og så koster det en frygtelig masse penge, også. Så du bliver selvfølgelig nødt til at være seriøs med det og vide hvorfor du gør det. Teater er for mig en eksistentiel nødvendighed, og det mener jeg helt seriøst. Så ja, jeg behøver en grund.

– *The Little Foxes blev generelt ganske godt modtaget!*

– Den blev overordenligt godt modtaget. Der er selvfølgelig altid nogen der kalder det for *EuroTrash*. I begyndelsen synes jeg det var virkelig hårdt. Men jeg har haft nogle gode supportere som Tony Kushner, som virkelig har forsvaret mine opsætninger. Men altså, det bliver ved, selv efter 14 år. De elsker når jeg kommer og er samtidig meget kritiske. Det giver

mig den her position af; manden som man elsker at hade og hader at elske. Men måske er det heller ikke altid nogen dårlig position, at befinde sig i.

– *Hvad bliver der lagt i begrebet EuroTrash?*

– Jeg mener kun det var The Wall Street Journal, der skrev det denne gang. Det er ligesom blevet deres negative yndlings betegnelse. Med *EuroTrash* tror jeg man mener, at vi blot tager klassikerne og ligesom styler dem, eller *trash*er dem lidt op, eller dekonstruerer dem. Men ingen af delene er noget jeg mener jeg gør. Selvfølgelig putter jeg dem i moderne tøj og sådan, men jeg dekonstruerer f.eks. aldrig. Jeg har måske skåret tre replikker i *Little Foxes*. Jeg mener at det er en misforståelse. Men altså, for New yorkerne eller den mere konservative del af pressen, er *London teatret* jo det bedste teater i verden.

– *Du er i New Yorker pressen blevet beskrevet som en avantgarde-instruktør.*

– Ja, og *bad-boy-avantgardist*, og *experimentalist* og den slags. Men det er en god position at befinde sig i. Og det er derfor jeg tager til New York. I Amsterdam kører jeg det her store teater (Toneelgroep Amsterdam, *red. anm.*), med masser mennesker, ansatte og over 100.000 publikummer hvert år. Og så tager man til NY, hvor jeg har den her position af én der laver teater *on the edge*. Men det er den samme slags teater som jeg laver derhjemme, og med den samme attitude, så! Og så er det bare en kæmpe udfordring, at – du ved – overleve der.

– *Nogle instruktører siger, at de ikke tager sig af anmeldelser.*

– De lyver! De lyver, men taler også sandt, på en måde. Hvis man er en seriøs instruktør ved man godt, hvis man har lavet noget virkelig godt, eller hvis man har lavet noget – knapt så godt. Det ved du godt. Det behøver du ikke kritikerne til at fortælle dig. Og nogle gange har de simpelthen bare ikke ret. F.eks. da jeg lavede *A Streetcar named Desire* i New York, var nogle af anmeldelserne virkelig aggressivt negative, også i The New York Times. Og selv den dag i dag, i anmeldelsen af *Little Foxes* nævner han den igen. Så selv efter



The Little Foxes, regi: Ivo van Hove. The New York Theatre Workshop, 2010. Foto: Jan Versweyveld

12 år lever den stadig. Den bliver ikke lige glemt. Og selvfølgelig kan du blive vred og gal, når du får en dårlig anmeldelse. Du tænker; det er virkelig noget lort eller er det virkelig noget lort? Men så efter noget tid, du ved!

– *En signatur for dit arbejde eller din måde at arbejde på, er blevet beskrevet som nedrivningen af barrierer. Barrierer imellem ord og teknik, imellem tale og bevægelse, imellem innovation og tradition. Er det en signatur du kan nikke genkendende til?*

– Jeg har ikke hørt om den, men jo. I

forhold til det innovative – nej altså, jeg laver det jeg laver. Jeg laver teater på den måde jeg ser livet. På den måde jeg ser mennesker. På den måde jeg tænker om æstetik. Jeg kan jo kun lave det der allerede er i mig. Som jeg har sagt tidligere, så er det en eksistentiel ting for mig, en måde at leve på. Så mine produktioner har altid en tilbøjelighed til at rumme en slags camoufleret biografi i sig. En dagbog. Den er min måde at leve på, i netop det øjeblik. Hvad jeg kan lide og hvad jeg ikke kan lide. Hvad jeg er bange for. Hvad jeg håber på. Nogle gange siger nogen så,

at det er nyskabende. Men jeg hverken tænker over, eller prøver på, at være nyskabende når jeg iscenesætter en forestilling.

– *Og du mener ikke, at der kan være en modsætning imellem det innovative og traditionen?*

– Nej, nej, nej. Innovation har jo altid rod i traditionen. Du kan ikke skabe en fornyelse ud af ingenting. Så ville folk jo slet ikke genkende det som fornyelse. Tradition og innovation må nødvendigvis altid gå hånd i hånd. De går sammen og udvikler sig på samme måde. Uden

Shakespeare ville jeg f.eks. aldrig kunne have lavet *The Roman Tragedies*, som blev anset for at være én meget nyskabende forestilling.

The Roman Tragedies

The Roman Tragedies kondenserede tre af Shakespeares tragedier, *Coriolanus*, *Julius Caesar* og *Antony og Cleopatra*, indtil en enkel seks timer lang forestilling, hvor publikum blev inviteret med på scenen. Her kunne de så gå rundt i en slags virksomheds-lobby, med sofagrupper, en bar, førstehjælpsområde, internetzone og videoskærme. Under hovedvideoskærmen løb de seneste nyheder ind på en ticker, som også blev brugt til at informere om forestående sceneskift, og til en *Roman history countdown*: 3 minutter til Julius Caesar død; 75 minutter til Antonys død.

The Roman Tragedies havde premiere på The Holland Festival i 2007, og har turneret internationalt. Blandt andet har den spillet i London, Montreal og på Avignon Festivalen i Frankrig.

Van Hove fortæller at han fik ideen til at sætte de tre stykker sammen, i løbet af en weekend.

– Alle tre stykker handler jo om politik og mekanismerne bag. Og om den smertefulde proces bag demokratiet. Om mennesker der kæmper imod demokratiet. Om demokratiets svaghed. Jeg fik så en dramaturg på til hvert af de tre stykker, og bad dem skære alle krigs- og folkemængdescener ud, således at man kunne fokusere på politikerne og deres forhandlinger. Og det blev så til *The Roman Tragedies*. Det lyder jo enkelt nu, men det tog lang tid at forberede.

– Du har sagt, at du i din forberedelse behandlede de tre tekster som «havde Shakespeare sendt dem til dig, samme morgen.»

– Det prøver jeg faktisk altid på. Jeg vil ikke iscenesætte med en masse for-opfattelser og tidligere opsætninger i hovedet. Jeg vil bare prøve at læse – det der er. Hvad er der i den her tekst. Jeg er på den måde meget gammeldags. Jeg analyserer blot teksten. Med *Coriolanus* var det ret nemt, da jeg ikke kendte stykket særlig godt i forvejen. Med *Julius Caesar* var det selvfølgelig noget sværere. Men jeg prø-

ver altså altid at behandle enhvert stykke, som var det en nyskrevet tekst der skal have premiere. Det var også en svær øvelse, da vi lavede *Little Foxes*. F.eks. havde Elizabeth Marvel der skulle spille Virginia, det meget svært i begyndelsen. Altså den berømte Bette Davis har spillet den rolle, og den er filmatiseret. Men så fandt vi en inspirationskilde til rollen, et helt andet sted, langt uden for teatret – en dokumentar om Mohammed Ali der boksede imod George Foreman i Zaire. Under kampen måtte Mohammed Ali erkende at George Foreman var alt for stærk for ham, så hvis han ikke gjorde et eller andet, ville han med sikkerhed tabe. Så midt under kampen skifter Mohammed Ali simpelthen teknik og taktik. Lige pludse-

Innovation har jo altid rod i traditionen. Du kan ikke skabe en fornyelse ud af ingenting

lig midt i det hele. Uden noget forvarsel eller noget. Han beslutter sig bare for det. Og kun derfor vinder han kampen, på trods. Og det er det samme som Virginia gør i stykket hele tiden. Denne gamle og historiske dokumentar blev simpelthen redskabet for Elizabeth Marvel til komme om på den anden side, og finde sin egen version af Virginia.

NÆSTE SPØRGSMÅL LIGGER allerede på læberne, da van Hove afbryder, undskylder sig og forsvinder. Et øjeblik efter vender han tilbage og meddeler, at han har et andet interview der venter på ham. Hvilket med det samme afføder en lettere panikagtig tilstand på skrivebordet, da listen med stikord og spørgsmål stadig er ganske lang. Det er nu man skulle kunne skifte taktik, som Mohammed Ali. Men der et spørgsmål, der med det samme presser sig på; nemlig hvordan han så omsætter alle disse ord og idealer i praksis, i prøverummet? Hvad er hans metode? Men van Hove erklærer med det samme,

at han ikke er den type af instruktør, som har en metode. Og at han, selvfølgelig får man lyst til at indskyde, forholder sig til enhver skuespiller som den individuelle person han eller hun er.

HVAD DET EGENTLIG er, der sker? Det er ikke til at forklare. Der er så mange kamerahold fra hele verden, som er kommet under prøverforløb, i forsøget på at optage og indfange den hemmelighed. Jeg synes, at det er det smukke ved teater, at det stadig er en hemmelighed. Jeg har heller ikke opdaget den endnu. Nogle gange kan du arbejde i ugevis med en scene, uden at finde en løsning på den. Andre gange kommer den til dig på to minutter. Det er sådan et slags prøverums-spøgelse, som der så også er en evig jagt på. Nogle gange plager det dig og nogle gange vel-signer det dig. Det kan sikkert godt opfattes lidt romantisk, men det er sådan jeg best kan beskrive det. Selvfølgelig må du som instruktør være forberedt, og det er så min hemmelighed. Og jeg er altid virkelig godt forberedt.

– Hvis du behandler enhver tekst som sin egen, for at lade den finde sin udtryksform og iscenesættelse, findes der så overhovedet en genkendelig van Hove stil?

– Nej måske ikke. Men som med børn, må man jo behandle dem, som dem de er – og ikke som begrebet børn. Det er det samme med teatret. Det bliver fascistisk, hvis du går til det på samme måde ved hver ny produktion. Det er ikke den måde jeg ønsker at arbejde og udvikle mit teater på. Og selvfølgelig vil der da være en slags van Hove signatur. Mine produktioner er i hvert fald altid meget fysiske og visuelle. Og så skuespillet, der på en gang er intenst og afslappet.

Geert Wilders

Van Hove bliver afbrudt igen. Det andet interview presser på. På falderebet når vi dog lige at runde det politiske klima hjemme i Holland, hvor man med det samme mærker en helt anden alvor i van Hoves stemme. I slutningen af september blev Geert Wilders og hans ultra anti-muslimske *Frihedsparti*, støtteparti for Hollands nye regering bestående af libe-

The Roman Tragedies efter Shakespeares. Regi: Ivo van Hove. Toneelgroep Amsterdam / Holland Festival. Foto: Jan Versweyeld.



rale og kristendemokrater.

– De har allerede besluttet, at der vil komme til at blive massive nedskæringer i kulturstøtten. I hans politiske program står der, at man ønsker at fjerne al støtte til kultur området. Det vil regeringen selvfølgelig ikke være med til, men de taler dog om, at reducere støtten med ca. 1/3. Lige nu ved vi ikke hvad der vil sker og der er selvfølgelig stor bekymring. Det er en skam, for Holland har jo haft tradition for åbenhed og tolerance, og det virker som om det er ved at være slut nu.

– Vil det også komme til at påvirke dit teater, Toneelgroep Amsterdam og jeres repertoire?

– Nej. Det vil jeg i hvert fald kæmpe imod, som en løve. Men der vil helt sikkert være en masse andre teatre, som bliver nødt til at lave flere lette produktioner,

skræddersyet til et publikum. Det vil helt sikkert ødelægge og dræbe skønheden i Hollands og Flamsk teater. Jeg vil overleve, på en måde, fordi jeg allerede har et stort publikum. Men for yngre talenter på vej, vil det blive virkelig hårdt de næste år, at finde fodfæste i teaterverdenen og udvikle sig kunstnerisk. De vil blive tvunget til at tjene penge, næsten med det samme.

– Så fremtiden ser ikke lys ud?

– Vi er bekymrede. Men den er altså også meget skrøbelig, den her regering, så vi håber selvfølgelig at den vil falde i løbet af et års tid. Det skete sidste gang der blev dannet en ekstrem højreorienteret regering. Vi må se hvad der sker. Men det er jo over hele i Europa lige nu. Det er i Frankrig, det er i Italien, England og Sverige – den her tendens der nu bliver

realitet. Det er ikke en god en fremtid for kunsten. Det er frygteligt.

SAMTALEN AFBRØD SIG selv lige så abrupt som den begyndte. Tiden var løbet ud. Den med den dystre fremtid hang tilbage i luften, som en tordensky. Sjovt nok hedder stykket han er ved at instruere *Solens Børn*. Et stykke af Maxim Gorki, om den russiske intellektuelle elite. Personificeret i Protassoff, en intelligent og idealistisk, men også verdensfjern mand, der vier sit liv til kunsten og kærligheden. Og hvis vi havde haft bare to minutter mere, ville jeg selvfølgelig havde spurgt, hvori den camouflerede biografi ville ligge, i den forestilling.

Solens Børn har premiere den 25. november på Toneelgroep Amsterdam.

Christoph Schlingensief. Foto: David Baltzer



Smadrende dokumentar om våre sosiale kramper

Christoph Schlingensief – en nekrolog ved hans 50-årsdag

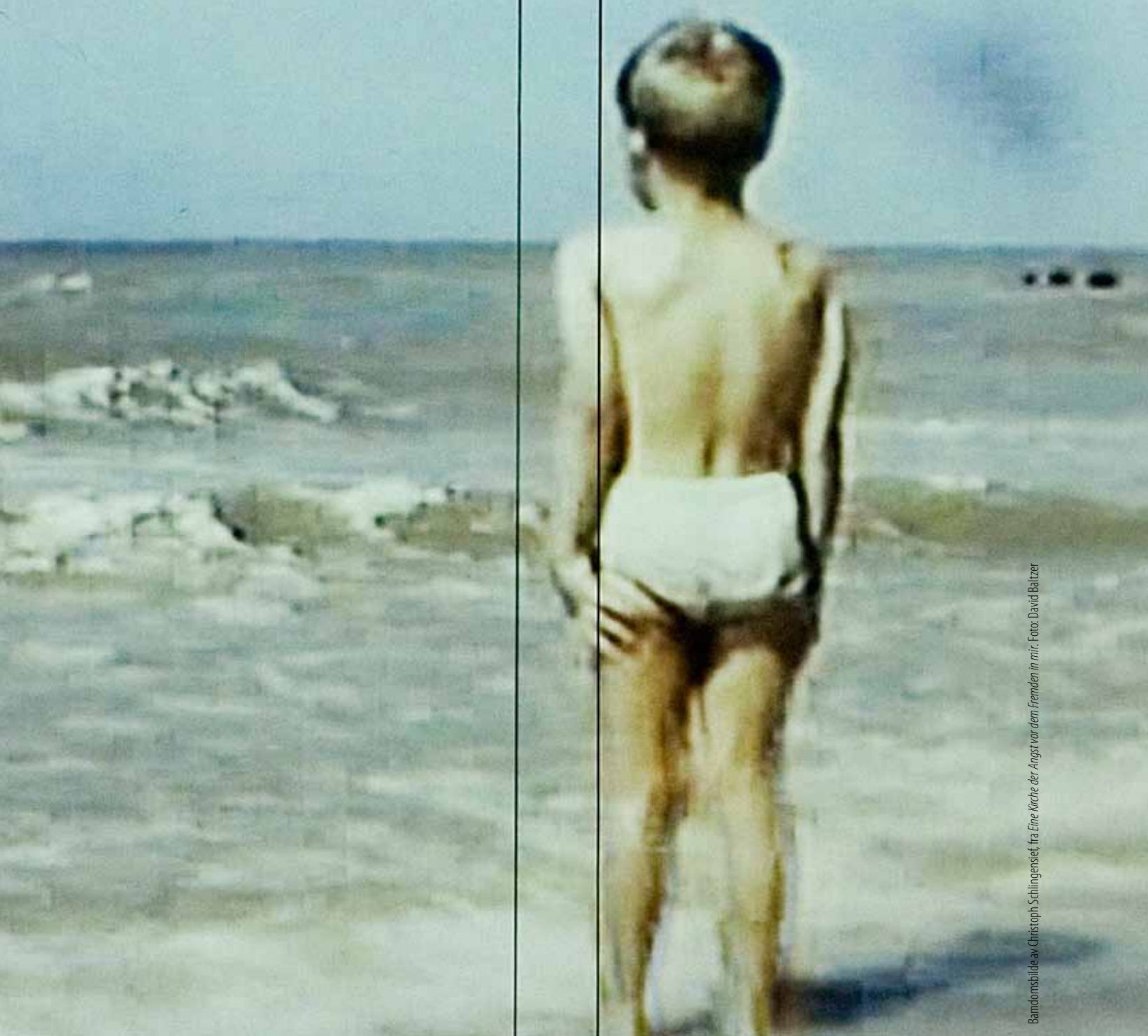
AV THOMAS IRMER

2. august 2010 døde Christopher Schlingensief av lungekreft. Etter at sykdommen – som han opplevde som spesielt urettferdig fordi han hadde vært ikke-røyker hele sitt liv – hadde brutt ut, bearbeidet han den offentlig i forskjellige former: I en sykehusdagbok, som havnet på bestselgerlisten, talløse intervju, Gesamtkunst-performancen *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* (2008), og til slutt i Ready-made-operaen *Mea culpa*, hans siste arbeid for scenen, som i anledning hans 50-årsdag ble oppført post-mortem i Hamburg i en ny versjon hvor Schlingensiefs rolle som seremonimes-

ter i sitt eget show ble overtatt av skuespilleren Joachim Meyerhoff.

Med denne oppførelsen har avskjeden med kunstneren gått inn i en ny fase, hvor spørsmålet er om og hvordan hans verk, innenfor rammene av teateroppførelser, kan bevares og videreføres – og i hva slags form. Tre uker før hadde uroppførelsen av Jens Joneleits musikkteater *Metanoia*, med tekst av René Pollesch, etter Nietzsches *Tragediens fødsel*, premiere på Berliner Staatsoper, i den ufullførte regien til Christoph Schlingensief og i henhold til hans etterlatte ideer og utkast. Forestillingen ble med vilje fremført uferdig.





Bandsbilde av Christoph Schlingensief, fra *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*. Foto: David Baltzer

Enda et prosjekt, å reise en opera-landsby i Burkina Faso, som Schlingensief etter mangeårige, vanskelige forberedelser var i gang med, må på en eller annen måte fortsettes – men ingen vet hvordan.

De tre eksemplene viser at det fins nok av entusiastiske mennesker som ikke bare er opptatt av kunstnerens minnegudstjeneste, men som også stiller spørsmål ved hvordan det performative arbeidet hans skal kunne fortsettes. Det kan imidlertid vise seg å bli vanskelig – uansett om i Hamburg, Berlin eller Afrika – fordi regis-

søren Schlingensief, med sine strategier av konseptuelle og spontane ideer, ikke kan erstattes av noen annen, og spillemesteren i showene hans absolutt ikke. Det man står igjen med er i hovedsak dokumentasjonen av teaterarbeider, happenings og de ofte kaotiske talkshowene (se YouTube), hans alltid vittige og poengterte opptredener i mainstream-tv, og naturligvis filmene som varige kunstverk. Sannsynligvis kommer det også dokumentarfilmer som vil vise Schlingensief i hele hans mangfold, men som også nødvendigvis vil split-

te det hele opp. Schlingensief *live* vil man aldri mer se.

Omstridt

Leser man gjennom nekrologene i tysk presse, undrer man seg over hvor lite oppmerksomhet de gir til den heftige avvisningen som Schlingensief ble møtt med på 90-tallet. I det siste tiåret har Schlingensief heller ikke vært uomstridt, men allikevel anerkjent. Kanskje han til og med ble en akseptert rebell, hvis politiske provokasjoner ble sett gjennom fingrene



Alle fotos er fra ulike performanser, forestillinger og operaoppsetninger av Christoph Schlingensiefel, hentet fra hans offisielle hjemmeside: www.schlingensiefel.com

med på grunn av de estetiske oppdagelsesreisene. Det er vanskelig å finne andre forklaringer på invitasjonene til høykulturelle helligdommer som Bayreuth, Burgtheater, Deutsche Staatsoper, ja til slutt ble sågar den tyske paviljongen på Biennalen i Venezia tildelt ham. At dette var mulig, viser antagelig også hvordan kulturen har forandret seg med ham. Å gi ham rom ville si å innlate seg i ukjente

«Mitt eneste valgløfte er:
Jeg kommer til å skuffe
dere bittert!»

CHANCE 200

ambivalenser, som det tidligere ikke var blitt reist noen diskusjoner om. Å slippe ham til betydde, som med hans *Persifal* i Bayreuth, å gjøre nye erfaringer innenfor det etablerte.

På begynnelsen av 1990-tallet var Schlingensiefel et insider tips blant trashfilm cineaster, og en av filmene hans var faktisk det merkelige og mest uappetitelige bidraget til den tyske gjenforeningen. Samtidig som flertallet av delstatene i Øst og Vest jublet for Helmut Kohl, spilte

den 30-årige regissøren inn *Das deutsche Kettenkägenmassaker* (Den tyske motorsagmassakren), en adaptasjon av den beryktede amerikanske skrekkefilmen *The Texas Chainsaw Massacre* fra 70-tallet. Etter murens fall reiser anelsesløse østtyskere til Bayern hvor de blir slaktet og forvandlet til kjøttfarse. Filmplakatmottoet var «De kom som venner og ble til pølse». Den blodige konsensusforstyrrelsen ble omtalt som «pervers» og som en «avsporing» av noen filmkritikere, som imidlertid ikke hørte til dem som man egentlig lyttet til. Man får avvente å se om denne filmen, nå sett på historisk avstand, vil føyes til den gjenforente forbundsrepublikkens bilde av den genuint tyske gestamtkunstneren.

Teaterkarrieren

Teaterkarrieren begynte i 1993 ved Berliner Volksbühne etter invitasjon fra Frank Castorfs dramaturg Matthias Lilienthal. Det var et eksperiment som bar frukter, fordi Schlingensiefel nå kunne realisere og prøve ut ideer live, der en film nødvendigvis er ferdig en gang for alle. Han tok utgangspunkt i tidstypiske tema (som høyrradikalisme, arven etter 68-erne og den stadig overlevende konservatismen i CDU), men det viktigste var at han fant en spektakelform som gjorde det mulig å ta «dårlig» kultur – boulevardjournalistik-

ken, Trash-TV, de pseudo-politiske debatene – inn på scenen, for på den måten gjøre publikum usikre. Og det var den gangen de boulevard-mediene han angrep som på sin måte beskjefteget seg alvorligst med Schlingensiefel – mer enn teaterkritikerne, som ikke visste hvordan de skulle forholde seg til ham. I tilbakeblikk må man kunne fastslå at Schlingensiefel kompletterte det gyldne firkløveret ved Volksbühne i disse årene som en jevnbyrdig. Ved siden av Christoph Marthaler (Sveits) og den likesinnede, men eldre, politiske koreografen Johann Kresnik (Østerrike) representerte Den ville fra Oberhausen i Ruhrområdet Vest-Tyskland vis á vis den østtyske Castorf, på en måte som ingen, heller ikke hans kolleger, var istand til å verdsette. Likevel fant Schlingensiefel et springbrett på Volksbühne som ga ham mulighet til å utfolde mangfoldige andre talenter enn å lage film.

Politisk parti

Så, med grunnleggelsen av partiet «Chance 2000» lyktes det ham å ta teaterspektaklene, som hittil knapt hadde blitt tatt seriøst, ut i en bredere offentlighet, og å skape forvirring ved å reise alvorlige spørsmål omkring avgrensningen mellom kunst og politikk – eller liv og spektakkel. I 1998, under det viktige forbundsdagsvalget da





Helmut Kohl sto på gjenvalg, grunnla han et parti i et sirkustelt på Volk Bühnes Prater-scene, som ingen med sikkerhet kunne si om var en kunstsaksjon, i tradisjonen fra hans forbilde Joseph Beuys, et ekte politisk parti – eller muligens begge deler samtidig. (Jeg tilhører selv de medlemmene som var med på grunnleggelsen, men har aldri blitt oppfordret til å benytte meg av mitt medlemsskap senere). Man diskuterte Chance 2000 i alle viktige medier og det ble analysert som en potensiell prosentfare for Die Linke og De grønne. I egenskap av politiker ble Schlingensief invitert til de trendsettende politiske talkshow-programmene. Da var det ikke lenger teater, og heller ikke et bare parodisk spetakkel. Schlingensief overtok nemlig valgkampens form for et parti som han selv hadde oppnevnt på vegne av de demokratisk desinteresserte («Velg deg selv!»). Under høydepunktet av valgkampen filmet han en politisk reklamefilm: «Mitt eneste valgløfte er: Jeg kommer til å skuffe dere bittert.» En slik intervensjon i den iscenesatte politikken fra en skarp, men også sjarmerende performer hadde man i Tyskland aldri sett noe liknende til. Chance 2000 fikk 0,06 prosent i valget, som førte til at De grønne og sosialdemokratene for første gang dannet en regjeringskoalisjon, som så straks førte til

krigsdeltakelse (i Jugoslavia) – hvilket ga Schlingensief et nytt tema. Hans neste prosjekt var *Die Berliner Republik*, hvor republikken begravet sin Niebelungenring i ørkenen i det tidligere kolonilandet Namibia, og som ble spiren til Schlingensiefs besettelse med Bayreuth og Afrika-prosjektet hans senere.

Nye strategier

Med Chance 2000 hadde Schlingensief slått opp dørene til teatret, og den nyvunne erfaringen gjorde ham i stand til å ta i bruk stadig nye kunststrategier for å la myter, konkrete politiske problemer og realiteter settes sammen i de forskjelligste former.

I 2000 benyttet han en stor plass i sentrum av Wien til et casting-show, *Ausländer raus* («Ut med utlendingene»), hvor asylsøkere ble plassert i en Big Brother-container, og i 2001 iscenesatte han *Hamlet* i Zürich som en Gustaf Gründgens-karaoke med eks-nnazister som Hamlets skuespillertrupp – som publikum kunne tro på eller ikke tro på (med referanse til den tyske regjeringens uoppriktige forsøk på å resosialisere tidligere nynazister, og som utløste debatt rundt dette tiltaket).

I årene på Volksbühne benyttet Schlingensief teatret mer og mer som en slags

havn, skjønt om han også satte opp «regulære» stykker, slik som Elfriede Jelineks *Bambiland* (2003, Burgtheater). Teatret ga anledning til å leke med omseggrpende prosjekter i form av samtkunstperformancer, eller vandrende objekter, som «Animatografen». En diger karusell man kunne stige ombord i, og som han reiste med til Island, Tyskland og Afrika, og i dag er et kunstobjekt i seg selv.

Gjennom å overskride teatret på denne måten, og ikke bare det; men også ta teatret med til steder hvor man kanskje ikke engang gjenkjenner det som teater, presterte Schlingensief noe helt enestående – og ikke bare i en tysk kontekst, men innen kunsten overhodet. Der Beuys ennå bare drømte, gikk han til verket med en energi som jeg her, i anledning av døde 50-årsdag bare har kunne gi et beskjedent riss av i dette portrettet av den forrykte, vidåpne og fremfor alt på egne vegne hensynsløst ærlige *animatografen*.

(Oversatt fra tysk av Therese Bjørneboe).

LESETIPS:

Den første engelskspråklige monografien:

Christoph Schlingensief. *Art without Borders*, red.:

Tara Forrest og Anna Teresa Scheer, Intellect, Bristol, Chicago 2010.

Se også intervju med Christoph Schlingensief i Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift, nr. 2/2001.



Det internasjonale kjellerlokale

(Berlin): En nøkkel til Volksbühnes
suksess ligger i den instendige
granskningen av egen og lokal historie.

AV OLE JOHAN SKJELBRED

Vi er i Berlin, på vei mot Rosa-Luxemburg-Platz og Volksbühne for å oppleve «SPEKTAKEL 10. Extrem Jerne Politisch!». (overs. «Svært gjerne politisk!»)

I teaterprogrammet beskrives denne happeningen som «En overdose Berlin: 55 store, små og bittesmå produksjoner spredt på 31 spillesteder i og rundt Volksbühne.»

SPEKTAKEL 10 er altså det tiende i en rekke SPEKTAKEL-arrangementer som hadde sin start tidlig på 70-tallet. Og det skal snart vise seg å være en nærmest absurd stor anstrengelse, både som arrangement og som opplevelse.

I forhåndsomtalen kan man lese at SPEKTAKEL 10 er *en bastion Mot tidsånden, mot trenden, mot Lifestylen som gjør om Berlin til et butikkvindu. Og For motbevegelsen som gjenerobrer den politiske kunsten!*

Okei!!

Gatekamper

Et stykke bortenfor teatret kommer et demonstrasjonstog mot oss i mørket.

Det ropes i megafoner, det vaies med faner. Politihester og folk i finlandshetter omkranser gateopptoget, som vel består

av et par hundre mennesker. Fra planet på en gammel lastebil spilles aggressiv musikk, og på et lerret vises svart-hvite filmopptak av Hitler som taler, gatekamper fra 1930-tallet o.l.

Snart ser vi at det også er gorillaer i folkemengden, de hytter med nevene og roper «Bananen! Bananen!», og det begynner å demre for oss at dette kan ha noe med SPEKTAKEL å gjøre, så vi joiner marsjen som nå beveger seg mot baksiden av Volksbühne-bygningen.

Maskerte mennesker løper rundt oss i den mørke gaten. Lys fra tv-kameraer og lommelykter blander oss. Det er definitivt noe ubehagelig ved hele situasjonen – hester og skrikende finlandshetter – men folkene i opptoget ser mildt undrende og berliner-positive ut, så vi får nesten akseptere trakasseringen vi også.

I Linienstrasse bak teatret blir vi deltakere i en rekonstruksjon av de blodige gatekampene i mai 1929 mellom politiet og kommunister. En del av publikum blir utstyrt med oppblåsbare koller for å denge løs på hverandre, hele tiden tilskreket av gorillaer og megafoner.

– Det er bare dem lengst foran som blir drept! gliser en skranglete gammel mann med langt skjegg før han jogger videre.



Under en rask historisk innføring i de blodige opptøyene dukker Bertolt Brecht opp i et vindu i ett av husene, hvorfra han visstnok bivånet opprøret, før han forsvinner i en eksplosjon (!).

Teatersjef og regissør Frank Castorf – som Heinrich Goebbels – i debatt med PDS-politikeren Gregor Gysi som Erwin Piscator. SPEKTAKEL 10, Volksbühne-am-Rosa-Luxemburg-Platz. Foto: Thomas Aurin



Deretter må folkemengden marsjere på rekke én og én til Karl-Liebknecht-Haus like om hjørnet. Blodet (falskt forhåpentligvis) glinser i store dammer på asfalten, og følelsen av at man beveger seg

på historisk grunn er, som alltid i denne byen, sterkt tilstede.

Gorillaer og bjørner løper inn og ut av Liebknecht-huset – som for anledningen er omdøpt til Horst Wessel-Haus. Wessel,

leser jeg etterpå, var en martyr-figur for nazistene, akkurat som Liebknecht er det for sosialister.

Lysene blinker rødt i et par av leilighetene i den ellers mørklagte leiegården.

Og etter en stund med skoleteateraktige skyteepisoder, nazi-gorillakamper, roping, bortføring, og en rekonstruksjon av drapet på Karl Liebknecht med en fallende dukke (Han ble dyttet ut av vinduet i dette huset), dukker Die Linke-politikeren Gregor Gysi opp i et vindu. Han snakker om teater og motstand, om teatrets styrke som virus i det massemediale samfunnet, som undergrunn, som partisanervirksomhet, og at teatret kanskje først og fremst hører hjemme i kjellere...

Etter å ha sett Rosa-Luxemburg-Platz bli midlertidig omdøpt til Christoph-Schlingensief-platz, og de nedfelte Rosa Luxemburg-sitatene i asfalten bli tildekket av Helmut Kohl-sitater i papir, beveger vi oss endelig mot inngangsdørene til teatret. Vi må bare vente til et 30-personers kor som synger Internasjonalen har kommet ut først!

I foajeen kjøper vi billett til 16 euro og en øl, og ferden gjennom bygningen kan begynne.

Stjerner og amatører

Volksbühne er et stort teaterhus. Scener, kontorer, kantine, styre-, ovns-, og røykerom, sauna og lagre; alt er for anledningen åpnet for publikum. Konserter, forestillinger, filmvisninger og lesninger finner sted i de underligste kroer. Alt skjer parallelt, så det er bare å finne veien i mylderet selv.

Stjerneskuespillere som Sophie Rois, Katrin Angerer, Martin Wuttke, Anne Tismer, Margit Bendokat og Thomas Thieme opptre. Det gjør også utallige andre skuespillere og musikere, grupper som GOB-squad og NNU (Neuer notwendiger Untergrund), teaterstudenter fra Ernst Busch-skolen, og glade amatører i bøtter og spann.

Man tar en rundtur: Små orkestre, en tatovør, barer her og der, en mongoloid gutt inntyllet i et bemalt laken, som roper noe jeg ikke forstår, et kubansk voodoo-rituale i fyrrommet, et slags russisk talk-show i et stollager, «Lehrstück» av Brecht/Hindemith på hovedscenen...

Det er umulig å ikke bli overveldet. Av forflytningene ut og inn av rom med musikk, lys, støy og tale, opp og ned av trapper, og av alle menneskene som passerer.

Bare programoversikten for SPEKTA-

KEL 10 er til å bli svimmel av: En ordrik papirfolder som man bretter og bretter ut til å bli ca. en kvadratmeter stor. Man skjønner fort at det er begrenset hva man kan rekke over her.

I etterkant ser jeg at jeg gjerne skulle fått med meg Rene Pollesch' *Schmeiss dein ego weg!* med Fabian Hinrichs. Eller Sophie Rois' fremføring av *Den lidende byen. Konsert for symaskin og en skuespillerinne*, basert på lyrikk av Bruno Wille. Bruno Wille var en av dem som stiftet det opprinnelige Volksbühne i 1890. Soloforestillingen omtales som en lyrisk klagesang over moderniteten, over bymen-

oppriinnelig gikk på lufta i 1930.

Den legendariske teaterregissøren Piscator var en av utformerne av det episke teatret, som idag Brecht er mest kjent for, og en av inspiratorene til dagens Volksbühne-arrangement, og i det hele tatt – dagens Volksbühne.

Samtalen er skremmende, komisk, og innehar et fascinerende høyt intellektuelt nivå – Goebbels siterer gjerne Shakespeare og Heine, men tviholder på at kunsten er Nasjonal (-sosialistisk!).

Frank Castorf har en overraskende varm stemme og en sjarmerende breial spillestil, og hele fremtoningen hans ligger

Samtalen har et høyt intellektuelt nivå – Goebbels siterer gjerne Shakespeare og Heine, men tviholder på at kunsten er Nasjonal (-sosialistisk!).

nesket som ødelegges av arbeid, arbeid, arbeid.

I et stort sirkustelt på bakscenen, foran en lekker lysinnstallasjon av Bert Neumann, sitter Thomas Thieme og Alexander Scheer og pludrer rundt en tekst av Markus Boestfleisch, og forfatteren selv bryter stadig høyrøstet inn med kommentarer fra salen. Vi går videre, tenker: Alle menneskene som er mobilisert til dette spektaklet! Bare av vakter må det være hundre stk!

Vi passerer et jazzband i kortbukser, og entrer Grüner Salon, som ikke akkurat er noe stort lokale. Den grønne salongen er proppet med publikum og en armé av et ensemble m/band. Det spilles et stykke av Thomas Brasch og Lothar Trolle om postmannen Peter Göhrings liv og død. Stykket er lagt til tiden rundt byggingen av Belin-muren i 1961, og fremført i en hva man kan kalle oppbyggelig DDR-patriotisk spillestil.

Goebbels/Castorf vs. Piscator/Gysi

Klokka ti fylles hovedsalen til randen. Teatersjef Frank Castorf og politikeren Gregor Gysi inntar scenen. De leser/fremfører en radiodiskusjon om nasjonal og internasjonal kunst mellom Joseph Goebbels (Castorf) og Erwin Piscator (Gysi), som

milevis fra det uttrykket man forbinder med forestillingene hans.

Piscators argumentasjon for å heve kunstens betydning opp over det nasjonale, hans forsvar for sammenhengen mellom det spesifikke og det menneskelig allmenne, blir for meg oppsummerende for hele dette arrangementet.

Det store og befriende ved aktiviteten på Volksbühne er teatrets gjennomførte granskning av sine egne lokale forhold, av egen historie. Dette arrangementet kunne bare funnet sted akkurat her, på Volksbühne. Som tilskuer oppleves det som om man går inn i en historie som pågår, som skrives *nå*.

«SPEKTAKEL 10» oppleves som et forsvar for det lille i det store, for det allmenngyldige i det spesielle. Det er en deilig, raus miks av den høyeste skuespillerkunst og det totalt amatøristiske.

Og i denne mangfoldige, eksentriske og stedsspesifikke aktiviteten ligger en protest mot det profesjonaliserte, det avgrensede og kommersielle. Gjør-det-selv-holdningen, det sterke innslaget av individuell frihet og lek, gjør at prosjektet kjennes tungt, viktig og relevant.

I kveld har vi vært i hundre kjellerlokaler! På Rosa-Luxemburg-platz. I Berlin, i verden!



Marina Abramovic og en tilskuer i den durative performansen *The Artist is Present*, Museum of Modern Art, New York 2010.

Når Marina hever blikket!

(New York): På Museum of Modern Art (MoMA) ble publikum oppfordret til å sitte i stillhet med performancekunstneren Marina Abramovic; så lenge de måtte ønske. 1524 personer fulgte denne oppfordringen.

AV AASE-HILDE BREKKE



THE ARTIST IS PRESENT Av Marina Abramović. MoMA, New York, 14. mars til 31. mai, 2010

Invitasjonen fra kunstneren var å delta i performance art-forestillingen, sammen med den verdensberømte performancekunstneren Marina Abramović, som siden 60-tallet har utfordret og provosert sitt publikum.

Man kunne lese på veggen, i rommet hvor performansen foregikk (fritt oversatt):

«Besøkende oppfordres til å sitte i stillhet foran henne, så lenge de måtte ønske det. Slik blir de en del av kunstverket, ikke bare en som ser på, som et ordinært publikum. Abramovic er stille, med en nærmest skulpturell fremtoning: Blikket fokusert, kroppen i samme positur. Performansen er en invitasjon til å bidra og delta i en unik situasjon. The Artist Is Present opposer grensene mellom hverdagslige rutiner og seremonien; plassert i et stort auditorium, med et kvadrat som markerer performance-arenaen, i hvert hjørne står store lyskastere, og den velkjente settingen med et bord og stoler, fra Abramović' performanser med kunstneren – og hennes tidligere partner; Ulay – blir her løftet til ett nytt nivå.»

I 6. etasje på MoMA, var det en retrospektiv utstilling av hennes arbeider innenfor video, foto og performance-art, og flere av hennes performanser fra 1960-tallet og opp til i dag var «re-performed», eller iscenesatt på nytt. Denne gang gjennomført av unge skuespillere og dansere, trent under Abramović' supervision. Abramović har opprettet «Marina Abramovic Institute» i New York, som i følge henne selv er et forsøk på å bevare performance-art som den opprinnelig var. (Underforstått hvordan performance-art oppstod og på 60- og 70-tallet var et sted hvor man klart tok avstand fra teaterets spillkonvensjoner). Hennes re-performance-prosjekt på MoMA er kommet i stand i samme ånd.

Re-performing

Marina Abramović trollbandt sitt publikum og aktive deltakere under performansen *The Artist Is Present*. Kledd i en lang og minimalistisk, men dronningak-



Marina Abramovic på posteren til utstillingen og performansen *The Artist Is Present*, Museum of Modern Art, New York 2010.

tig kjole med slep og lange ermer, plassert på en trestol med pute på, tok hun imot publikummere, som én etter én sto i kø i timevis, for å få sitte ansikt til ansikt med den berømte performancekunstneren. I mars var hun kledd i en blå kjole. I april: Rød kjole. I mai: Hvit kjole. Hun satt på en stol midt i et åpent rom i museet, med

«She is like a
Mother Goddess!»

PUBLIKUMMER

en markert kvadrat på gulvet, noen meter utenfor henne, slik at selve performance-rommet var tydelig markert. De som ønsket å «sitte med Marina» satt på gulvet i kø, langs to av kvadratets linjer. Utenfor der igjen sto folk og så på. Folk kom og gikk, eller passerte likegyldig. Det var i det «innerste» rommet, nærmest Abramovic, at spenningen ble skapt, og vedlikeholdt.

Stolene var kopier av stolene brukt i performansen: *The House With the Ocean View* (2002), som var en ritualistisk performance i tre rom, hvor kunstneren sov, fastet, dusjet og levde i omtrent en måned, foran publikum. Den interaktive performansen viste en oppatthet av det

vi til daglig gjør, men kanskje ikke tenker over at vi gjør. I skulpturen *Dream Bed* kunne publikum hvile, sove eller sitte i én time, under performansen. Å sitte ved et bord, kan gi mange ulike assosiasjoner. Alt fra den kristne påskehøytiden, og svi- ket i Jesu siste måltid, til et vanlig måltid hjemme i stua, osv. Abramovic og hennes samarbeidspartner gjennom 10 år: Ulay (Frank Uwe Laysiepen), lagde flere performanser sammen hvor nettopp bordet mellom de to, og stolene på hver sin kant av bordet var den performative rammen. I *The Artist Is Present* fjernet imidlertid Abramovic etter hvert bordet, fordi hun ønsket større nærhet til den som satt med henne.

«The Artist Is Present», står ofte på invitasjoner til vernissager i kunstutstillinger. Kunstnerens nærvær setter en ekstra spiss på utstillingen. Tittelen og performansen ble bokstavelig talt en manifestasjon av kunstnerens fysiske og ikke minst psykiske nærvær. Et nærvær som utfordret og inviterte til publikums aktive deltakelse og nærvær. Alle som entret rommet ble i praksis invitert til å være «present artists» sammen med kunstneren.

Marina Abramovic fortid som «ekstrem-performanceartist» vil være kjent for noen. Performansen *Lips Of Thomas!* er kanskje mest omtalt av alle performan-



Marina Abramovic og en tilskuer i den durative performansen *The Artist Is Present*, Museum of Modern Art, New York 2010.

cer hun har gjort. Her pisket hun seg til blods, drakk en liter rødvin, og spiste en kilo honning. Hun risset den kommunistiske femkantede stjernen inn på magen med barberblad, før hun la seg på isblokker, med en varmelampe over den blødende stjernen. Abramovic har forarget, utfordret og skjøvet på performanceutrykkets grenser, og var ved flere anledninger nær ved å dø under de ekstreme påkjenningene hun utsatte seg for. Alt i nærvær av «vitner», av publikums i utgangspunktet «passive» deltakelse, til aktiv inngripen for å redde hennes liv.

Hun har gjennom mange år utvidet sine egne perspektiv, og utfordret seg selv

psykisk og fysisk, levd blant urbefolkningen i Australia, samarbeidet med tibetanske buddhistiske klostre og spirituelle lærere – også i kunstøyemed. Hun har fastet, levd avholdende fra kjøtt og alkohol i periodene før performancene. Alt «for publikum». Alt for å utforske relasjonen mellom seg selv som kunstner, og publikummere som observerende, følede og deltakende. Selv uttaler hun i flere intervjuer at det hun utforsker blant annet er sin egen frykt. Frykten for døden, ble for eksempel iscenesatt ved at hun i performansen *Dragon Head* satt med en kobraslange på hodet i flere timer, imens den buktet seg rundt henne.

Ny vending

The Artist Is Present blir i så måte stående i stille kontrast til de voldsomme emosjonelt provoserende performanser hun tidligere har utført. «Å sitte med Marina»/ «To sit with Marina» ble et uttrykk for hele stemningen i det transformativ rom som ble skapt under performansen. For å få sitte med Marina, hadde flere sovnet på gaten på natten for å få plass. Køene var lange, og det var bare ca. 30 stk. som fikk anledning til å sitte med henne hver dag. Fortellingene i køen gikk frem og tilbake: «En dame fikk sitte 5 timer i går». «En mann har vært der 21 ganger, siden mars!» «Folk gråter når de sitter foran henne.»

Hva var det magnetiske med Marinas performance, som tiltrakk seg over 1500 mennesker som fikk sitte med henne, – og flere tusen som har sett performansen i museet og på webcastingen som ble overført i 3 måneder under museets åpnings-tider?

Når Marina hevet blikket, skjedde det noe. Noen ble nærmest paralisert: Enkelte rykket tilbake på stolen, som om blikket ble for sterkt. Den direkte «konfrontasjonen» i det å bli sett, i det å møte et annet menneskes blikk så uforbeholdent, skapte for mange overveldende følelsesmessige øyeblikk. Den lille skjellingingen i munnviken, smilet som stivnet i en tilgjort grimase, før det hele løste seg opp og gikk over i gråt. Flere begynte å gråte. Det var som om Marinas blikk kunne hele smerten der inne: Det å bli møtt, så tilsynelatende uforbeholdent, og med den åpne invitasjonen at man kunne sitte så lenge man selv ønsket det, skapte tydeligvis en mengde forventninger, nysgjerrighet og overraskende følelsesmessige utbrudd.

Et mangfold av gjenkjennbare gester utviklet seg i et personlig og kollektivt rom, hvor alle nyanser av menneskelig interaksjon ble utløst, uten at noen av partene sa noe. Marina lukket øynene inderlig, med et madonnaaktig smil om munnen, når en av dem som satt med henne, helt uforbeholdent begynte å gråte. Tårene trillet, og Marina «trøstet»: Sin høyre hånd la hun over hjerteområdet, på seg selv, som for å si: «Jeg føler med deg! Jeg kan kjenner din smerte!». Som publikummer utenfor den «indre sirkel», kunne man observere det hele nokså nært. Så nært at stemningen var intenst lyttende, og samtidig aktivt tolkende.

Kvinner og menn gjennomgikk da samme rituelle ytre positurene (lukke øynene, holde hånden mot hjertet når følelsene ble for sterke osv.) og i noen nærmest magiske øyeblikk, skjedde en eller annen form for møte eller forløsning i Marinas blikk. Og noen ganger gråt Marina selv også. Særlig når personen foran henne strevde hardt, ble hun revet med følelsesmessig selv også. Enkelte klarte ikke å sitte lenge: Man kunne se at

det hele ble for sterkt, og en ung kvinne nesten løp ut av kvadratet, etter at hun tydelig prøvde å holde tilbake gråten som presset på.

For hver gang personen som satt med henne reiste seg fra stolen og gikk, tok Marina en pause. Og publikum fulgte intenst med: Hun tørket tårer og snørr, hun gned øynene som om hun hadde vondt, masserte en skulder, bøyde seg og la seg med hodet mot gulvet, hendene foran, eller under pannen. Hvilte et par minutter slik før nestemann fikk klarsignal av vaktene. Så satte hun seg opp på stolen, og inntok igjen den kulturelle posisjonen, med bøyd hode. Først når personen foran

En «Re-performing Marina-event» som markerer hennes nærmest ikonografiske kraft

henne hadde satt seg, hevet hun blikket. Det hele bar preg av ritualiserte handlingsmønstre, som gjentok seg gang på gang. Time etter time.

Spirituell erfaring, kreativitet, og terapeutisk forløsning

Atmosfæren ble til tider mer preget av en spirituell indre erfaring enn av avantgardens til tider ytre provokasjoner. «She is like a Mother Goddess!», sier en kunstnervenn jeg ble kjent med i køen, da jeg satt i køen for å komme inn til «det aller helligste». Fordi jeg ikke var forberedt eller villig til å sove ute i New Yorks gater, sto jeg over flere forsøk enn det første, men jeg satt allikevel i performancerommet i tre dager til ende, og fikk med meg den bølgende og sitrende følelsesmessige atmosfæren som vekslet frem og tilbake, alt etter hvem som satt med henne.

At publikum «kan ta av» ble demonstrert under denne performansen: En mann brøt tausheten, og fridde til henne. En kvinne kastet klærne foran henne, og ble ført ut av vaktene, mens flere i publi-

kum ropte: «Let her sit!». En mann stakk fingeren i halsen og kastet opp innenfor det markerte kvadratet. Plutselig luktet det avføring: Noen hadde plassert en papirpose med hundebæs der. En kvinne kledd som brud. En mann holder håndflatene åpne, blikket salig, som om han skulle møte en hellig person. Mannen svevde over gulvet, som om han på forhånd visste at han var på en pilgrimsferd. Noen i publikum sa også nettopp det: «This is like a pilgrimage», og da kan man tydeligvis forvente seg det meste av menneskelig utfoldelse. En kvinne i rullestol bekreftet dette bildet idet hun entret «det aller helligste» på krykker, og assosiasjoner til grotten i Lourdes var uunngåelig. Noen synlige mirakler ble dog ikke observert, men «The Gaze of Marina» ga et mangfold av assosiasjoner. At en fransiskanermunk satt i køen, behørig filmet av TV-kamera med påfølgende intervju, gjorde performansen til en event, også utenfor kvadratets hellige rom.

Å være til stede i rommet hvor «The Artist Is Present» var en forunderlig smeltediggel av den enkeltes forventninger og personlige behov. Aldri har undertegnede vært til stede ved en performance eller annen type forestilling hvor publikum så tydelig underveis mens performansen pågikk, har gitt uttrykk for hva de tenkte, mente, følte og opplevde. Vanligvis forteller man sine nærmeste venner *etter* en performance, eller annen type forestilling, hva man opplevde, aldri underveis – i hvert fall ikke høylydt.

Her var det motsatt: Publikums skravlet høylydt. «The silent room» – som jeg på forhånd hadde forestilt meg at det var; gjennom å se på MoMAs webcasting, var borte. Stillheten var av en annen kvalitet: Det som utspilte seg av drama på «scenen», i det performancerommet som ble skapt, var et til tider nesten uvirkelig scenario, hvor nettopp den selvpålagte stillheten fra kunstnerens side, var det som gav publikum og deltakerne rom til å spille ut *sine* håp, ønsker og forventninger. Og at stillheten fra kunstnerens side påkalte mange indre bilder og assosiasjoner var helt tydelig: Det transformative performancerom, som kan kalles trans-performance, inneholdt både indre ekstatiske tilstander, og

tegn på ytre tilbedelses og hengivenhetsgester. Et helt repertoar av gester ble tatt i bruk, og tildels forfinet og «jobbet med» underveis: Marina forandret uttrykket sitt fra det glassaktige, stiliserte, litt fraværende blikket, til mennesket som selv ble overveldet av gråt, av følelser som presset på. For hver person som gikk ut av den innerste nærværstilstand, nærmest «kollapset» Marina, ved å ta seg for øynene, legge seg på gulvet og strekke seg, tørke tårer, pusse nesen, og gjemme ansiktet i hendene. Å se dette skiftet var sterkt. Det var som om Marina, nettopp gikk inn i en rolle «Som Marina», som skulle tåle, bære og støtte. En Madonna ble skapt.

Som avslutning på den lange 3 måneders syklusen, endte performansen med en nærmest rituell prosesjon hvor vaktene kontrollerte mer og mer hvor lenge den enkelte skulle sitte. Til slutt var det bare fem minutter igjen for hver person, og vi fikk en oppvisning i sosial rangering: I følgende rekkefølge ble performansen behørig avsluttet: Lederen for sikkerhets-

oppbudet rundt Marina fikk sitte med Marina, så kom Sean Kelly, hennes kurator, en tibetansk munk – en Rinpoche (mester), som flere spekulerte i om var hennes venn eller spirituelle lærer. MoMAs direktør fikk æren av å avslutte seremonien. Marina senket hodet og tok imot applausen i et par minutter, før hun reiste seg opp, svingte seg rundt i den bølgende kjolen og tok imot applausen, før hun rakte hendene mot himmelen, som om leppene formet seg i et «thanks» over hele ansiktet.

Så braket den øredøvende jubelen og klappingen løs. I den elektriske spenningen som hadde bygd seg opp de tre siste dagene underteignede var tilstede, unte alle Marina å ta seiersrunden hvor hun klemte og smilte til omtrent alle tilgjengelige, kjente og ukjente. Ropene: «Marina, Marina!», og ekstasen hadde nådd sitt høydepunkt, med fire TV-stasjoner på slep, ca. fem hundre publikummere gav seg ende over og inn i kvadratens hellige rom, for å feire den seirende Marina Abra-

mović: Performance-art maratonløperen anno 2010.

Marina Abramovic har nok en gang flyttet grensene. Denne gang er grensen flyttet til et introvert perspektiv: Fra de ytre dramatiske performancene på 60-, og 70-tallet, er nå grensene flyttet til de indre psykiske og sjelelige rom: Det er den enkeltes møte med seg selv, når Marina hever blikket, som blir stående som en monumental manifestasjon av menneskets iboende trang til å se, bli sett, og å vokse i dette rom.

The Artist Is Present fikk ulik betydning for de mange som så på, og ble på mange måter en påminnelse om det menneskelige nærværets uslåelige kraft, også i det sceniske rom. Og performansen og hennes retrospektive utstilling kan også sees på som en «Re-performing Marina-event», som markerer denne kunstnerens nærmest ikonografiske kraft: «I wanted to say thanks to Marina, for what she has done for me!», sa en ung kvinne, tydelig berørt over å ha fått sitte med Marina.



Kjell Helgheim (red.)

Visjoner om teater

Franske teorier og manifeste fra 1800- og 1900-tallet

Teaterteorien gjennom de siste to hundre årene er preget av sterke motsetninger. Denne boken inneholder oversatte tekster av sentrale franskspråklige dramatikere, kritikere, filosofer, iscenesettere og teaterledere. Hver tekst plasseres innenfor forfatterskapet og relateres til praktisk teaterarbeid.

Kjell Helgheim er professor i teatervitenskap ved UiO. Han har særlig arbeidet med russisk og fransk teater fra 1800- og 1900-tallet.

349,-

I kjærlighetens og med- følelsens felt

Et intervju med Marina Abramović

AV AASE-HILDE BREKKE

Hvordan Marina Abramović ser og oppfatter seg selv og sin performance *The Artist Is Present*, er noe av det jeg lurer mest på etter å ha sett henne i aksjon på MoMA. At performansen har provosert, berørt og beveget mange, er det ingen tvil om. I et telefonintervju, fra New York, 9. november, 2010 svarte hun blant annet dette:

– Det viktigste er ikke hva *jeg* tenker om meg selv, men hva du opplevde, sier hun.

Jeg har en klar følelse av at det ligger en oppriktighet i dette svaret. Marina har

Når man er kunstner må man være ydmyk. Performansen krevde alt jeg hadde av viljestyrke, og var den tøffeste performansen jeg noengang har gjort!

på sin særegne måte iscenesatt deler av sitt eget liv, slik jeg ser det, siden de første performanser på 1960-tallet, og har samtidig alltid understreket at «det er for publikum», hun opptrer. Opptatt av å gi opplevelser, starte refleksjoner og reaksjoner hos de som kommer for å se og høre henne.

Hun er der, for «oss». Dette manifesteres i aller høyeste grad i *The Artist Is Present*, hvor kunstneren var fysisk tilgjengelig i 3 måneder, 700 timer til sammen.

– Jeg ville gi kjærlighet og medfølelse! var hennes enkle forklaring: Så mange mennesker i dag er adskilt fra seg selv, fra kjærlighet, fra nære relasjoner. Jeg ville være der for dem, med dem. Jeg føler med den enkeltes smerte.

Marina Abramović' stemme er mild. Hennes dype og ofte myndige stemme, forvandles idet hun snakker om «publikum». De som satt med henne, de som så på henne på weben, og de som ventet på å få sitte med henne:

Å sitte og vente, å streve for å nå frem, forventningene, følelsene, alt var en del av performansen. Hun forteller det var MoMAs ide med webcasting, en ide hun likte for da ville flere ta del «in the change», forandringen som hun mener verden i dag trenger. Verden trenger kjærlighet og medfølelse.

Buddhisme

Ved flere anledninger har Abramović referanser til tibetansk kultur i sine arbeider, også i *The Artist Is Present*, da en tibetansk buddhistmester kom og satt med henne. Jeg spør henne om hennes kjennskap til tibetansk buddhisme og nevner noen meditasjonsteknikker for henne.

– Selvsagt har jeg lest alle disse bøkene, og kjenner teoriene, og tankene. Jeg er-

farte alle stadier av vårt eget sinn, da jeg utførte *The Artist Is Present*, som beskrives i disse bøkene, men det er ikke viktig hva jeg erfarte men hva publikum erfarte. Du burde intervju *dem!*

– Det kommer an på din persepsjon, hva du opplever, og hvordan du forstår ting, svarer hun da jeg ber henne kommentere at noen i køen sa «She is like a Mother Goddess!», og: «What is that? Sitting on a chair for 3 months, everybody could do that!»

Hun fortsetter: De som sier jeg er en Modergudinne er på feil spor! Det forteller om deres persepsjon. Det ville være å ta seg selv alt for høytidelig å si noe sånt om seg selv. Når man er kunstner må man være ydmyk. Performansen krevde alt jeg hadde av viljestyrke, og var den tøffeste performansen jeg noengang har gjort!, sier hun ettertrykkelig.

Jeg spør henne hvorfor hun tror denne





Fra Marina Abramovic' performance *7 Easy Pieces*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2005.

performansen fikk folk til å «gå amok», kle seg ut, kaste opp osv. «Det var folks ego som poppet opp, når de begynte å spille seg ut foran meg, med ulik påkledning, ulike roller. De hadde sett meg på internett, og ønsket å bli sett. De ønsket å bli hørt. – Det var ikke slik jeg hadde tenkt det. Jeg hadde invitert folk til å sitte stille med meg. Men folks ego ble stort, og flere ville vise seg frem.

Vaktene

Når jeg spør om vaktens roller på MoMA, som flere har kritisert var mer voktere en vakter, idet de strengt overvåket publikums bevegelser, sier hun:

Vaktene var en viktig del av performansen! De ble mine venner, og vi ble nært knyttet sammen emosjonelt. På tre måneder snakket jeg ikke med vennene mine. Mobiltelefonen var slått av...Det kommer mellom 8-10.000 mennesker til

MoMA hver dag, og de er nødt til å være strikte.

Hun fortsetter: Vaktene kom tilbake i helgene for å sitte med meg, når de hadde fri. Det har også oppstått flere grupper i kjølvannet av performansen, hvor folk møtes en gang i måneden, for å holde ved like den forandring som skjedde med den enkelte. – Du må huske på at det var mange mennesker som fikk livet sitt radikalt forandret av denne performansen, understreker Marina, og viser til intervjuer som er gjort med Paco, mannen som kom tilbake hele 21 ganger for å sitte sammen med henne.

Når jeg spør om hun var fornøyd med alle re-performing performancene i 6. etasje på MoMA, svarer hun slik: Jeg så dem aldri selv, fordi vi opptrådte simultant. Men jeg instruerte dem nøye på forhånd, og alle var valgt ut etter hvilke talenter de hadde, og naturlig

«Theater is fake. Fake blood. Fake tears. Fake feelings. Performance art is reality!»

nok måtte jeg velge noen som egnet seg til å gjøre performance. Det viktige med «re-performing» er nettopp å holde tradisjonen med performance art levende. Hvis ingen vet hva performance art er, vil tradisjonen dø ut. Derfor har jeg opprettet *Marina Abramovic Institute (MAI)*.

– Jeg kunne aldri gjort denne performansen, hvis jeg ikke hadde gjort mine tidligere arbeider! svarer hun da jeg konfronterer henne med at hennes tidligste performanser var ganske voldelige, og jeg ber henne trekke linjene mellom disse, og *The Artist Is Present*.

– Denne performansen har forandret meg mest! kvitrer hun plutselig med lys og lett stemme. Stemmen som i starten av intervjuet var mørk, og myndig forandrer nå karakter: Nå vil jeg bare gjøre enkle ting, og fokusere på det. Jeg skal ha en workshop nå snart, og der skal vi kun fokusere på *det enkle*; hvordan skrelle en løk...studere en potet...

«I am working as hell!» sier hun med en latter, når jeg spør om hva hun gjør nå. Hun forteller blant annet om teaterstykket om hennes liv som Robert Wilson, i samarbeid med Teatro Real Madrid, Willem Dafoe med flere. *The Life and Death of Marina Abramovic*, har premiere på Manchester International Festival i juni 2012. Marina sier så: Dette er det eneste teaterstykket jeg noen gang har satt opp!, og når jeg ber henne forklare hva forskjellen på teater og «re-performing» er – i og med at re-performing innebærer instruksjon, øvelser og repetisjon – har hun klare meninger:

«Theater is fake. Fake blood. Fake tears. Fake feelings. Performance art is reality!» Teatret fremstår som falskt, og performance art er med andre ord, ekte vare. Det gjenstår å se hva et teaterstykke om hennes liv kan bibringe til virkelighetsoppfatningen om teateret.

Den dagen jeg mister troen på ekte følelser, slutter jeg å tro på teater

(Kristiansand): Samtale mellom
Liv Ullmann, Bjørn Sundquist og
Therese Bjørneboe.

AV THERESE BJØRNEBOE OG THOR BRØDRESKIFT (FOTO)

Da undertegnede anmeldte Stein Winges oppsetning av *Lang dags ferd mot natt* (Aftenposten, 3. sept.) skrev jeg at dette var som å bli sendt flere tiår tilbake i tid, og kalte forestillingen et 1970-tallsaktig psykodrama. Slike smaksdommer til side, ga oppsetningen meg lyst til å snakke med Liv Ullmann og Bjørn Sundquist om deres rolletolkninger og arbeidsprosess. Jeg mailer teatret, og får positivt svar, men å finne et tidspunkt i en tett spilleplan, er verre.

Samtalen fant sted en formiddagstime mellom to forestillinger på Agder teater – og den åpnet nervøst.

Bjørn Sundquist: Nei. Nå er det Therese som får stille spørsmålene.

Liv Ullmann: Men om nå jeg kan komme med et spørsmål til deg? Hvordan kan man som anmelder skjelve mellom hva som er skuespilleren og hva som er rollen? Ofte er det ikke skuespil-

leren, men rollen som er for eksempel usympatisk eller skrikende. Men fristelsen kan jo være at man velger å være varmere eller finere, og kanskje ikke minst i en form som dette (O'Neill).

På de første leseprøvene husker jeg at jeg tenkte inni meg at jeg måtte prøve å gjøre henne (Mary) mer sympatisk. Men da jeg begynte å jobbe med rollen fikk jeg en så enorm sympati. Jeg følte sånn for henne, selv om det som kom ut av henne ofte var fryktelig. Men forsvaret ble mer for rollen enn for skuespilleren. Og jeg har en følelse av at i denne forestillingen er alle bedt om å gjøre nesten frastøtende saker, men samtidig håpe på at det blir gjenkjent.

Therese Bjørneboe: Jeg beskrev deg som rått utleverende – for det gikk jo nesten ikke an å si det om «Mary», selv om hun selvsagt blir utlevert i O'Neills tekst. Jeg bruker nok ofte skuespillerens navn istedet for rollens, fordi det jeg forsøker å finne ut av deres tolkningsvalg. Jeg hadde





Liv Ullmann og Bjørn Sundquist i forkant av forestillingen.

en innvending mot at du gikk ned på kne og foldet hendene under en monolog. Jeg syntes det ble en illustrasjon av teksten.

Liv: Hvis jeg sto på kne, er jeg ikke sikker på om det var mitt eller Steins valg. Men jeg vil si at nå stemmer det ikke lenger for meg. For nå har hun kommet seg opp på et bord og ligger i fosterstilling... (latter). Og ber til jomfru Maria!

Therese: Det var også gjort noen forandring med teksten i går?

Bjørn: Ja noe. Jeg tror Anders har lagt noe til. Faen, vi har spilt mellom 40 og 50 ganger nå, man må holde det levende og levere varene.

Therese: Jeg synes scenografi og dramaturgi drar i hver sin retning. Spesielt fordi

det er kuttet så mye i begynnelsen. Der etableres familien i forhold til lokalmiljøet, de er annerledes. Jeg skjønner at teksten må kuttes, men når begynnelsen er så knapp mister man en viktig kontekst, en outsiderposisjon som forklarer noe av det skjøre familiesamholdet.

Liv: Men det er mange grunnleggende krefter.

Bjørn: ... kjærligheten. Man må ikke være outcast for å føle samhold.

Therese: Selvfølgelig ikke, men det etablerer dem i forhold til en biografisk og historisk kontekst, før psykodramaet...

Liv: Jeg satt lenge og oversatte hele min rolle, og sendte faks på faks da jeg så at mye var borte. Jeg savner dialogen mellom de to etter frokosten.

Bjørn: Dette er jo grusomt å høre på. Vi har jo tatt dette bort for å kunne starte i en letthet, og la vi inn *Summertime* istedet. Skulle vi spilt hele O'Neill hadde det tatt mellom 5 og 6 timer.

Liv: *Summertime* synes jeg er kjempefin. Hvis du sier at det er grusomt å høre på så skal jeg ikke si det...

Bjørn: De høres ut som om du er uenig i hele oppsetningen ...

Liv: Nei, det er jeg ikke. Men dette var jo et dramaturgisk valg.

Therese: Tyrone personifiserer jo den amerikanske drømmen, og -tragedien. Han har solgt sjelen eller talentet for penger, samtidig som den lutfattige bakgrunnen hans forklarer hans gjerrighet og angst, og også i forhold til dette er det historiske viktig.

Bjørn: Ja, men å selge sjelen for penger hører ikke bare hjemme i 1912 eller på 20-tallet. Jeg forstår hva du mener. Men den typen teater som skal formidle en historisk virkelighet kjeder meg. Det som betyr noe for meg er ting som bringer meg inn i vår tid, og som berører mitt eget liv. Og det er det vi har vært på jakt etter, mer enn den halvhistoriske hybriden av en scenografi. Den dagen jeg slutter å tro at ekte følelser treffer publikum slutter jeg å tro på teater. Da er det som blir igjen regi-teater, hvor alt er uttenkt og veldig riktig. Det er veldig utrendy teater det vi gjør nå. Psykologisk realisme.

Liv: Jeg er veldig enig i det du sier. Og jeg har aldri i mitt liv hatt sånn glede av å stå på en scene. Jeg gleder meg til hver dag! Jeg skjønner at noe måtte bort. Men hvis jeg fikk bestemme var det kanskje noe annet som skulle bort. Du MÅ ikke si at jeg snakker mot forestillingen. Men begynnelsen – den vil jeg savne resten av livet.

Therese: *Summertime* gir meg følelsen av at «sommerstemningen» settes inn nærmest som et emblem, istedet for at den er der i form av en normalitet før de braker løs.

Bjørn: Jeg forstår det. Men vi tenkte helt enkelt vi altså: Vi prøvde å finne noe musikk så de kunne danse, for å finne en varme, fordi hun har vært frisk, alt går bra, før det går inn i tåken.

Therese: O'Neill bruker rus som pådriver for å gjøre fortiden levende. Ville Mary vært like nostalgisk hvis hun ikke var morfinist?

Liv: Nei, for da ville sammenstøtet skjedd lenge før. Hadde hun begynt med å si Nei, nå skal vi ta opp det som skjedde, og hvorfor vi ikke er en lykkelig familie.

Bjørn: Vi sier glem fortiden, men hvorfor det, fortiden er også nåtiden.

Liv: Og fremtiden.

Bjørn: Den er det du bærer med deg. En pose du går og drasser på.

Liv: Hun vil minnes den tiden da alt var lykkelig, før morfinen, og før denne søn-

nen, Eugene, døde. Det hun ikke vil minnes er tiden under morfin, da hun gjorde disse forferdelige sakene. Det sier hun i hele begynnelsen: Ikke minn meg på det! Og samtidig vil hun huske alt som har med troen å gjøre. Alt det hun trodde at livet skulle bli, dengang hun trodde på jomfru Maria, og før hun følte at jomfru Maria trakk seg tilbake.

Og jeg føler at det hun hele tiden går og leter etter er sin tro, så hun skal slutte å ta morfin. Derfor tenker jeg at når hun kommer inn på slutten, så er jomfru Maria hos henne. For det sier noe om det som skjer med henne senere i livet. Mange, mange år etterpå, gikk hun (O'Neills mor, journ. anm.) i kloster, fant jomfru Maria, og rørte aldri morfin mer. Så det hun ikke vil minnes om er at hun sviktet, under morfin. All den uretten som har skjedd.

Men så sier hun noe som er så veldig sant: Vi er det som livet gjør med oss. Det er ikke så enkelt som at vi lever etter våre egne valg. Livet kommer, og så skjer det noe helt annet enn det man trodde.

Dette at livet bestemmer går også tilbake på meg. For mange år siden bestemte jeg: Aldri mer skuespiller, jeg var så trøtt av meg selv på teatret. Og jeg sa nei til virkelig fine saker, også på Broadway. Men så førte livet til at jeg fikk dette tilbudet, og sa ja; nesten uten å få tenkt meg om.

Bjørn: Og så komme hjem, brette ned kraven, legge hodet på hoggestabben og gå på en så vanskelig rolle; det krever et fantastisk mot. Med alle de historiene du har hatt med Norge og janteloven.

Therese: Hva var det du mislikte ved å spille teater?

Liv: Prøvene er morsomme, stort sett. Men så. Jeg var trøtt av meg selv på scenen. Men slik er det ikke denne gangen!

Therese: Samtidig er det vel en fallitterklæring for teatret, hvis man som skuespiller bare føler seg skapende på prøvene?

Liv: Jeg sier ikke at det er slik bestandig. Og det var Norge også. Det var å jobbe med ham, som jeg kjenner og respekterer så enormt, og det var disse guttene som jeg hadde sett på film. Sitte på en buss og se

Norge om igjen, og så gjøre noe på kvelden som jeg så frem til. Huggestabben opplevde jeg jo når vi begynte å prøve.

Bjørn: Det var det jeg mente.

Therese: Opplevde du at du ble møtt med fordommer da dere startet å jobbe?

Liv: Jeg hadde ingen anelse om at det var litt stas med meg også. Men det store problemet var følelsen: Å, nå ser vi at hun ikke har vært her på lenge. Det tenkte jeg ikke på før vi begynte å jobbe.

Bjørn: Når man jobber, så skjer det jo hele tiden i prøveperioden. Man våkner om natta, svetter og kjenner seg dårlig. Og det er da huggestabben kommer, den kommer.

Therese: For alle?

Bjørn: Det gjelder alle, men Liv er jo ganske kjent da.

Therese: Hadde du prestasjonsangst?

Liv: Ja, under prøvene, jeg ble bedt om å snakke fort, og jeg som er trønder...

Bjørn: ... en *sendrektig* trønder.

Liv: Ja! Og da var det akkurat som under eksamen: Nei, nå brenner jeg det. Jeg tenkte stakkars skuespillere, skal de rundt med meg hele tiden... men så kom det en telefon fra ham, på svareren min sent en kveld.

Bjørn: Det var ikke så sent.

Liv: Nei, åtte.

Bjørn: Syv, halv syv.

Liv: Og det var så fantastisk, han sa alt det man ønsker å høre, og da følte jeg at jeg var i havn med skuespillerne. Og det er det viktigste. Selv kan du tåle et magaplass, men du er hjemme. Men av og til, for jeg er litt paranoid, har jeg tenkt at Gud, kanskje han ikke mente det, men visste at jeg var så fortvilet, og at det var derfor han gjorde det... Men det var i hvert fall veldig nydelig.

Bjørn: Nei. Jeg satt nede på «Hannibals hybel» og drakk hvitvin. Og det var noe grunnleggende som jeg så hos deg. Noen skiftninger av og til. Plutselig er du tyve år

gammel, helt ung, naiv, åpen, og så i neste øyeblikk begynner du å bli en demon. Det er fantastisk flott altså. Jeg står så nær at jeg merker det, alt dette her. Det gir alt, og du trenger ikke å spille. Det var sånne øyeblikk vi hadde på den prøven, jeg følte bare at jeg måtte ringe og si det.

Liv: Det var et vendepunkt for meg.

Therese: Er det ikke regissøren som skulle gitt deg den tryggheten?

Bjørn Sundquist må ut og røyke, og Liv Ullmann vil ikke snakke om Stein Winge, fordi han er en så god kamerat av Bjørn.

Therese: Jeg skrev at morfinrusen din minnet meg om demens. Det opplevde jeg mindre i går. Men de fleste mangler jo kunnskap om hvordan en morfinrus arter seg, og det er en utfordring ved denne rollen?

Liv: Det påvirker hjernen. Du kan få bløt hjerne av å være alkoholiker òg. Men du kan som morfinist gå over i en slags demensliknende måte å snakke på. Men jeg kjenner at jeg har trukket litt tilbake av det, kjente at min morfinrus kanskje gikk litt for langt. Jeg vet ikke. Men jeg tror at en som har tatt morfin så lenge som hun har gjort, også når hun er edru vil vise tegn på at det har skjedd noe med hjernen, og helt sikkert når hun har tatt det. Nå er det jo ikke trolig at et menneske i morfin snakker og snakker sånn som hun gjør. O'Neill har jo lagt det hele inn i én natt.

Bjørn: Dette er ikke et skuespill om misbruk liksom, det er ikke bruksteater på den måten. Når vi starter 4. akt er jeg så full som det går an å bli. Men etter at du har presentert en rus, så trenger du ikke å spille den resten av scenen, da er den der, den er etablert. Ellers bli du jo gående rundt og spille en tilstand. Morfinrusen hennes er jo også det hun sier, og de andres reaksjoner på det.

Liv: Men hun kan ikke gå ut av rusen på noen som helst måte. Den blir mer og mer, til hun nesten tror hun er en liten pike.

Jeg har snakket med leger og sett mange dokumentarer. Og det kan gi seg

mange slags utslag. Også at man snakker i vei, ikke kan holde opp; det er ingenting som hindrer deg. Så plutselig hører du hva du har sagt, og det er helt fryktelig – men så fortsetter du.

Therese: Og i forhold til samspillet med personene rundt deg i rommet, er det en forskjell. Fyll vet jo publikum mye om, og man kan le av det.

Bjørn: Ja, morfinrusen er mye mer ensom.

Liv: Hun merker jo de andre, selv om hun er annerledes overfor dem. Og hun får klare øyeblikk.

Bjørn: Til slutt er det bare jomfru Maria.

Liv: Og hun er der jo hele tiden, men hun tror jo at hun har mistet henne, fordi sønnen døde og hun dro på turné. Men det er jo sånn, du må tro på en høyere makt, hva du enn velger å legge i det. Bare en høyere makt kan hjelpe deg. Man kan jo tro at O'Neill har vært på AA, slik han skriver.

Therese: Når du har kommet langt nok ut, er det bare Gud du søker deg mot, men slik fratar du deg forpliktelser overfor dine nærmeste. Det er det noe frastøtende ved.

Liv: Du føler ikke en forpliktelse overfor dine nærmeste. Men hvis en høyere makt kan få deg til å føle en forpliktelse mot deg selv, så hjelper det.

Bjørn: Men er det ikke også noe med at trangen til å få hjelp henger sammen med at når du er normal så er smerten for stor, og at du ruser deg for å slippe den smerten. Når man ikke tar stoffet, så vil man kjenne det suget. Men det er samtidig smerten ved fortiden, reisene rundt på hotellrommene; dette at hun har levd hans liv på en måte. Og følelsen av å ha mista sitt eget liv, den smerten vil man ikke kjenne på når man går rundt og leker «glå' leken». Å så fint å være hjemme i det hjemmet hun aldri regnet for å være et hjem! For å fjerne den smerten, går man på loftet for å ta morfin.

Tyrone sier til Edmund: Hun hadde ikke trengt å være ensom, hun kunne snakket med de andre i ensemblet hvis hun hadde giddet. Dét er så langt han strekker seg. Han forstår det ikke, han



gidder ikke forstå. Hun ville ikke være skuespiller, hun trivdes ikke sammen med dem. Hun ville være pianist, eller nonne. Hadde helt andre ønsker og drømmer enn å sitte sammen med dem i baren.

Og nå skal jeg si noe, det verste som jeg har tenkt, det er at hans skrekk for at du skal si sannheten om ham – for det gjør du når du er i rus – er større enn min medlidenhet med deg. Så det er tross alt MEG jeg er mest redd for. Hvis han må konfrontere det, ta det opp, ville han gå i stykker. Han er ego.

Therese: Jeg har jo forstått at det er delte oppfatninger om Stein Winge som regissør, og det at han overlater så mye til skuespillerne.

Bjørn: Ja, jeg må jo si at jeg kjenner den formen, er vant til å arbeide med ham og kjenner hans krav. Når jeg har jobbet med ham gir han meg tillit og ansvar. Gjør det Bjørn. Hva skal jeg gjøre? Hva som helst, bare du ikke kjeder meg. Og så hopper jeg ut i det, gjør noe feil, og utifra det får

«Å være seg selv i en rolle. Ikke spille en karakter»

BJØRN SUNDQUIST

han ideer. Hans måte å legge det opp på har frustrert, kanskje Liv, også Anders (Baasmo Christiansen (Jamie)) vet jeg. Men for meg er det slik at Stein ikke arbeider utifra karakterene, men utifra menneskene han har foran seg. Hva kan du gjøre for å gjøre rollen til din egen. Kanskje helt inn i det private av og til. For da blir det interessant å se på.

Jeg har vært inne på YouTube og sett klipp fra eldre oppsetninger, og jeg bestemte meg øyeblikkelig for at jeg ikke skulle gjøre det sånn. Tyrone har alltid blitt spilt som en skuespiller, og det ville jeg ikke. Jeg ville heller spille Bjørn Sundquist. Det vil si, være en moderne skuespiller, og ikke en som nær sagt bruker armene, poserer. Det ville blitt kjedelig. Jeg ville gå lengre inn, finne mine problemer, være personlig.

Jeg har ofte sett at skuespillere som skal

spille skuespillere driter ut sitt eget yrke. Og så lager de en parodi istedet for å være et menneske.

Therese: Selv om også du poserer når du siterer fra *Stormen*?

Bjørn: Ja, da gjør jeg det veldig, fordi han er full. Men de drikker seg edru. Det har jeg opplevd selv.

William Hutt, fra Stratford Festival i Ontario, som selv har sagt nei til mange filmroller for å kunne spille Shakespeare, først og fremst, gjorde Tyrone helt annerledes enn meg. Likevel sier han i et intervju hvor han blir spurt om hva det innebærer å være skuespiller: «I have thought about that. It is to be private in public.» Dét traff meg veldig. Å være seg selv i en rolle. Ikke spille en karakter.

Therese: Din Tyrone er lite patriark i forhold til gutta.

Bjørn: Du mener at jeg skulle spille mer tyrann, han heter jo «Tyrone».

Therese: Nei, ikke tyrann, men en farsautoritet. Det kan være vanskelig for gutta å etablere rollene sine overfor en så lite patriarkalsk figur som du er.

Bjørn: Men det går jo på hva han sier, hva han anklager dem for, ikke hvordan han er. Det at han er gjerrig, ikke koster på dem penger. Det er det det går på, ikke spillemåten.

Vi har jo øyeblikk hele tiden, møter som kan bli kjærlighet, kan løse ting... men som stanser. Jeg kunne lett spilt patriark, som du kaller det. Men jeg valgte det bort.

Therese: Tja, kunne du det? Jeg tenker på deg som en Hamlet-skuespiller, en som sparker oppover. Men jeg tror helheten hadde tjent på at Tyrone mer holdt en fasade, slik at det gutta gjør bak din rygg ble mer stjålent, som når de kaller ham gammer'n. Det er jo et familiehierarki som de både vil verne om og bryte ned.

Bjørn: Jeg har valgt å spille ham sånn som jeg har gjort fordi han er usikker og redd, og det som skjer foran øynene hans, dét er det verste, ikke å spille en sånn karakter, jeg er ikke så opptatt av det. Jeg skjønner hva du mener, men det har jeg definitivt valgt bort.

Therese: Jarl Kulle var jo mer av en patriark enn deg... men Thommy Berggren (som Jamie) var den som gjorde sterkest inntrykk på meg i Bergmans oppsetning på Dramaten.

Bjørn: Kulle hadde skuespiller-pondusen, mener du?

Liv: Men han var sånn privat også.

Therese: Dette med karakterspill er ofte negativt ladet, hvorfor det?

Bjørn: Det kan man velge hvis det er en sjanger, da kan man forvandle seg og bli til noe annet. Men det går ikke i psykologisk realisme.

Liv: Nei.

Therese: Men med deg Liv, har jeg tenkt at du er en skuespiller som nesten er som voks mellom en regissørs hender.

Liv: Da vil jeg nesten si helt omvendt. For jeg kjenner jo igjen Liv i Mary. Jeg bruker meg selv, moren min, hva jeg har sett; alt går gjennom Liv. Jeg ser mindre av den gjenkjennelige Bjørn her. Mer av den gjenkjennelige Liv i Mary enn Bjørn i Tyrone.

Therese: For meg var det øyenåpnende å se deg som mor Courage (1986). Det var klassisk Brecht, spilt med brede penselsstrøk. Milevidt unna Bergman.

Liv: Nå har jeg jobbet tre ganger med Peter Palitzsch. Og det er en helt annen måte å spille teater på, og kanskje godt for meg – fordi jeg har så lett for på bruke meg selv og alt jeg vet. Å spille Brecht, da er du et penselsstrøk, og et annet penselsstrøk. Da er det å vise en skikkelse; hun er god og hun er slem.

Jeg er ikke voks, men veldig lett å inspirere til å finne det i meg selv, hvis vedkommende tror at jeg har det. Kanskje man kan si det er voks.

Therese: Det var ikke negativt ment.

Liv: Nei, jeg skjønner det.

Bjørn: Det er i samarbeid, hvis man finner sitt eget uttrykk, sin egen vei å gå gjennom en regissør, det er da man får et personlig uttrykk på scenen.

Liv: O'Neill likte aldri en forestilling. Han så sine stykker mens han satt på prøver, og han hatet det, skuespillerne var ikke riktige, de gjorde ikke det riktige. Men jeg tror José Quintero, som gjorde stykket (Broadway, 1956) etter at O'Neill døde, ville fått ham til å gjenkjenne seg. Jeg har spilt *Anna Christie* og *Måne for livets ste-barn* (Oslo Nye, 1976) med Quintero, og søren som vi måtte utleve oss.

Quintero han var liksom bare en stor følelse på to ben.

Therese: O'Neill er nærmere Strindberg enn Ibsen, man må gå ned i gorra.

Liv: Og hvem beundret O'Neill mest? Strindberg!

Therese: Har du sett O'Neill oppsetninger som har gjort spesielt inntrykk på deg, Bjørn? Du så vel ikke Maurstad-familien?

Bjørn: Nei, det var for tidlig, men vi var en tur i London med teaterskolen i 1971, hvor jeg så Olivier, Constance Cummings og Denis Quilley og den gjorde vanvittig inntrykk.

Therese: Laurence Olivier var jo en «karakterskuespiller»?

Bjørn: Og han var ganske uinteressant. Men Denis Quilley. Den ble også adoptert for tv. Jeg så den, og da ble det merkbart hvilken magi teatret har, det å være tilstede i samme rom... Jeg ville ikke at folk skulle klappe etterpå. Det ville være som å klappe i en begravelse.

Therese: Hvilken rolle i *Lang dags ferd...* tror dere er den vanskeligste?

Bjørn: Jeg tror det er Edmunds. Den skal spilles av en ung mann som ikke har så mye livserfaring, samtidig som rollen er full av livserfaring og bitterhet. Hamlet er jo umulig å gjøre for en ung skuespiller, vil jeg si. Jeg mener en helt ung, altså 25 år og deromkring. Glem det! Man må ha en ballast som skuespiller og menneske for å kunne gjøre en sånn rolle. Jeg husker ikke noe av Edmund i London, husker bare en som satt i en stol og var ganske uinteressant.

Liv: Men jeg kommer til å huske Pål Sverre (Valheim Hagen) som forteller sin historie, om at han aldri skulle aldri vært født.

Bjørn: Det var en forestilling der han var magisk, for å si det med en klisje. Det var hjerteskjærende. Og da kjente jeg dette med at skuespilleren og rollen blir ett. Da forteller man fra sitt eget liv, om seg selv, sin egen ensomhet.

Therese: Opplevde du det som privat? Jeg tenker motsatt.

Bjørn: Ja, det er klart mange lag. Som skuespiller skal man også ha kontroll på uttrykket, være to steder på samme tid, være helt inne i det og samtidig stå og se hva du gjør.

Liv: Og da er teatret best av alt, de gyldne øyeblikkene hvor sånt skjer, med den stillheten når hun du spiller er ett med deg og du bare kan stå ved siden av og smile og oppleve dette øyeblikket.

Bjørn: Være mest mulig konsentrert og ha sterk energi, men samtidig være helt avslappa. Det er disse motsetningene som det er nesten umulig å forene. Jeg har aldri sett noen tvers igjennom fantastiske forestillinger, eller filmer, for den saks skyld. Men det er slike øyeblikk, store øyeblikk i ting. I Ungarn sier de at det går en engel gjennom scenen. Plutselig oppstår det noe som det ikke er mulig å forklare, verken for publikum eller skuespillerne, men det skjer, og det oppstår aldri uten at man har hatt en dyp prosess og har jobba, jobba, jobba. Det høres helt sånn metafysisk ut. Men ja det er det.

Liv: Det er det.

Bjørn: I løpet av forestillinga oppstår det sånne ting. Som er det flotte ved prosessen, når man kan fortsette den etter prøvene og premieren. For å oppnå det der, fantastiske, som gjør at man blir skuespiller.

Liv: Og publikum er en så stor del av den virkeligheten. Den du spiller med, og gud fri og bevare deg at du har et gyldent øyeblikk, og så ser du på «Olsen», og da er det over, og da er det så drepande å fortsette. Er du ikke enig i det?

Therese: Ja, hva med de fæle øyeblikkene?

Bjørn: Ja dem er det jo flere av. Det er når

man plutselig trækker ut. Men da må man bare si som Vladimir Ilitsj: stryk over og gå videre. Hele stykket er jo så nakent, det er bare oss, og hvis jeg hører det tonefallet, min egen stemme, det her var faen ikke bra altså, kan jeg ikke sette på rewind. Det passer plutselig ikke frekvensen. Og det er veldig ubehagelig.

«Quintero han var liksom bare en stor følelse på to ben»

LIV ULLMANN

Therese: Er Jamie den mest taknemlige rollen?

Bjørn: Jeg har tenkt på det faktisk, at Jamie er den mest taknemlige rollen å gjøre. I den London-oppsetningen jeg så var Denis Quilley helt fantastisk. Jamie går rett på sak og skjeller ut sin bror; veldig åpent, og samtidig er han morsom, med det sånn litt morbide. Han er lett å forholde seg til. Man han må selvsagt spilles av en god skuespiller, og Anders er en god skuespiller, og fantastisk i rollen.

Therese: Dere skal gjøre *Lang dags ferd...* for tv.

Liv: Det gruer jeg meg veldig for. Jeg skulle gjerne gjort det et annet sted enn i Nydalen. Men kanskje det ikke har noe å si, for de skal bare filme på scenen.

Bjørn: Det er det flotte ved Riksteatret at du kommer til nye rom hele tiden, til en ny premiere på en måte.

Therese: Er det også en grunn til at forestillingen holder seg levende?

Bjørn: Ja, det er en del av det.

Therese: Å spille O'Neill på turné må jo også føles litt spooky... Født på et hotellrom, og død på et hotellrom.

Bjørn: En kveld sa Liv: Vi er fødte barn på alle hotellrommene.

Liv: Ja, hun sier mye rart Liv...

Bjørn: Men alt går på morfinkontoen.

Det går inte att vara en del av den. Världen

Jag uppskattar den estetik där det
är tydligt att pjäsen är «skriven»:
Interview med dramatikern
Lucas Svensson.

AV STELLAN LARSSON

Lucas Svensson är en av de flitigaste och mest uppmärksammade dramatikererna i Sverige idag. Vi har att göra med en utpräglad litterär pjäsförfattare, som för cirka femton år sedan startade sin bana med punkens attityd. Han är också en person som helt oförfärat tar sig an de stora projekten. Just nu skriver han för Stockholms Stadsteater en pjäs om Olof Palme och det svenska socialdemokratiska projektet. Ovanpå det dramatiserar han delar ur Gamla Testamentet för Unga Radioteatern. Men Lucas Svensson har länge funnits i de stora sammanhangen. Redan under utbildningen vid Dramatiska Institutet i början av 2000-talet engagerades han av dåvarande Dramatenchefen Ingrid Dahlberg, och när Staffan Valdemar Holm tog över på Dramaten värvades Lucas Svensson som husdramatiker. Under de senaste dryga tio åren har han skrivit över trettio pjäser och har förutom vid Dramaten också varit verksam vid bland annat Unga Klara, Göteborgs Stadsteater, Unga Riks och Malmö Dramatiska Teater. Numera är

han frilans, boende i Köpenhamn. Lucas är en mycket personlig röst i den svenska dramatiken. Han har utvecklat ett eget språk, en tydligt skapad ton som bär på ekon såväl av Sveriges sydligaste landskap Skåne – där han växte upp – som av centraleuropeisk dramatik och litteratur. Han rör sig från att gestalta det utsatta barnet till att dissekera den svenska fundamentalistiska maoismen i slutet av 60-talet.

I mitten av 90-talet drev han en fri grupp i Malmö med namnet Teater Vremja. Gruppnamnet var en hopskrivning av orden vrede och vämjelse. I en av hans senaste pjäser *Melancholia*





Dramatikern Lucas Svensson skriver just nu en pjäs om Oluf Palme. Foto: Louise Nessim

II lyder också en replik: «Det går inte att vara en del av den. Världen.» Är det så Lucas Svensson ser på världen – med vrede och vämjelse?

– Det var vår syn på världen då, det var en attityd präglad av punken. Namnet på gruppen syftade också på bröderna Dostojevskijs samhällskritiska tidskrift,

som just hette *Vremja*. Men för att återvända till din fråga: vreden och vämjelsen finns absolut med hos mig. Det innebär ett utanförskap inför världen som den ser ut – en känsla av att stå hudlös inför världen. Det gör det omöjligt att knyta band med grupper och konkreta sammanhang. Det är ett äckel inför världen.

– *Din pjäs Melancholia II, som utspelar sig på ett mentalsjukhus präglas mycket av den synen.*

– Den handlar om vilket pris man får betala för en trygg civilisation. Om man vill ha ett tryggt samhälle måste vissa uteslutas från gemenskapen.

Den dolda fascismen

– *I vissa av dina pjäser, inte minst i Inget växer utom Stig (och Molly) – som för övrigt finns i såväl en barnversion som en vuxenversion – har du byggt upp en idyllisk miljö, en småstad, en familj eller något liknande. Men idyllen döljer ofta något fruktansvärt, en mer eller mindre fascistoid mentalitet.*

– Det hänger också samman med strävan efter trygghet. Försöket att skapa en idyll är ett försök till samhällsbygge, som egentligen är ett försök att fly från smär-

Svensk teater lider fortfarande av arvet efter 70-talet, där den onde respektive den gode har drag av entydighet

tan. Det som skapas utifrån den flykten är ett omänskligt bygge, som just baseras på uteslutning.

I anknytning till idyllens dolda fascism kan man associera till en – kanske fördomsfull – spekulaton: befolkningen i syddliga provinser utmärker sig genom att vara konservativ, främlingsfientlig, helt enkelt uteslutande. Exempler skulle i så fall kunna vara Bayern, Sydafrika, de nordamerikanska sydstaterna – och Skåne. Flera av Lucas Svenssons pjäser utspelar sig i eller har anknytning till Skåne, som varit och fortfarande är ett utpräglat jordbrukslandskap. Barnpjäsen *Fallna från månen* börjar i Stockholm och slutar – kanske lyckligt, kanske olyckligt – på en leråker i Skåne. En liknande leråker återkommer i den betydligt brutalare *Blottare och parasiter*, som utspelar sig under den natt 1969 då den första månlandningen genomfördes.

– *Tror du att det finns en dold fascistoid mentalitet i det skånska landskapet? Vad bygger den i så fall på?*

– Det gäller inte bara Skåne – jag tror att det är en tradition i bördiga provinser där man äger jorden. Du äger helt enkelt

marken du står på. Ägandet blir mycket konkret. Du har makten över jorden och där ska ingen tränga sig på. Topografin skapar psykologin. Boerna i Sydafrika ville inte bo tätt och slog därför ner sina bopålar just där de inte längre kunde se röken från grannens skorsten. Men den skånska leråkeren är inte främst en inspiration från min barndom i Skåne. Snarare var det via författaren Birgitta Trotzigs roman *Sjukdomen* som jag insåg att det var möjligt att använda hembygden litterärt. Och min allra största förebild när det gäller det greppet är en annan sydstatsförfattare, nämligen William Faulkner.

Att genomskåda idyllen

– *Du verkar också göra glidningar mellan det ena och det andra. I barnpjäsen Klaus-Ont-Erika, där huvudpersonerna är Thomas Manns barn, skulle den inledande scenanvisningen kunna vara en beskrivning av ett skånskt sommarlandskap – men det är istället Thomas Manns München.*

– Där tänkte jag inte alls på Skåne. Det är snarare en bild av sekelskiftesidyllen som rasar samman under första världskriget. I den idyllen anar man att katastrofen är på väg. Den beskrivningen finns också i fortsättningen av scenanvisningen:

Staden ligger som i en liten kupa av glas, fylld med vatten och snö, men vänder man upp och ner på kupan faller inte snön stilla över staden, istället blandas allt; fält, vallmo, korpar, flod, militärörkester, bönder; allt vad ont som vilar i flodbädden; allt blir sörja men vänder man tillbaka kupan för blir allt sörja och över sörjan kommer solen att gå upp och ner, snön falla och natten. Men kupan är ännu inte upp och ner vänd, inte ännu.

– I pjäsen finns det stora politiska förloppet – och barnens tillvaro. Men där finns också källarkonstnären Hungergurt, som försöker fly från världen genom sitt idylliska alpmåleri.

– *Det förhållningssättet är applicerbart på flera företeelser. Många människor älskar filmen The Sound of Music med Julie Andrews. Man kan se att filmen handlar om motstånd mot nazismen, men de som älskar*

den vill inte se att estetiken är som hämtad från en propagandafilm för Hitlerjugend. Det oreflekterat idylliska i filmen talar faktiskt emot filmens budskap.

– Det finns en farlig naivitet i förhållningssättet till konstens form och innehåll. Den naiviteten finns absolut också bland teaterutövare. Men det handlar om att man inte har tillgång till dialektiken, man ser inte vilka värderingar formen egentligen döljer. Istället försöker man skapa enhet och enighet kring berättelsen. Men det går inte att bara berätta en historia. Man måste så att säga läsa pjäsen «två gånger», och därmed ifrågasätta berättelsen. Man kan inte bara spela pjäsen «som den är». I min barnpjäs *Petter och Lotta och Stora Landsvägen*, efter Elsa Beskow, ville jag undersöka vad sagorna är för något, vilka värderingar de innehåller, samtidigt som jag ville berätta en historia om uteslutning, om klassresa, om konflikten mellan stad och land.

Fassbinder, Wedekind och Koltès

– *I din estetik uppfattar jag förbindelser till centraleuropeisk litteratur och dramatik. Du har i andra sammanhang själv nämnt den tidige Brecht, Fassbinder, Wedekind och Koltès som favoriter. Jag tycker mig också se drag av Kroetz. Hur har du inspirerats av dessa?*

– När det gäller Kroetz finns han nog också med bland mina inspiratörer. Framför allt hade jag en period när jag intresserade mig för den genre man i tysk tradition kallar *Volkstück*. I övrigt uppskattar jag den estetik där det är tydligt att pjäsen är «skriven». De författare du nämner gör inga försök att härma verkligheten. Det är teater, och man påstår inget annat. Jag upptäckte också teatern genom att läsa texter, inte genom att se föreställningar. På landet i Skåne fanns ingen teater. Men i mitt fall var det till fördel att upptäcka författarskapen den vägen. Om man lär känna en dramatiker via en föreställning är texten redan tolkad och filtrerad via ett regissörst temperament. I värsta fall blir det en lightversion av texten. Men jag är inte så speciellt intresserad av den svenska traditionen och det svenska tilltalet. Jag är mycket mer befriendad med det centraleuropeiska. Där finns en öpp-

ning mot sociala, samhälleliga perspektiv, där finns en drastisk ton, en humor och en smak för det hårda. Om jag nu gestaltar det fascistoida i idyllen vill jag också kunna visa hur fascisten kan vara fascinerande och charmig. Om man ska berätta om Gustaf Gründgens – som jag gjort i monologen *Sympati för djävulen* – vill jag väcka en fascination inför honom. Men svensk teater lider fortfarande av arvet efter 70-talet, där den onde respektive den gode har drag av entydighet. Genom en sådan moraliserande hållning är pjäsen redan från början sluten i sig själv.

Poetiskt och brutalt

Språket i Lucas Svenssons dramatik ligger ofta långt från den vardagliga tonen i verklighetsavbildande psykologisk tradition. Så här kan det till exempel låta i *Nattsaga*, som handlar om ett ungt par tiden efter ett missfall: «Villa bil och gräsmatta måste ha ett barn och utan det är det inte värt något för någon...» I *Klaus-Ont-Erika* finns en poetisk (och tysk) ton där Lucas Svensson tydligt vänder ut och in på meningsbyggnaden: «Herr Fischer-Reclam jag skulle med er vilja diskutera en sak som har med andra saker än med att plocka blommor att göra.» Eller i samma pjäs när brevbäraren, som förlorat ena benet i första världskriget kommer hem till Thomas Mann: «God dag herr trollkarl, det är en ära att torka av sin enda fot på er dörrmatta.» Och, som ett sista exempel, från rågåkern i *Blottare och parasiter*: «allt stank som om något öppnats ur jorden, det doftade ruttet som när en sen juli allt för länge ätit på något dött.»

– Pjäsen *Nattsaga* är väldigt tydligt «skriven», väldigt tydligt «författad». Den skrevs också under en period när jag var inspirerad av *Volkstück*-genren. Problemet i Sverige är att teaterlivet i gemen saknar referenser till den sortens dramatik. Men språket är faktiskt en reaktion på verkligheten – inte en exakt avbildning av den. Oavsett om språket är brutalt eller poetiskt så vill jag peka på fiktionen i verket och verkligen använda språket för att skapa pjäsen. Mycket föds under skrivandet, direkt via språket. Jag konstruerar aldrig intrigen i förväg.

Arketypiska konstellationer

– *Framför allt i dina barnpjäser ser jag en återkommande konstellation: en pojke och en flicka, ofta ett radarpar. Vi har Rosa och Edwin i Fallna från månen, Immo och Leo i pjäsen med samma namn. I Inget växer utom Stig (och Molly) möter vi just Stig och Molly, vi har Thomas Manns barn Klaus och Erika, Petter och Lotta i pjäsen efter Elsa Beskow, delvis Irene och Adam i Huvet i halsen; hjärtat i taket, Sven Hugo och Irene i Tussilagoängen. Den referens jag kan se är radarparet Hans och Greta. Är det så?*

– Jag har inte tänkt på det själv. Det har varit en omedveten påverkan. Den mest grundläggande konstellationen är ju Adam och Eva. Deras utanförskap kommer av att Gud jagar ut dem ur paradiset. *Hans och Greta* är en modern urberättelse, och den som först formulerade den måste ha känt till Adam och Eva. Men jag tycker

Jag upptäckte också teatern
genom att läsa texter, inte
genom att se föreställningar.
På landet i Skåne fanns
ingen teater.

inte man ska tveka att använda arketyperna. I och med att historien berättats tidigare är den en del av kulturhistorien. Men barnen är ett viktigt tema för mig. Det är de som förväntas bygga det nya – samtidigt som de tvingas ta konsekvenserna av hur världen ser ut. Flera av barnpjäserna slutar med att barnen går. I det kan det finnas ett hopp. Men det är viktigt att påpeka att de bara går. De går inte vidare. Det är skillnad.

Variation och återkommande grepp

Å ena sidan varierar Lucas Svensson sig rejält mellan pjäserna, såväl i ämne som form, å andra sidan är det tydligt hur han lånar från den egna produktionen. Det gäller inte bara rollkonstellationer och temat med den fascistoida idyllen. Situationer och repliker återkommer ib-

land nästan exakt. Hänger det samman med att han ofta skriver på flera texter samtidigt?

– En del pjäser är skrivna parallellt, det gäller till exempel *Inget växer utom Stig (och Molly)* och *Petter och Lotta och Stora Landsvägen*. Ofta lånar jag medvetet. Det kan vara en tanke eller ett citat som absolut går att använda på flera ställen. En recensent kallade *Inget växer utom Stig (och Molly)* och *Tussilagoängen* för syskonpjäser. Det stämmer. I det fallet var det helt medvetet. Jag har också vissa projekt där jag vill undersöka något speciellt. Sveriges 1900-talshistoria – och samhällsutveckling – är ett sådant. Var kommer vi ifrån? Var tar människorna vägen när världen förändras? I *Paradisets regniga dagar* skriver jag om Sverige under den heliga industrisemestern, när allt – såväl väder som mänskliga relationer – förväntas vara vackert och lyckligt. Rollfiguren Em säljer biblar och försöker alltså saluföra en idé, en tro och en övertygelse. Projektet med tro och övertygelse finns även, med helt andra förtecken, i *Svenskt landskap med kinesiska detaljer*, som följer en grupp svenska maoister, fram och tillbaka, från 1969 till 2006, där handlingen växlar mellan Stockholm och Skåne.

– Vad skriver du på just nu?

– Just nu arbetar jag med *Flickan och Testamentet*, som jag skriver för Unga Radioteatern vid Sveriges Radio. Det är en dramatisering av Gamla Testamentet för barn. Det handlar om vägen till lagarna, gränserna som skapar en civilisation. Vägen dit går via vår relation med en nyckfull Gud, vars krav och kärlek alltid hotar att slå över i orimlig destruktivitet, en Gud inte olik människan själv.

Ett annat stycke som jag förbereder är en pjäs om Olof Palme. Den har premiär på Stockholms Stadsteater våren 2012. Det är inte en pjäs om mordet på statsministern, utan en pjäs om politikern Palme, en fortsättning på undersökningen av nyiligen timad politisk samtidshistoria som jag påbörjade med *Svenskt landskap med kinesiska detaljer*. Här kommer socialdemokratien och nittonhundratalets stora projekt «välfärdssamhället» att stå i centrum.

Fra randsonene og inn

(Berlin): Dramatikeren Dea Loher skriver om ekstreme erfaringer og hvordan de slår inn i hverdagslivet.

Her forteller hun om sitt arbeid og mangeårige partnerskap med regissøren Andreas Kriegenburg.

AV THOMAS IRMER

På årets Forfatterdager i Berlin var stykkene til Dea Loher og Elfriede Jelinek tema under en konferanse på Deutsches Theater. De ble ikke sammenliknet, men behandlet som likeverdige på det som sannsynligvis er det viktigste arrangementet for tysk samtidsdramatikk nest etter Mülheimer Theatertage. På konferansen viste man de to siste stykkene til Loher, *Das letzte Feuer* (Den siste ild) og *Diebe* (Tyver) i oppsetninger av Andreas Kriegenburg. Kriegenburg er ny husregissør på Deutsches Theater, og endelig settes den betydeligste kvinnelige dramatiker i sin generasjon opp ved det viktigste teatret i den byen hun lenge har vært bosatt i.

Dea Loher er født og oppvokst i Traunstein i Bayern, og studerte filosofi og ger-

manistikk i München, før hun vekslet til studier for dramatikk på Universität der Künste i Berlin. I en overgangsfase var Heiner Müller en av hennes viktigste mentorer, men heller enn å snakke om egne stykker, fungerte han som en nysgjerrig samtalepartner og leser av studentenes tekster.

Allerede på denne tiden, omkring 1991/92, skrev Loher en rekke stykker om såkalt store tema; om tortur og fascisme i *Olgas Raum* (Olgas rom); om RAF-terrorismen i *Leviathan*. De skilte seg, både i form og innhold, ut fra bølgen av familie- og samlivsstykker, og staket opp Lohers videre kurs.

Med *Adam Geist*, som ble oppført på hovedscenen på Staatstheater Hannover i 1998, ble Loher kjent for en større offentlighet. *Adam Geist* er en slags Tor (en tysk sagnfigur; et enfoldig, naivt men-

neske), som gjennomgår en slags negativ lutring på sin reise fra en katolsk provins til krigen i Jugoslavia. Det viste at Lohers skuespill alltid utforsket truende områder i samtiden. Ikke først og fremst politisk, men eksistensielt, og med skarpt blikk for samtidens store kriser. Denne linjen har fortsatt med de panoramapregede samtidsstykkene.

I *Das letzte Feuer* mister en traumatisert krigsveteran barnet sitt i en ulykke, i en for ham fremmed forstadsverden, hvorpå det tilsynelatende samholdet raker, fortalt gjennom et flettverk av historier. Teknikken med å la de forskjellige episodene flyte over i hverandre, tilspises i *Diebe*, hvor spørsmålet om hva slags sentrum dagens urolige mennesker har, eller kan søke seg mot, også blir stilt dramaturgisk. Dette spørsmålet er kanskje ledetråden i Lohers stykker, men naturligvis ikke noe hun vil gi noe svar på i følgende samtale.

«Hvordan kan man overhodet fremstille
ekstreme krigserfaringer?»



Den tyske dramatiker Dea Loher. Foto: Arno Declair

Krigstraumer

– På begynnelsen av nittitallet studerte du scenisk skrivning i Berlin, som den gangen var et ganske nytt tilbud. Hva opplever du nå at du fikk ut av det?

– Det var en tid hvor man kunne konsentrere seg utelukkende om å skrive, teste ut og prøve på mye, samtidig som det var mange «nødssituasjoner»; samarbeid med skuespiller- og registudenter eller på off-scenen, som innebar at man fikk mye kritikk, måtte lære å sette seg igjennom, og overprøve om dette virkelig var det yrket man ønsket seg.

– På premieren av *Das letzte Feuer* i Berlin ble mye ved den komplekse, poetiske komposisjonen svært tydelig. Hvordan forholder du deg til den umiddelbare samtiden? I krigsveteranen, som praktisk talt står i sentrum av stykket, er det noe beklemmende aktuelt. I Adam Geist skrev du om krigen i det oppløste Jugoslavia, som imid-

lertid allerede dengang var litt fjern, men med krigsveteranen presenterer du den tyske krigsdeltakelsen direkte på scenen. Hvorfor, eller snarere: Hvorfor slik?

– Spørsmålet om hvorvidt den tyske krigsdeltakelsen virkelig er politisk meningsfull, lar seg vanskelig diskutere i et stykke. Men jeg interesserer meg for enkeltmennesker med ekstreme erfaringer, og hvordan disse påvirker samfunnet og samlivsforhold. Etter et opphold i Afghanistan i 2005 sto det klart for meg at vi undervurderer de psykiske belastningene soldatene utsettes for. Jeg ble svært engasjert i hvordan de sterkt traumatiserte soldatene skal kunne vende tilbake til vanlige forhold. Hva er det vi oppmuntrer dem og oss selv til, og hva oppnår vi med det? Med *Land ohne Worte* (Land uten ord), stykket om mine betraktninger fra Afghanistan, forsøkte jeg å formulere disse spørsmålene i en monolog. Hvordan kan man overhodet fremstille

ekstreme krigserfaringer? Sannsynligvis mislykkes man, men jeg tenkte at jeg likevel måtte forsøke. Temaet ville ikke slippe tak. Og i *Das letzte Feuer* har jeg bygd det inn i en kontekst hvor man presenteres for et mangfold av skjebner og avbrutte fortellinger, i tilbakeblikk hvor døde og levende møtes.

Short cuts

– Begge stykker benytter en *short cuts-dramaturgi à la Robert Altmann* eller *Raymond Carver*, der forbindelsene mellom *personpanoramaet*, historier og forhold, danner et flettverk som fortettes og fordypes igjen og igjen. Dine tidligere stykker var assosiative, eller en form for *stasjonsdrama*. Hvordan oppsto disse *historiepanoramaene*?

– Det skriver seg tilbake til *Magazin des Glücks* (Lykkebutikken), som var et eksperiment innenfor en avgrenset spilletid. Etter avtale med Kriegenburg skulle

jeg ca. hver fjerde uke gi ham en tekst i en tilfeldig lengde og form, som han i løpet av kort tid, fra to dager til to uker, skulle iscenesette. Det var tenkt som en øvelse, med hensikt på å frigjøre seg fra de vanlige rutinene i en produksjonsprosess. Skrive raskt, iscenesette raskt, reagere uoverlagt. Alt var mulig, fra et kort sangnummer til en 2, 5 timers trash-performance. Det ble igjen et overskudd av ideer og stoff, og noe av dette har jeg fortalt om i *Unschuld* (Uskyld, 2003). Det var mer eller mindre begynnelsen til short cuts-dramaene.

– *I Diebe behandler du den utsatte, kanskje deklasserte middelklassen. Das letzte Feuer utspiller seg så å si en etasje under. Kan man*

«Det er vanskeligere å overraske hverandre etter 15 års samarbeid enn på første natt. Altså forbli attraktive for hverandre.»

gå inn i stykkene dine med et sosiologisk blikk? Er det tilstrekkelig for disse stykkene, eller er det «det samme for deg», slik du har sagt?

– Tja. En sosial lokalisering har alltid vært viktig – både *Leviathan*, *Klars Verhältnisse* (Forholdene til Klara) og *Fremdes Haus* (Fremmed hus) utspilte seg mot en konkret samfunnsmessig, politisk og sosial bakgrunn. Men generelt interesserer jeg meg – både språklig og holdningsmessig – mer for å finne elementer som ikke lar seg forklare og innordne realistisk; det surrealistiske, paradoksale, marerittaktige. Det sosiologiske er ikke det samme som en realistisk miljøstudie, men heller tilstede i form av galskap og overdrivelse ... også på den måten ble *Magazin* og *Unschuld* retningsgivende.

Horvath

– *I Magazin de Gluchs la du inn vink til Ödön von Horvath, og til hans bredt anlagte hverdagsverdener og volden som ikke bare lurer under overflaten. Vil du si at det*

har vært et produktivt spor som stykkene dine har fulgt. Kanskje mer enn en bevisst referanse?

– Horvath er en målestokk. I *Historier fra Wienskogen* og *Kasimir og Karoline* er alt der: Hverdagspanoramaet, verdenshistorien, de fineste og mest nitide psykologiske iakttagelser, et fullstendig forrettet kunstnerisk språk, som på samme tid er komisk absurd og dypt, dypt trist. Han finner de enkleste situasjoner, for så å destillere en hel epoke. Jeg vil ikke si at jeg bevisst forholder meg til ham når jeg skriver, men jeg leser ham ofte.

– *Deres trekløver er noe unikt i tysk samtidsteater. Ulrich Khuon, som allerede støttet deg da han var teatersjef i Hannover, Andreas Kriegenburg, som har iscenesatt mange av stykkene dine, og du. Det har jo også eksistert andre langvarige allianser, som mellom Claus Peymann og Thomas Bernhard eller Luc Bondy og Botho Strauss, men noe later til å være annerledes med dere. Hva da? Hvorfor har du som dramatiker så å si en førsteregissør, som mye henger på, også med hensyn til et stykkes fremtid, som fast partner?*

– Ulrich Khuon er en teatersjef som heldigvis tenker veldig langsiktig, og legger stor vekt på kontinuitet i arbeidet. Da er det mulig at noe kan mislykkes og gå galt, men arbeidet likevel fortsette. Utviklingen, tillit, troen på at det fins en vei videre, er det avgjørende. Han arbeider egentlig som en god fotballtrener: gir en frist, gir deg midler til rådighet, men stiller også krav. Andreas og jeg har egentlig ingen avtale, bortsett fra at vi ikke ønsker å kjede hverandre og heller ikke å kapitulere overfor hverandre. Dvs. ikke falle ned på rutine!! Overbefordring har alltid vært et viktig stikkord; men det blir naturligvis ikke enklere, det er vanskeligere å overraske hverandre etter 15 års samarbeid enn på første natt. Altså forbli attraktive for hverandre.

Brasil

– *Hvilke erfaringer har du med å bli satt opp i utlandet? I Polen, hvor Krystian Lupa satte opp Klars Verhältnisse med stor suksess, eller Sør-Amerika?*

– Adapsjonene fungerer ofte forbløf-

fende entydig, umiddelbart og radikalt. Det viser med andre ord at stykkene åpenbart lar seg tilpasse en bestemt nasjonal og politisk situasjon, konkretisert gjennom iscenesettelsen. Den vildeste oppsetningen jeg har sett av *Klara* var på Cuba, den dystreste iscenesettelsen av *Unschuld* var i Vilnius, og den mest psykodeliske oppsetningen av *Klara* av Lupa i Breslau og Wrocław.

– *Du har i perioder bodd i Brasil. Hva har du tatt med deg derfra i stykkene? Eller hvordan har oppholdene skrevet seg*

«Sao Paulo får Europa til å fortone seg som et sovende kontinent fullt av oldinger.»

inn selv? Heiner Müller var skrekkslagen og fascinert av den såkalte tredje verden, som Brasil, i hvert fall storbyene, hvor denne lå på centimeters avstand fra den første verden; hvis de ikke smeltet sammen. Hvordan lever du der? Og hvordan preger det dit blikk på Europa?

– Jeg har hovedsaklig bodd i Sao Paulo, og for meg har det bestandig vært en reise i fortiden og et liv i fremtiden. I motsetning til europeiske fordommer om den, er Sampa en høyteknologi-by, både innenfor økonomi, industri, medisins, bankvesen og miljøteknologi, de holder med største selvfølge standarder som vi bare kan drømme om. Men dette krever naturligvis at man har penger, og derfor gjennomtrenger disse standardene byen som futuristiske tegn, som evige løfter om frelse, så å si; men under og bak og ved siden av vokser det hverdagslige kaoset av utestengelse, frustrasjon, det uformelles piratvirksomhet. Denne stadige friksjonen mellom ekstremiteter er sinnsvakt anstrengende, med gir også utrolig energi og fantasi, både på godt og ondt. Det er et høyhastighetsliv som gir ekstreme påkjennelser. Det får Europa til å fortone seg som et sovende kontinent fullt av oldinger.

(Oversatt fra tysk av Therese Bjørneboe).

Diebe av Dea Lohr i regi av Andreas Kriegenburg, gjestespill fra Thalia Theater, på Deutsches Theater, Theatertreffen 2010. Foto: Arno Declair.



En kuffert af ord: Gertrude Stein i København

Dansk teater har i Gertrude Steins værk fundet en skattekiste af ord, der er lige til at spille med.

Gertrude Stein er hot er hot er hot er hot er hot...» stod der i elevatoren på Institut for Kunst og Kulturvidenskab på Københavns Universitet i efteråret 2008. Og noget tyder virkelig på, at Gertrude Stein er hot, for den amerikanske avantgardedigter oplever lige nu en decideret revival i dansk teater.

Bortset fra nogle Stein-inspirerede musikalske performances af fluxus-kunstneren Henning Christiansen i 1960'erne har Gertrude Stein været fuldstændig usynlig i dansk scenekunst. Men i disse år ser vi en række teater- og danseproduktioner, der baserer sig på Steins portrætter og skuespil.

I 2004 satte Aarhus Kammeropera to små operaer med libretti af Gertrude Stein op på Kaserne Scenen, nemlig *In A Garden* med musik af Meyer Kupferman, og *Three Sisters Who Are Not Sisters* med musik af Ned Rorem.

I efteråret 2008 satte Petra Berg Holbek librettoen *Doctor Faustus Lights The Lights* fra 1938 op i en workshop-produktion på Kaleidoskop med stemmekomposition for otte performere af Juliana Hodkinson.

Samme stykke, nu tilsat musik af Eminem, spillede i Black Box Pangeas opsætning i 2009 på Vildskud og Warehouse 9 under titlen *FaustUS*, instrueret af Emilie Bendix.

I november 2009 var der dansk premiere på Steins første skuespil *What Happened*



AV LAURA LUISE
SCHULTZ, ADJUNKT
VED TEATER OG
PERFORMANCE
STUDIER, KØBENHAVNS
UNIVERSITET

fra 1913 i Gritt Uldall-Jessen og Joachim Hamous opsætning på Får 302.

Marts 2010 var der premiere på Running Sculptures danseforestilling *Always Now Slowly*, koreograferet af Lars Dahl Pedersen og baseret på Gertrude Steins kunstnerportrætter.

Senere i 2010 har gruppen omkring Salon New Love, med bl.a. René Kruse og Marc Kellaway, produceret to performances af skuespillet *Counting Her Dresses* og dobbeltportrættet *Miss Furr and Miss Skeene*.

Nævnes i dennes sammenhæng må også bandet *Tender Buttons*, der optræder med tekster fra Steins digtsamling af samme navn, tilsat en slags underspillen akustisk folk, udført på bl.a. Bodum-kaffekande. Gruppen, hvor Marc Kellaway igen er med, udgav i 2005 cd'en *Tender Buttons*, der er optaget på minidisc i en svensk skov.

En ny omgang med tekst i teatret

Men hvad er årsagen til dette pludselige boom i Gertrude Stein-forestillinger? En



del af forklaringen er givetvis, at vi i de senere år har oplevet en ny måde at omgås tekst på i teatret. Instruktøren Gritt Uldall-Jessen har beskrevet, hvordan hun oplevede Steins tekst som en kuffert, hun kunne tage med på scenen og arbejde med: både et objekt i sig selv og fuld af forskelligt indhold, hun kunne spille med. Det er denne tilgang til teksten som et materiale, man kan arbejde frit med, gå i dialog og interaktion med, der slår igennem i dansk scenekunst i disse år, måske inspireret af de senere års gæstespil fra Tyskland.

I Frank Castorfs forestillinger fx klip-

Gertrude Stein (1874 – 1946).



pes tekster fra vidt forskellige genrer, perioder og kontekster ind i hinanden i et dialogisk rum, hvor forskellige diskurser åbent brydes mod hinanden på scenen. Det interessante ved Castorfs montager er, at de diskursive spring ikke forhindrer etableringen af et fiktionsrum, som publikum kan relatere til gennem flere forskellige strategier på samme tid: I *Meine Schneekönigin* (basert på H.C. Andersens eventyr, *red.anm.*) kan vi fx sagtens følge Gerdas søgen efter lille Kay, samtidig med at levende geder og krager på scenen tilfører forestillingen cirkusagtige momenter. Castorfs teater udtrykker en ny frihed i

omgang med teksten i teatret, hvor det litterære ikke står i modsætning til et stærkt fysisk udtryk. Og her byder Steins tekster sig pludselig til som et oplagt og forholdsvis uopdaget materiale for nye undersøgelser.

Gertrude Steins postdramatiske teatertekster

Steins teatertekster udfordrer iscenesættelsens arbejde med teksten, fordi de er skrevet på en måde, så det slet ikke er muligt at lave en tekststro iscenesættelse. Steins skuespil dekonstruerer relationen mellem tekst og forestilling. Frem for at være funderet i en mimetisk *lighed*, hvor iscenesættelsen skal illustrere, fortolke og udlægge teksten, så er Steins skuespilpoetik fundet i en klar markering af *forskellen* mellem tekst og iscenesættelse:

When I see a thing it is not a play for me, because the minute I see it it ceases to be a play for me, but when I write something that somebody else can see then it is a play for me.

(*Everybody's Autobiography*, 1936).

Hermed afskriver Stein sig dramatikerens suverænitæt som ophavsmand til dramaet.

Hun afskriver sig ikke ophavsretten til den dramatiske *tekst*, men hun understreger, at det er nogle andre, der skal *visualisere* den – nemlig i opførelsen.

Steins skuespil er uden regibemærkninger, karaktererne glider sammen eller falder fra hinanden, og det er uklart, hvor meget af den poetiske tekst der overhovedet kan opfattes som dialog. Steins skuespil er billeddannende, poetiske landskaber af ord, og de er først og fremmest tekster, som forfatteren overlader det til performere og iscenesættere at give fysisk udtryk på scenen.

Ved at fremstille sine skuespil som landskaber frem for dramaer fik Stein med ét greb gjort op med det lineære forløb og åbnet sine teatertekster for en tidlig og rumlig kompleksitet, hvor forskellige perspektiver kunne brydes mod hinanden.

Men hvad stiller man op som iscenesætter, når man ikke i teksten har fået forudstukket, hvilke karakterer der siger

hvad til hvem, og i hvilken placering i tid og rum?

Først og fremmest må man allerede på det tekstlige niveau undlade at læse referentielt i gængs forstand, når man har med Stein at gøre. Man må aflægge sig et vant mønster med fx at forestille sig, at det samme navn nødvendigvis henviser til den samme karakter. Eller at en bestemt karakter nødvendigvis er «den samme» hele stykket igennem.

Dekonstruktionen af den dramatiske figur

I Castorfs forestillinger glider skuespillerne ubesværet ind og ud mellem forskellige karakterer. Tilsvarende ser vi i René Polleschs forestillinger karakterer fuldstændig uden fast identitet. De har ikke engang et navn, de er i manus blot markeret ved for bogstavet på den aktuelle skuespiller, der spiller rollen, og de overtager vedvarende hinandens replikker.

Hvor Castorfs monterede karakterer udtrykker en kompleksitet af samtidigt gyldige fortællinger og perspektiver, udtrykker Pollesch en dystopisk blotlægning af det hyperkapitalistiske kontrolsamfund, hvor magten som en gasart siver ind i alle sociale relationer og opløser faste strukturer og identiteter i et manisk krav om vedvarende omstillingsparathed og mobilitet.

Men rent teateræstetisk udtrykker de begge, at teatret omsider har opløst karakterens enhed. Denne opløsning af det centrale subjekt har historisk set været vanskelig at gennemføre i teatret, fordi skuespillerkroppen er blevet opfattet som teatrets primære udtryksmiddel. Identifikationen mellem skuespilleren og det dramatiske subjekt har gjort det vanskeligt for teatret at frigøre sig fra det centralperspektiviske, enstrengede handlingsforløb. Dermed er især det tekstbaserede teater forblevet bundet til det dramatiske udviklingsforløb.

Performanceteatret har med sin insistering på det kropslige, fysiske nærvær forsøgt at omgå denne binding til subjektet. Kroppen er så at sige blevet sat ind mod subjektet i et forsøg på at opløse det logosbårne drama og give plads til andre erfaringslag.

Et andet forsøg på at opløse identifikationen mellem karakter og skuespiller var naturligvis Brechts. Men som Hans-Thies Lehmann har påpeget i *Postdramatisches Theater*, så forblev Brecht i sin dramatik bundet til fablen og dermed til handlingsforløbet som det bærende i teatret. Verfremdung er hos Brecht især en skuespilteknik.

Gertrude Stein derimod opløser allerede på det tekstlige niveau enheden mellem skuespiller og karakter. Da den tysk-polske teaterprofessor Andrzej Wirth i starten af 1980'erne begyndte at bruge betegnelsen postdramatisk om Gertrude Steins skuespil, pegede han netop på hendes opløsning af den dramatiske figur: «Es war der wohl radikalste Schritt, durch die Auflösung der Figur das Drama abstrakt zu machen» skrev Wirth i 1982.

Det er samtidig også i denne radikale opløsning af det bærende subjekt, at den politiske aktualitet i Steins æstetik ligger: Dekonstruktionen af det konsistente subjekt, det enstrengede handlingsforløb og det centralperspektiviske rum åbner for en ny forståelse af både teksten og teatret som et rum, hvor sociale identiteter og magthierarkier er til stadig forhandling.

Hvad skete der

Den mest politiske af de senere års danske Gertrude Stein-forestillinger er uden tvivl Joachim Hamou og Gritt Uldall-Jessens opsætning af Steins første skuespil, *What Happened A Five Act Play*, fra 1913. Stykket blev angiveligt skrevet efter et middagsselskab, hvor Stein forsøgte at fange essensen af samværet og stemningen. Ikke gennem en beskrivelse af aftenens forløb, men poetisk gennem ordenes spil og bevægelser. Teksten er en collage, hvor stemmer og motiver, visuelle og lydige lag, brydes mod hinanden, og hvor sætninger klippes op i mærkelige konstellationer:

A shutter and only shutter and Christmas, quite Christmas, an only shutter and a target a whole color in every center and shooting real shooting and what can hear, that can hear that which makes such an establishment provided with what is provisory.

(*What Happened*, 1913)

What Happened er Gertrude Steins delvis ironiske titel på et stykke, der slet ikke fremstiller noget handlingsforløb. Stykket er et forsøg på at rykke vores opmærksomhed fra de ydre handlingsmarkører, der sædvanligvis karakteriserer teatret som en kunstart bundet op på begivenheden: Teaterbesøget selv som begivenhed, og det dramatiske teater som en fremstillingsform bundet op på en særlig logos af kausalt betingede begivenheder i et lineært handlingsforløb med begyndelse, midte og afslutning.

I stedet vil Stein med *What Happened* trække opmærksomheden til alt det andet, som sker i mellem menneskelige relationer: Hvordan sproglige strukturer former vores samvær. Hvordan man kan udfordre sociale magtstrukturer ved at udfordre sprogets grammatiske, syntaktiske og semantiske måder at skabe betydning på – og ved at udfordre teatrets konventioner.

Hamou og Uldall-Jessen overførte først og fremmest montageformen til teater rummet. Teatrets rammer og konventioner blev adresseret og dekonstrueret i en mærkeligt underspillet bevægelse. Resultatet var en forestilling, der åbnede sig i alle retninger og på samme tid førte os tilbage på det konkrete rum, nu og her. Og til det politiske spørgsmål, som instruktørerne ønskede at stille: Hvad skete der, hvorfor var der ingen der gjorde noget, da Danmark kørte af sporet under Dansk Folkepartis fremmedfjendske regime? Som sådan fremhævede forestillingen de kritiske lag i Steins poetik, men på en mere eksplicit måde end Steins formalistiske sprogeksp eksperimenter.

Steins korte tekst gennemspilledes to gange af en trio bestående af Regina Lund, Anders Mossling og Caspar Phillipson, tilsat en ubehjælpelig koreografi, der rejste spørgsmålet om, hvorvidt denne dilettantiske fremførelse af teksten overhovedet var en kvalificeret iscenesættelse, om det her overhovedet kunne anerkendes som teater. Samtidig etablerede den underspillede akavethed et intimt og humoristisk fællesrum med publikum.

Undervejs blandede instruktørens (Uldall-Jessens) stemme sig fra et telt på scenen. En filosof læste et feministisk

manifest op, en jurist problematiserede copyright og ytringsfrihed: kan det her overhovedet opfattes som Steins stykke? Er forestillingen tro mod teksten? Et godt spørgsmål, for efterhånden gik hele oplevelsen af en klassisk teaterforestilling i opløsning: Teltet blev rullet op og åbnede rummet bagud mod køkkenet og baggården. Instruktører, back-stage-folk og indbudte asylansøgere gik ind og ud af scenerummet. Pausen faldt efter ganske kort spilletid, skuespillerne solgte drinks fra scenen, og så gik filosofen pludselig hjem. En sketch om mexicanske chicaner i Los Angeles, der diskuterede deres status som minoritetskunstnere, gik over i en replik om terrortrusler og en kortfilm om det danske hjemmearbejde på øvelse. Referencer til Thatchers nedbrydning af det engelske velfærdssamfund blev akkompagneret af Regina Lund, der sang *Avalon*. Det samlede cast udførte et par musiknumre og begyndte igen at sælge drikkevarer fra scenen. Forestillingen faldede ud, og publikum blandede sig lidt usikkert med castet: Er det slut nu? Hvad var det egentlig, der skete?

På alle niveauer brød forestillingen med det dramatiske teaters centralperspektiviske konventioner: scenerummets afgrænsning, adskillelsen af scene og sal, hierarkiet mellem performere, instruktører, publikum, cast. Den tidlige afgrænsning af forestillingens begyndelse og slutning ophævedes til gengæld for en ambient oplevelse af et flydende samvær.

Netop fordi Hamou og Uldall-Jessens forestilling nægtede at tildække sine brudflader, men tillod uforenelige stemmer og formater at brydes mod hinanden, blev det en af de mest decentrerede forestillinger, jeg nogensinde har set. Og vel at mærke uden at give køb på den kompositoriske balancering af de forskellige elementer. På den måde skabte de et fælles rum i salen, som de skiftende perspektiver og problemstillinger hele tiden fødte ind i.

Kønsspillet: En kvindeligt defineret Faust

Et af de lag af Steins værk, som er mest eksplicit politisk, er hendes udfordring af patriarkalske kønsstereotyper. Dette kønskritiske sigte er fremherskende i li-

brettoen *Doctor Faustus Lights The Lights* fra 1938. Stykket er fra Steins side en bidende analyse af forbindelsen mellem sexualitet, viden og magt. Med sin kobling af Faustmyten og den bibelske syndefaldsmyte er det et af Steins mest narrative stykker, men stadig med et persongalleri af karakterer, der fordobler og forskyder sig og på den måde understreger stykkets tematik om forførelse og bedrag.

Både Emilie Bendix og Petra Berg Holbek fremhæver den sorte humor, som er fremtrædende i librettoen. Emilie Bendix sætter musik af Eminem til Steins ord, og det kommer der en række slående tematiske sammenfald og ordspil ud af. Hendes beskæring af Steins tekst har rettet sig mod at få en klar historie frem, snarere end at bevare Steins poetiske fraseringer. Spillet og energien ligger i den originale iscenesættelse, hvor de tre skuespillere kæmper om de forskellige roller. Faust fremstår som en umådeligt udtæret hovedperson, hvorimod samtlige performere stræber efter at snuppe rollen som den lettere bitchede kvindefigur, Marguerite Ida and Helena Annabel. Det er ikke helt let for den eneste mandlige performer, René Kruse, at få lov. Bendix tager Steins kønskritik en tak videre og problematiserer på sin vis snarere manderollen end kvinderollen.

Petra Berg Holbek placerer sine otte performere i hver sin papkasse og lader Hodgkinsons stemmekompositioner være det bærende lag i forestillingen. Forestillingen er en slags scenisk installation, og beskæringen af teksten er rettet mod de poetiske og musikalske lag i Steins tekst, hvor rytme og ledemotiver bliver bærende i karakterarbejdet. Samspillet mellem de stærkt begrænsede performere er kosteligt. Her er ingen paralyserende tabserfaring à la Beckett, men en fejring af overfladens sanselige fylde, hvor den fulde dynamikken mellem karaktererne udfoldes med stemme og mimik.

Et væld af indfaldsvinkler

Steins værk rummer et væld af korte tekster, der lægger op til performancegenrens mindre format. Det fine ved Salon New Loves Stein-performances er deres minimalistiske karakter. *Counting Her Dresses*

er ganske vist et udstyrsstykke, hvad angår de 36 akter og tilsvarende mange kostumeskift i den centrale videoprojektion. Men stykket er ganske enkelt i sin dramaturgi: En kvindelig og en mandlig performer træder ind foran videoprojektionen af kvinden med de mange kjoleskift. Manden er forrest, så vi får en kønsglidning, men det bærende greb er kroppenes sammensmeltning med videoprojektionen og hinanden. Denne udfordres af enkle gestus og minimale bevægelser. Teksten, kroppen og videoprojektionen lægger sig hen over hinanden i overlappende, der skiftevis forrykker og klarer billedet i en fin artikulering af Steins centrale pointer omkring identitetsdannelse som en performativ og social proces.

I *Miss Furr and Miss Skeene* er iscenesættelsen endnu mere minimal. Centralt i rummet står performeren alias René Kruse og fremfører teksten, mens enkle gestus og lydeffekter markerer cæsurerne i Steins dobbeltportræt. En helt enkel og intens kraftpræstation, der lader vægten ligge på de almentmenneskelige bevægelser af tiltrækning og afstand mellem kvinderne i teksten, og i en bevidst underspilning af de homoseksuelle understrømme.

I Lars Dahl Pedersens danseforestilling *Always Now Slowly* træder modul-tænkningen og montageprincippet atter frem. Forestillingen består af tre separate dele, to duetter og en kvartet. Den baserer sig i vid udstrækning på Steins kunstnerportrætter, og tematisk fokuserer den på identitetsmotivet hos Stein, hvordan vi bliver til som mennesker i vores vedvarende samspil og udveksling med andre. Formmæssigt trækker den første del på den kaleidoskopiske collage-stil fra *Tender Buttons*-perioden, den anden del på de mere flydende, kontinuerlige gentagelsesrytmer fra første del af forfatterskabet, mens den tredje del arbejder med librettoen *Three Sisters Who Are Not Sisters* fra 1943. Stykket er en sort krimi, hvor tre børn leger morder, og hele spillet omkring identitet og væren kommer til udtryk i diskussionen om, hvem der er morder, og hvem der er død. Og i den tvivl eller dobbelthed, om hvad der skal gælde som virkeligt, og hvad der bare er spil, ligger jo ikke bare legens, men også teatrets væsen.



I den første duet er der en fremherskende spænding og forskellighed mellem kvinderne, og deres placeringer i rummet er præget af skift. Lydsiden domineres af Steins stemme, der også høres, mens publikum kommer ind i rummet, der er omkranset af standerlamper med et varmt gult lys. I anden duet er der en gensidig sammensmeltning og udspaltning mellem de mandlige dansere, en mere tæt rytme, men også en voldsommere energi, der understreges af den elektroniske musik og et hårdere blåligt lys. I tredje del får danserne enkelte replikker, de kommer i lag med hinanden og helt tæt og frontalt hen til publikum. Lyset bliver mere kulørt og cabaret-agtigt, og hele forestillingen slutter med et festfyrværkeri af sæbebobler, der ligesom Steins libretto balancerer på kanten mellem kliché og skønhed.

Samlet set var forestillingen meget fint balanceret i sine teatral og koreografiske virkemidler, der fremdrog både de grafiske, visuelle, rytmiske og tematiske lag i Steins digtning.

Dermed artikulerede den også fascinationskraften i Steins værk: At det på en gang er så vidtstrakt og komplekst, at der er utallige veje ind i det, utallige aspekter og lag at tage fat på. Og samtidig er det karakteriseret ved nogle klare, gennemgående formelle og tematiske undersøgelser af sproglige strukturer og eksistentielle erfaringer af vores væren i verden.

Jon, käre Jon



AV SVANTE
AULIS
LÖWENBORG

JAG LÄSER EN bit och sen är det plötsligt tyst.

Det är så med vissa texter, man läser en stund och sen blir det liksom en tystnad. Den har smugit sig på en där man sitter, och anar ingenting, bara läser vidare, och så försvinner allt, och alla ljud.

Jag talar om Jon Fosses texter. Det är en mycket konsekvent författare, en person som hela tiden är skrivande, som ständigt har gett ut nya verk och som för varje gång borrar sig djupare ner mot de punkter där det blir ljusst eller lysande svart, tyst. Hans texter befinner sig alltid i rörelse framt, de är som en beskrivning av en rörelse i sig.

Den här tystnaden står inte stilla. Eller kanske försöker Fosse finna en orörlighet i rörelsen, genom det som uppstår i tystnaden, där i mellanrummen? Som för att få tyst på en röst?

Första gången jag mötte Jon Fosse var i en mörk källare under Odenplan i Stockholm någon gång hösten 1997. Jag var där för att se den allra första svenska uppsättningen av en av hans pjäser, *Barnet*, och i den lilla teaterns foajé stod det en man lite avsidat. Som att han tvekade med att delta. Jag förstod genast att det var Jon, trots att jag aldrig träffat honom, knappt ens sett en bild. Resten av kvällen spenderade vi på en krog i närheten där vi noga gick igenom min färskas översättning av *Någon kommer att komma*, samtidigt som teaterns ensemble satt runt omkring oss och skrålade. Vi sjöng för Astrid Lindgren den kvällen. Hon bodde ovanpå restaurangen och krogvärdin sade att hon var hemma på sin födelsedag, trots att hon annonserat att hon skulle



Och aldrig ska vi skiljas, regi: Svante Aulis Löwenborg. Cinnober teater 2010. Foto: Per Buhre

resa bort. Allt för att undgå påflugna gratulanter. Vi skreksjög «Ja må hon leva» upp mot taket. Vi hoppades att hon hörde oss. Hon fyllde 80 år den dagen.

NU MÖTER JAG Jon Fosse igen på plats i Oslo på den stora dagen för Ibsenpriset. Det är omkring 15 översättningar senare och en massa produktioner. Det är dags att säga vad han har betytt för mig, tänker jag sentimentalt. Jag vet inte om jag fått sagt det. På riktigt liksom. Jag lyckas smyga in i trängseln av alla journalister, kritiker och teatermännskor och ställa mig på kö för att få 10 minuters intervju-tid med honom, enda chansen att få prata en dag när alla sliter i den fortfarande ganska blyge mannen. Jag sätter mig ner, Jon bjuder på en whisky, det är som förr en stund. Den där förståelsen för varandra. Väntandet på vad den andre ska säga. Och tystnaden. Vad vill du mig? Egentligen?

Jag ställer några frågor om hans relation till samtiden, på hans syn på Norges utveckling, synen på det egna arbetet och vad som gör honom «aktuell». Svaren är – ja, som förr. Jag känner mer eller mindre igen dem. Han försöker hålla sig undan politiken, fokuserar på sitt arbete, förstår egentligen inte vad som appellerar till så många världen över annat än att han skriver bra. Han har blivit mer konservativ i sin nynorska med tiden, men i dramatiken har han hållit sig till ett språk, för att inte hamna i en säregen bygdenorska – det fungerar inte på scenen.

Och tiden rinner ut. Ögonblicket är borta. Vi får ses längre fram på hösten. En kubansk delegation väntar. Fler gratulationer än han egentligen står ut med. Det jag hört Jon säga i intervjuer förr blir liksom inte riktat till mig, utan till tidsskriften jag skriver för. Men det är ju heller inte svaren och frågorna som gör honom till Jon Fosse, dramatikern.

SOM SÅ HÄR: Plötsligt är allt tyst, bitarna på plats, och någon lägger sin hand på din axel. En trösterik, försonande hand från en död person som du hållit mycket av. Du känner handens värme, närvaron. Jag skulle kunna beskriva Jons texter så, för det är nästan så jag upplever det när jag översätter dem. Det går bara att göra det stötvis, några sidor åt gången. För att sedan skrivas igenom, igen och igen, för rytmens skull. Replikerna har en enkel klang och poesin sjunger i tystnaden.

Det är också som när Den Äldre Kvinnan i *En sommars dag* berättar hur hon som ung gick upp på övervåningen och fann Asles kläder ligga i perfekt ordning. Klockorna tycktes sakta in och sakerna i huset intog sina platser. Det fick stå som det stod, och någonting skedde som blev till erfarenhet, innan hon visste vad som verkligen hade hänt. Och allt befinner sig då i stark rörelse framåt, för det som skildras, det inre dramat som man säger, är alltid i oavbruten rörelse. Även i den stora ron. När hon sedan öppnar fönstret slår vågorna nere vid stranden, hon befinner sig i ett självlysande mörker. Asle är borta, men vågorna upphör inte att slå.

Ja, käre Jon, dina människor ter sig alltid hela, just genom att de ger ifrån sig så lite. De är rikare än allt vad de säger. Det är din känsla för de orden som måste omsättas i svenska. Och förverkligas på scenen. Det är ett litet helvete att regissera men väldigt likt lycka att översätta dem.



Fosse på museum

(Paris): Frankrikes stjerneregissør Patrice Chéreau
setter opp *Draum om hausten* i Louvre.

AV VIBEKE KNOOP RACHLINE



Louvre inviterer Patrice Chéreau til å belyse tema «Ansikter og kropper». *Draum om hausten* av Jon Fosse, regi: Patrice Chéreau. Foto: Pascal Victor/ArtComArt

Jon Fosse: DRAUM OM HAUSTEN Overs. til fransk av Terje Sinding. Regi: Patrice Chéreau. Scenografi: Richard Peduzzi. Lyd: Eric Néveux. Samproduksjon Musée du Louvre og Théâtre de la Ville, Paris. Premiere: 2. november 2010.

En våt høstkveld i Paris. Privilegerte tilskuere som har klart å skaffe seg billett til høstens kulturevenement sniker seg inn i Louvremuseet lenge etter stenetid. Man krysser tomme saler og beundrer underveis antikke greske skulpturer eller digre dystre malerier av Ingres og David. I den dypt røde Salle Denon er det installert akustisk tak og benkerader på den ene siden. Med utsikt til tre andre opplyste saler, der *Mona Lisa* så vidt skimtes i enden av den ene.

Jon Fosse får her oppfylt to *draumar*. Å bli satt opp av Frankrikes stjerneregissør Patrice Chéreau, og å bli fremført noen

dager i verdens mest kjente museum, før oppsetningen skal videre til det mer tradisjonelle Théâtre de la Ville.

Gradvis transporteres tilskuerne fra Louvres historiske sus til en anonym norsk kirkegård mot slutten av høsten, like etter regnet. Lyset dempes. Stillhet. Et hvitt spøkelse, nei en gammel dame i hvit serk kommer inn, nølende. Går rundt mellom det vi etter hvert oppfatter er graver, og danderer blomster på den ene. Forsvinner like sakte og stille som hun kom. Hun er den døde bestemoren, et av Chéreaus gjenferd.

Hun (Valéria Bruni-Tedeschi) og Han (Pascal Greggory) er derimot høyst levende. Først virker møtet mellom dem tilfeldig, som om de nesten ikke kjenner hverandre. Replikkene blir hengende litt i løse luften, innimellom utfylt av forskjellige lyder (torden, babygråt...). Han virker famlende, uviss, dødssliten. På evig reise,

draende på en koffert og en slags skoleveske, med loslitt, krøllete regnfrakk. Hun er lettkledd, lett til sinns, og leker med sitt lange blonde hår. Etter hvert ganske provoserende. Til slutt nesten desperat. Hun vil ha ham, men han er på defensiven, nølende og redd for konsekvensene. Det viser seg at de har hatt et forhold en gang for lenge siden, som blusser opp igjen der og da, i hvert fall for henne. Men han er gift, og har en sønn. På samme tid både tiltrekkes og frastøtes han av denne ublu kvinnen, som helst så at han la henne ned på stedet, mellom to graver, og gjerne ga henne et barn samtidig.

Fysisk

Sjelden har vel Fosse vært spilt så fysisk. Chéreau lar det stå til med hele kroppene, intenst. *Draum om hausten* er hovedbestanddelen av et helt opplegg i Louvre, som ga ham carte blanche med en rekke

kunstneriske uttrykksformer. Han valgte seg «ansiktet og kroppen» som fellestema, og synes det ikke noen steder kommer bedre frem enn i Fosses stykke. Chéreau får god hjelp av sine to mest kjente og kjære skuespillere, som lever ut det de har av innestengte følelser, gjennomsyret av motstridende instinkter. Siden Fosses dialoger for franskmenn kan virke temmelig underernærte i forhold til deres sedvanlige ordflom, må de kompensere med talende ansikts- og kroppsuttrykk i stedet. Uten at det løser noe av den grunn.

Etter denne krevende duellen får de hjelp av de andre personene i stykket, Moren (Bulle Ogier), Faren (Bernard Verley), ekskona (Marie Bunel) og sønnen, Gaute (umulig å uttale på fransk). Anledningen er bestemorens begravelse, noen år senere. Nå er det likevel blitt et par av Hun og Han, men Hun har aldri møtt Hans familie. Bitterheten velter opp mellom mor og sønn, mann og ekskone og de to kvinnene. Dette må kunne kalles Fosses versjon av *Festen*, som Chéreau utnytter for alt den er verdt. Igjen lar han den døde bestemoren vandre midt mellom de levende, nå sammen med barnebarner Gaute som også dør. Chéreau lar etter hvert også de øvrige personene likne mer og mer på fantomer, som like gjerne kan være døde som levende. Det kan også være en draum, eller en innbilt virkelighet. Til slutt er bare de tre kvinnene igjen, nok en gang på kirkegården. Denne gangen for å begrave sin mann, eksmann og sønn. Uten tegn til forsoning, men sammen i kjærlighet til den avdøde, før de forsvinner ut til hver sin kant.

Det går flere lange minutter før noen våger å klappe. Man kommer ikke uberørt ut fra denne forestillingen, i disse omgivelsene som hele tiden gir en spesiell ramme. Det er teater, men på samme tid noe annet, udefinert som rører alle. En dramatisk *huis clos*, der Jon Fosses tekst kanskje mer enn noensinne får nettopp ansikt og kropp.

Fra raspeball til Louvre

(Paris): Jon Fosses *Draum om hausten* fikk Frankrikes mesterregissør Patrice Chéreau til å komme tilbake til teatret. Det skjedde under en middag i Bergen. Ingen av dem vil røpe hva som ble sagt.

AV VIBEKE KNOOP RACHLINE (TEKST OG FOTO)

Det ble ganske fuktig, innrømmer Patrice Chéreau.

—Vi spiste raspeball. Det virket som han likte det, sier Jon Fosse.

De to møtes igjen til et nytt måltid, denne gangen i den norske ambassaden i Paris. Anledningen er Chéreaus oppsetning av *Draum om hausten*, i selveste Louvremuseet. Det skjer kort tid etter at Fosse mottok Ibsenprisen i Norge og etter en ny stor suksess i Kina. Gjensynet mellom Fosse og Chéreau er hjertelig. De ble tydeligvis svært gode venner den kvelden i Bergen.

—Ibsenpris og Louvre, er du blitt storrannsgal, Fosse?

—Nei, hehe, det kjennes ikke sånn ut. Jeg har nok ikke talent for den slags galenskap, knegger Fosse fornøyd.

Han er for lengst blitt veldig stor i Frankrike, og nok en gang roses han opp i skyene av kritikerne. Patrice Chéreau tror han vet hvorfor.

—Frankrike har en lang tradisjon for absurd teater. Jeg mener ikke dermed at Fosse er det, ikke i det hele tatt. Men han føyer seg på en måte inn i denne rekken likevel og viderefører den. Og så er franskmennene fengst av stillheten i Fosses styk-

ker. Den er veldig ufransk. Jon Fosse er en eventyrlig forteller, med en helt moderne skriveform. Jeg føler meg i total profesjonelt samsvar med ham. Han er sensuell, metafysisk, og med dimensjon i forhold til døden. Det kunne ikke ha passet bedre med Louvre som ramme. Louvres rom har en helt spesiell dimensjon, som skaper et særegent forhold mellom museet og Fosses kirkegård. Man kan formelig føle minnet om det som var, som et av museets malerier. Det eneste jeg forandret lite grann på var teksten. Jeg tror oversetteren har fulgt Fosses tekst for slavisk. Det ble jeg klar over under prøvene.

«Ansikter og kropper»

Det var den verdensberømte komponisten og dirigenten Pierre Boulez som fikk Chéreau til å oppdage Fosses dramatik. Da hadde Louvre nettopp bedt Chéreau om å tenke på hvordan han kunne bruke det ærverdige museet som bakgrunn og dekor for et kunstnerisk *carte blanche*.

—Fosses stykke passet perfekt inn i mitt konsept rundt «ansikter og kropper». Jeg er vant til å leve med mange spøkelser. Også av mennesker som ikke er døde, men som jeg har elsket og som har for-





Fra raspeballmåltid i Bergen til fødselsdagsfeiring i Louvre: Jon Fosse og Patrice Chéreau etter forestillingen 2. november.

svunnet ut av mitt liv. Fosses stykke ga meg lyst på teater igjen, og til å samle disse personene i Louvre noen netter. Deretter gjenskaper Richard Peduzzi samme sal på Théâtre de la Ville før vi turnerer på flere scener i Europa. Fosse forener lyst og sorg i ett og samme gravmæle, som en drøm om høsten.

«Fosses stykke ga meg lyst på teater igjen, og til å samle disse personene i Louvre noen netter.»

PATRICE CHÉREAU

Chéreau hadde ikke satt opp større teaterforestillinger siden 2003. Men først satte han seg på flyet til Bergen for å møte Fosse i egen person. Fosse hadde på sin side lest og hørt mye om Chéreaus oppsetninger og filmer, men aldri møtt ham. Raspeballmåltidet i Bergen ble som nevnt sterkt, og resulterte i oppsetningen i Paris. Samt en annen i London til våren. *Eg er vinden* skal spilles av unge engelske skuespillere håndplukket av Chéreau på

Young Vic, og senere vises i Théâtre de la Ville i Paris.

«Anti-Régy»-teater

Jon Fosse var selvsagt spent på å se hva Chéreau hadde fått til. Det store gjen-nombruddet hans i Frankrike kom med Claude Régys oppsetning av *Nokon kjem til å komme* i 1999, som mange fant svært langtrukken. Chéreau har et helt annet tempo, som nesten fikk Fosse til å hoppe i stolen.

–Det virket på meg som et slags anti-Régy-teater. Nesten litt «polemisk», men alt var samtidig tekstlojalt, så en slik tolkning er også mulig. Og det gleder meg. Jeg har sett mange tause og stillfarende oppsetninger, og derfor gjorde det nesten godt å se – egentlig for første gang – en helt motsatt måte å se og fremstille det på. Og at det er dyktig sett og gjort kan ingen nekte for. Selvsagt er det også aggresjon og sinne i mine tekster, men da i det usagte. Dette tar Chéreau ut på et vis, uten at det blir feil, mener Fosse. Han liker også godt at forestillingen skriver seg så godt inn i resten av Chéreaus opplegg for Louvre.

Patrice Chéreau feiret premieren og sin

66. fødselsdag umiddelbart etter forestillingen 2. november. «Hele» Paris, med sponsor Pierre Bergé i spissen, var blant gratulantene.

– Jeg elsker denne forestillingen. Jon Fosse er virkelig en stor dramatiker, sa Bergé. Men Pascal Greggory, som spiller Han, syntes språket er litt forvirrende.

–Jeg snakker jo ikke norsk, men vet at ordet «ja» kan uttales på mange forskjellige måter og skifte betydning. I den franske oversettelsen sto det bare «oui». Det var vanskelig å si det på like mange måter. Fosses språk er bare tilsynelatende enkelt. Men jeg elsket å bearbeide det sammen med Chéreau.

Hun, Valeria Bruni-Tedeschi, beklaget at skuespillerne får så lite å gå på av Fosse. Ingen navn, ingen alder, yrke eller andre personlige detaljer. Skuespillerne må nesten famle i blinde.

–Det krever veldig mye av oss, med sterke emosjonelle situasjoner, og veldig mye usagt. Jeg er sikker på at stykket mister noe på fransk, selv om det er universelt. Det handler jo om mennesker og vår plass i verden.

«Mitt private museum»

Patrice Chéreau sitter hver kveld i trappen mellom benkeradene og skribler ned notater. Det blir aldri godt nok for ham. Og så filosoferer han.

–Hvilken er denne merkelige blandingen av mitt liv og mitt arbeid,

denne måten å leve på, appetitten jeg kalte grådighet, å ville alt, eie og kjenne bevegelsen.

Fortelle historier, kunne formidle, overlevere en tekst, og ikke bare følelser.

Granske mine egne følelser, gå gjennom noe helt selvopplevd, og som jeg aldri ville klare å skrive, selv her.

Lysten til å la andre oppleve hva jeg føler ved en roman, en film, eller livet på gaten.

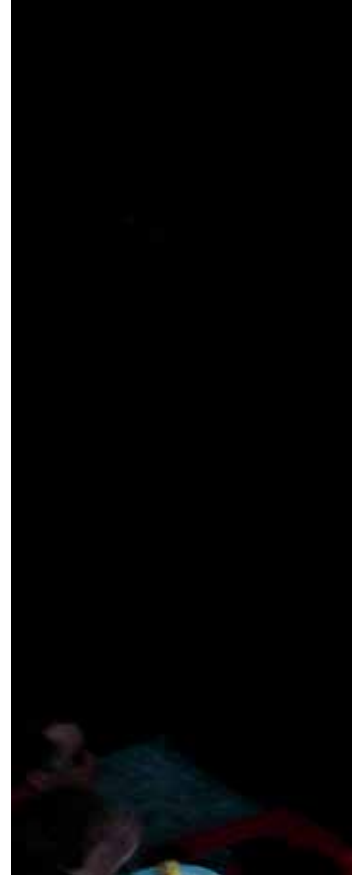
Jeg kan ikke tolke bedre enn andre, men bare organisere, og så er jeg god til å stjele innhold fra alle.

Og alt jeg har inntrykk av å ha stjålet organiserer jeg for mitt private museum: forestillingene, filmene, operaene dere ser. Jeg er en heler eller en gjenbruker. Er det dette som er iscenesettelse?

Teater under oppsyn

(Beijing): Skuespiller og dramastudent Oda Fiskum bor og arbeider i Beijing. Hun har selv erfaring med det kinesiske sensurapparatet, og tviler på forandring etter fredsprisen.

AV SINDRE LEGANGER OG FREDRIK VARFJELL (FOTO)



Jeg tviler på at jeg som eneste norske medlem av et internasjonalt kompani med flere kinesiske skuespillere kommer til å merke noen forandring i forhold til hva jeg kan og ikke kan produsere av teater, sier Oda Fiskum (25). Hun er opprinnelig fra Trondheim, men bor i Beijing og studerer teater ved det prestisjetunge Sentralakademiet for drama, Kinas mektigste teaterutdanningsinstitusjon.

Tildelingen av Nobels fredspris til den kinesiske dissidenten Liu Xiaobo har kjølnet forholdet mellom Norge og Kina. Flere politiske møter på toppnivå har blitt avlyst og den norske operaforestillingen *Some sunny night* er uønsket i Kina. Fiskum tror ikke at tildelingen vil ha betydning for henne, bare fordi hun er norsk.

Alt må godkjennes

Det er likevel ikke helt problemfritt å lage i teater i Midtens rike. I sommer hadde Fiskum premiere på sitt første teaterstykke *Facebook* på Penghao-teateret i Beijing.

Teatret er en del av den uavhengige teaterscenen som er i sterk vekst i Kinas storbyer. Siden Beijing fikk sin første uavhengige teaterfestival i 2008 har det jevnlig dukket opp nye teaterhus og kompanier. Myndighetenes sensurapparat ønsker dem ikke nødvendigvis velkommen – alle stykker må godkjennes og kontrolleres før de

kan settes opp, og dermed kreves det mer ressurser. De kinesiske undergrunnskompaniene kan tillate seg å være dristigere når de tar opp samfunnskritiske emner, siden kontrollen ikke lenger er like streng.

Fiskums teaterkompani «Elephant in the Room» består av både kinesiske og internasjonale skuespillere. På en blanding av kinesisk, engelsk og norsk kommanderer hun de andre på plass. Det er bare minutter til premieren. Først etter å ha arbeidet med stykket i flere måneder oppdaget hun at selv på de små scenene må alle skuespillere registreres og godkjennes av myndighetenes sensurapparat. Siden mye av besetningen var utlendinger ville det ta lenger tid enn normalt.

– Innholdet i stykket måtte også godkjennes før vi kunne sette det opp. Det er noe av grunnen for at vi valgte Penghao-teatret. Det har gode kontakter og kunne få fortgang i papirarbeidet, sier hun. Mens publikum strømmer inn døren har hun tatt plass i regissørstolen på en hylle over benkeradene.

Brukte «forbudt» dikt

Problemet er at Fiskum benytter tekst fra den samfunnskritiske kinesiske dikteren Yu Jian underveis i skuespillet. Tekstutdrag fra *File Zero*, et dikt som blir tolket som en kritikk av myndighetenes håndtering av studentdemonstrasjonen

Kinesisk undergrunnsteater I stor vekst i de største kinesiske byene. I 2008 fikk Beijing sin første uavhengige teaterfestival, «Beijing Fringe Festival». Mindre streng sensur enn på de etablerte teaterscenene. På grunn av liten tilgang til presse- og reklamekanaler er det likevel vanskelig for teaterkompaniene å få hjulene til å gå rundt økonomisk. De statskontrollerte mediene gir undergrunnsteatret stadig mer oppmerksomhet.



En fullsatt sal med spente kinesere og utvekslingsstudenter følger forestillingen.

på Den himmelske freds plass i 1989, flimrer over skjermen bak skuespillerne. Diktet ble forbudt da det kom ut, men er senere blitt godkjent av sensurapparatet.

– Jeg tror grunnen til at *File Zero* gikk gjennom sensuren er formen. Ingenting er direkte, alt er antydning, sier Fiskum.

Hun mener at på grunn av lange tradisjoner med sensur og begrensninger betyr allegorier og symboler mye mer i kinesisk litteratur enn hos oss. For å godkjennes av sensuren har kinesiske forfattere vært nødt til å behandle betente emner i vage trekk. Samtidig er leserne mer vant til å tolke mening ut av symbolene.

– Hvis jeg for eksempel setter noe stort på scenen bare for at det ser kult ut, vil folk tolke veldig mye ut av det. Vi må være forsiktige med symbolbruken her i Kina, sier hun.

Partiet kom på øvelser

Publikummet er en blanding av kinesere og internasjonale studenter, og handlingen i stykket blir presentert vekselvis på kinesisk og engelsk. Det ser ut til å virke, publikum følger interessert med mens skuespillerne diskuterer *Facebook*, et sosialt medium som har tatt over en stor del av livet til aktørene på scenen. Mens den ekte Facebook for tiden er stengt i Kina,

finnes det tilsvarende nettverk på kinesisk med millioner av medlemmer.

Med ett øye i manus og det andre på scenen, følger Fiskum framføringen mens den nærmer seg slutten. Det er vanskelig for uavhengige teatergrupper å få tilgang til øvingslokaler, og de fleste oppsetningene drives så å si uten budsjetter. Men å gå gjennom de offisielle kanalene er uaktuelt – til det er sensuren altfor omfattende, noe Fiskum erfarte da hun tidligere jobbet som skuespiller i et statsfinansiert stykke.

– Hver dag kom det folk fra kommunistpartiet på prøvene. Vi hadde øvd i to uker og lagt ned mye arbeid, men de bare snappet manuset og forandret over halvparten, sier hun. De fikk også utdelt lister med patriotiske replikker som måtte framføres, samme hvem som gjorde det.

Ønsker ikke skrekkehistorier

I det scenen faller i svart, reiser publikum seg og klapper begeistret. Fiskum smiler fornøyd, forestillingen gikk over all forventning. I dag, noen måneder etter premieren, arbeider de fortsatt med å få satt opp stykket i andre kinesiske byer. Hun tror ikke det blir vanskeligere nå, på grunn av fredsprisen til Liu Xiaobo. Fiskum mener derimot at det har bidratt til større bevissthet om menneskerettighe-



Sammen med den italienske med-regissøren Fabrizio Massini, venter Oda Fiskum på at hennes første teaterstykke skal ha premiere i Beijing.

ter i Kina, men i både positiv og negativ forstand.

– Hvis det eneste tildelingen utretter i Europa er en bråte med nye skrekkehistorier om Kina fra kulturelt egotrippene journalister, er det ikke bare forferdelig bortkastet, men også svært kontraproduktivt i forhold til hva Nobels Fredspris er ment å representere, sier hun.

The Communicator, regi: Nilu Kamaluddin, Centre for Asian Theatre (CAT) 2009. Foto: CAT



Teateraktivister, light-versjoner og politisk krutt

(Dhaka): På Ibsen-festivalen i Bangladesh
filleristes Ibsen. Her blir man oppfordret til å se
på Ibsen med nye øyne – og det er utfordrende
for en som ser ham med norske.

AV THERESE BJØRNEBOE



Ibsen Through New Eyes. Religion and Freedom» var tittelen på en Ibsen-festival som gikk av stabelen i Dhaka i november i fjor. Over ti dager bød festivalen på hele 22 produksjoner, hvorav et flertall var bestillingsverk gitt til lokale kompanier og kunstnere, fra Dhaka eller andre steder i Bangladesh. Det ble også vist en rekke gjestespill, og åpningsforestillingen 12. november, var Ratan Thiyams spektakulære *Når vi døde vågner* fra Manipur, produsert av Delhi Ibsen Festival (2008).

Festivalen i Dhaka arrangeres i samarbeid mellom Centre for Asian Theatre (CAT) og det statlige Bangladesh Performing Arts Academy/Shilpakala Academy. Man kunne få inntrykk av at halvparten av publikum var ungdom, men festivalen hadde imponerende publikumsoppslutning, og salene var for det meste fulle.

Jeg delte ikke alltid publikums begeistring for de lokale oppsetningene, hvor det flere ganger medvirker kjente skuespillere fra film og tv, og som ofte preges av en melodramatisk spillestil, og lyrisk replikkføring.

Det største problemet for mitt vedkommende, er å forstå tolkning og tekstbearbeidelse, fordi bare de færreste forestillingene er tekstet til engelsk, samtidig som Ibsens tekst er skåret ned, persongalleriet forminsket og det nesten bestandig er gjort inngrep i handlingsforløpet.

En folkefiende

– Ideen bak festivalen er å se på Ibsen med våre øyne, sier Kamaluddin Nilu, regissør og kunstnerisk leder av CAT: Det gjelder både måten vi tolker tekstene, og hvordan de brukes til å reise spørsmål som er viktige her og nå. Fremfor alt i forhold til religion.

Vi står på verandaen i femte etasje av nasjonalteatret, og ser ut over den stålgrå himmelen som henger som et lokk over byen. Dhaka er en av verdens hurtigst ekspanderende storbyer, og antallet biler øker med ca. 100 om dagen, leser jeg i en engelskspråklig avis, som jeg får på dørterskelen til hotellrommet. The Daily Star

«De har bare respekt for én tekst, og det er Koranen.»

EUROPEISK FESTIVALDELTAKER

inneholder også daglige anmeldelser av festivalforestillingene.

Når Mamunur Rashids oppsetning av *En folkefiende*, under tittelen *Shotrugna*, har blitt en «festivalhit» (jeg ser den for

andre gang på en ekstraforestilling, lagt til prøvesalen i 5. etasje) skyldes det imidlertid ikke så mye spørsmålet om vannforurensning og klima. Selv om dette kommenteres av doktor Stockmann (spilt av regissøren) – som trekker en sammenlikning mellom Dhaka og Pompeii.

Cruxet er at doktor Stockmanns antagonist, broren Peter, er modellert etter én av de mest innflytelsesrike personene i Bangladesh, Mohammad Yunus. Yunus er oppfinneren av mikrokreditt, som tilbyr billige lån til fattige som vil starte en egen virksomhet. Et alternativt banksystem som Yunus ble tildelt den norske Nobelprisen for, men som i forestillingen til Rashid fremstilles som en fattigdomsfelle. Vi blir vitne til opprivende scener. Fattige mennesker som trakasseres og blir



Regissør Mamunur Rashid. Foto: Therese Bjørneboe

drevet fra gård og grunn fordi de ikke er istand til å betale de (etter forholdene) sky høye rentene.

Shotrugna er en stor suksess. Den avbrytes av stadige lattersalver og appellerer til antiamerikanske følelser i publikum. Rashid knytter nemlig Mohammad Yunus til Hillary Clinton, som blir spilt av en sjarmerende skuespillerinne i cowboyhatt og yankee-boots. «Kjærlighetshistorien» dem i mellom blir illustrert av tablåer som henspilte på filmen *Titanic*, og lot seg forstå som en kommentar til at kapitalismen er et synkende skip, eller mer presist at systemet driver verden i avgrunnen. *Shotrugna* avslutter

med en filmprosjeksjon av atomsoppen over Hiroshima.

Mamunur Rashid kaller seg teateraktivist. Han tilhører den eldre generasjonen, og har oppholdt seg på og mottatt viktige impulser fra Brecht-teatret i Øst-Berlin. I en viss forstand kan *En folkefiende* kalles et «lærestykke», men Rashid sier ydmykt at Brechts teater er en livslang prosess. Det dreier seg om å vedvarende stille spørsmål, ikke om å gi svar.

Tekstbearbeidelser

Litt skjematisk, kunne man si at Ibsen-festivalen i Dhaka var delt mellom moderniseringer, slik som Rashids aktualisering av *En folkefiende*, og forestillinger med en mer rendyrket estetisk tilnærming, hvor Ibsens stykker ble utforsket gjennom tradisjonelle teaterformer – slik Ratan Thiyams eklektiske *Når vi døde vågner* er et eksempel på, hvor forøvrig også Salvador Dalis smeltende klokke var et sentralt symbol.

Men også Mamunur Rashids humoristisk grovkalibrerte *folkefiende* gjorde bruk av tradisjonelle former, et slags bengalsk motstykke til commedia dell'arte, og spørsmålet om forestillingene «moderniserer» er vanskelig å besvare. Fordi moderniseringer aksentuerer noen element, og ser bort i fra mye annet, er det avgjørende at fokus er skarpt. Men det er vanskelig å ta stilling til moralsk og politisk tendens uten å være fortrolig med den kulturelle konteksten stykkene er tilpasset til.

En oppsetning av *Gengangere* var i følge regissøren et uttrykk for hennes personlige respons på stykket. Oswald, som spilte el-gitar (!), blir gal fordi han tar mannsrollen til faren i arv. Forestillingen var tydelig religionskritisk i forhold til pastor Manders, men regissøren hadde luket ut det incestuøse forholdet mellom Oswald og Regine, og ga (i kvinnefrigjøringsens navn) Ibsen en happy ending hvor Fru Alving og Regine går arm i arm ut av scenen. Intensjonen bak har utvilsomt vært et ønske om å adressere samtiden, men resultatet er en banalisering stykket og Ibsens religionskritikk (det er ikke så enkelt å frigjøre seg fra arvesynden!).

I en pakistansk oppsetning av *Et dukkehjem* er stykket lagt til i dag, og det er

vaskekona som i fru Lindes sted gir Nora impulsen til å betrakte sin rolle i ekteskapet kritisk. For med sin livserfaring gjenomskuer arbeiderkvinnen at noe er feil, og forteller Nora om sitt eget liv og ekteskap med en opiumsryker. Noe av hensikten med denne, litt tv-serieformaterte oppsetningen, er å vise at det eksisterer andre former for kvinneundertrykkelse enn fysisk vold.

Oppsetningen adresserte den pakistanske middelklassen, som i følge skuespiller og teateraktivist Sheema Kermani har et lite bevisst forhold til kunst. Hun hevder at det er kunsten, men særlig teater og dans som ved siden av kvinnene er de

«Estetikk er viktig, men politikk er veldig viktig i Bangladesh i dag.»

KAMLUDDIN NILU

største ofrene for det fundamentalistiske regimet i hjemlandet.

Fattigdom vs. seksualitet?

I Teheran er det derimot, i følge regissør Nader Borhani Marand, et aktivt teaterliv. Hans oppsetning av Ibsens *Vildanden* gir inntrykk av skuespillerne kommer fra en psykologisk-realistisk tradisjon som står det europeiske teatret nærmere enn teatret i Bangladesh. Marand har i likhet med Mamunur Rashid (*En folkefiende*) tatt seg store friheter med Ibsens tekst, men fordi det var så åpenbart at det sistnevnte stykket var oppdatert eller rekontekstualisert i forhold til en aktuell og brennbar konflikt, opplevde jeg det ikke som problematisk. *My Wild Duck* var en langt mer utfordrende viderediktning av Ibsen. I denne versjonen er det Gina og Gregers, og ikke Hedvig, som tar livet av seg. Man kunne slik få inntrykk av at Gina begår selvmord fordi hun har krenket Hjalmar Ekdal som mann. Han fremstilles til slutt som en filledukke, ribbet for livsmot. I en diskusjon etter forestillingen sa regissør Marand at det viktige for ham var å vise



Sheema Kermani under en seminardebatt i Dhaka. Foto: CAT

hvordan fattigdom tvinger mennesker til å foreta ydmykende valg. Og så videre at seksualitet ikke er et like viktig tema i dagens Iran som demokrati og fattigdom.

Marand avviste at tekstbearbeidelsen var uttrykk for selvensur, slik det ble antydnet under diskusjonen. Det kan tvert imot være sånn at sensur er fruktbart for kunsten, fordi man er nødt til å være innovativ, antydnet han. Jeg vet ikke om det høye alkoholkonsumet i *My Wild Duck* var å forstå som et taktisk nikk til sensuren, eller om det fra regissørens side var ment som en kritikk av vestlig kultur. Jonathan Chatel (se side) gir en tolkning av forestillingen som tilsier at det siste kan være tilfelle: den slutter i en visjon om forsoning mellom kunsten og religionen. Selv satte jeg pris på at adaptasjonen fremhevet fattigdom og klassemotsetninger, i likhet med Vinge og Müllers oppsetning av *Vildanden*. I lys av Kjartan Fløgstad's påstand (Dag og tid) om at Ibsen bare skildrer «dissonanser» i borgerskapet, vitnet den iranske bearbeidelsen om at Ibsens beskrivelser av maktmisbruk og undertrykkelse oppleves gyldig og inspirerer til samfunnskritikk under helt andre samfunnsforhold.

Den iranske forestillingen fikk en begeistret mottakelse av publikum i Dhaka. Sheema Kermani trakk den frem som den beste forestillingen ved siden av Thiyams *Når vi døde vågner*, mens flere av de europeiske deltakerne var mer skeptiske. Det hang nok sammen med at festiva-

len generelt kunne gi inntrykk av lemfeldig omgang med tekstene. Som med den omtalte oppsetningen av *Gengangere*, ga flere oppsetninger inntrykk av at Ibsens stykker ble appropriert på en måte som gjorde at de ble tilpasset og ufarliggjort. Og det var særlig nærliggende å mistenke forestillinger fra muslimske land for religiøst preget sensur. «De har bare respekt for én tekst, og det er

Koranen,» som en av de europeiske deltakerne sa.

Delhi og Dhaka

Festivalens hovedarrangør CAT sto bak to oppsetninger, *Fruen fra havet* i en harmoniserende tolkning i regi av norske Un-Magritt Nordseth, og Kamaluddin Nilus *The Communicator*, som bæres av et leketøy og sterkt skuespillerensemble.

Det er en multimedial forestilling, hvor hovedpersonen er en ung mann som bor i et treskur, i noe som kunne være en shanty-town i en hvilken som helst millionby. Forestillingen har form av en collage, hvor Ibsen-sitater – og en Ibsen-dukke – opptrer side ved side med video-prosjeksjoner av George W. Bush, dokumentarkrigsfilmer og danse-, tryllekunst- og underholdningsnumre. Forestillingen byr på en kakafoni av motstridende bilder og referanser, og gjør det nærliggende å tolke den unge mannen som en nåtidig Peer Gynt: Survivor, sjarlatan, opportunist og spiller. Men tolkningene er legio, og jeg synes ikke forestillingen er særlig vellykket. Referansene til Ibsen virker søkte, og den virker rett og slett litt misjonerende. Derfor velger jeg i mangel av et bedre ord å kalle *The Communicator* et signalarrangement, jf. dikterjubileer, eller for den saks skyld Sebastian Hartmanns Ibsenfestivalforestilling *Ibsenmaskin*.

Nilu har tidligere satt opp blant annet *Gengangere* – i en versjon hvor incesttemaet sto sentralt, fordi inngifte er et utbredt

fenomen i Bangladesh, selv om det ikke snakkes om. Hans oppsetning av *Brand* var rettet mot fundamentalismen som også er i fremvekst i Bangladesh; selv om den ikke står like sterkt som i Pakistan.

Nilu er primus motor bak festivalen i Dhaka, men delvis bosatt i Norge, hvor han sitter i juryen for Ibsen Awards, og er involvert i forskningsprosjektet «Ibsen Between Cultures» ved Senter for Ibsenstudier. Det interkulturelle fokuset i Dhaka, kunne gi inntrykk av at festivalprogrammet var influert av at dette er et viktig satsningsprosjekt i det norske Ibsen-miljøet. Men Nilu fremholder at festivalen har hatt en interkulturell innfallsvinkel helt siden oppstarten i 1997.

Før tidsskriftet går i trykken møter jeg Kamaluddin Nilu i Oslo, på bakgrunn av kritikken som er kommet opp mot Delhi Ibsen Festival (se Aftenposten, 23. sept, og debatten videre, og lederartikkel side 2). Jeg spør ham om hva som er de viktigste forskjellene mellom festivalene i Dhaka og Delhi?

– Det er et godt spørsmål, fordi det var jeg som foreslo at Nissar Allana skulle lede festivalen i Delhi. Nå har jeg innsett at det var et feil valg, fordi festivalen i Delhi er lukket og elitær. Allana har gjort dumme valg ved å bruke sin egen kone og datter som regissører, og fordi festivalen ikke fungerer dynamisk i forhold til det lokale eller indiske teatermiljøet.

I Dhaka deltar det mange lokale teatergrupper, og i motsetning til i Delhi har forestillingene et etterliv. De spilles og turnerer omkring i landet. Rashids *En folke-*



Nilu Kamaluddin. Foto: Therese Bjørneboe

fiende er for eksempel på en oppsetning det er ekstremt viktig å vise på landsbygda, fordi den avslører at mikrokreditt er et føydalt bankvesen. Men flere er viktige.

Hele teatermiljøet er involvert, på en eller annen måte. Og for å få det til er det viktig med flere arrangører, lokale sponsorer. Det er av flere grunner uklokt av den norske ambassaden å fullfinansiere festivalen i Delhi. I en slik sammenhenger burde den indiske staten, utdanningsinstitusjoner, osv. vært involvert. Det er nødvendig for å skape likeverd.

– *Hvorfor tok du initiativet til å skape en Ibsen-festival, istedet for en teaterfestival hvor man oppfører dramatikere fra Bengal?*

– Det er vanskelig å utforske våre egne dramatikere fordi det kan være farlig. I den forstand er Ibsen trygg, fordi han er klassiker. Men temaene hans er svært viktige i dag. Dessuten har ikke festivalen et rigid Ibsen-fokus, det er en miks, en interkulturell praksis i ulike former. Du så jo også selv at det deltok lokale stjerner. Man kan kritisere oppsetningene, men i et lite land er det viktig fordi publikum elsker det, og det gir dem en følelse av eierskap til festivalen. Estetikk er viktig, men politikk er *veldig* viktig i Bangladesh i dag, både i forhold til menneskerettighetsbrudd og ytringsfrihet. Festivalen har et viktig nedslag, fordi det skrives om den, vi utgir også en publikasjon om seminaret.

– *For meg var det største problemet at så mange av forestillingene ikke var tekstet. Mens jeg fikk inntrykk av at mange regissører har et lemfeldig forhold til originaltekstene. Betyr det at det er oversettelsene som er dårlige, eller viser det at det er behov for dramaturger?*

– Man har ikke begrep om en dramaturgfunksjon i dette landet. Derfor er det regissørene selv som gjør det dramaturgiske arbeidet. Det gjelder også Thiyam. Teksting er et teknisk ekstremt utfordrende, sier Nilu, som lover at han skal se nærmere på problemet.

My Wild Duck; et spørsmål om synsvinkel

(Dhaka): Den subtile adapsjonen til Nader Borhani Marand reiste spørsmål ved tilskuerens posisjon, og blottla noen politiske problemstillinger. Dette er historien om et perspektivskifte.

AV JONATHAN CHÂTEL

MY WILD DUCK etter Ibsens *Vildanden*.
Manus og regi: Nader Borhani Marand.
Moaser Theater Group, Teheran

Synsmetaforen (et svekket eller bedragerisk syn) spiller en dominerende rolle i *Vildanden*, og referanser til fotografering og til Ekdals loft – som er en kunstig reproduksjon av naturen, og et sted som identifiseres med selvbedrag – er bærende element. Hedvigs død skyldes forvrengte perspektiv på livet, som på den ene eller den andre måten nærer opp under «livsløgner». Gregers fanatisme og Hjalmars feighet korrupperer det uskyl-dige og sårbare blikket til Hedvig. Denne prosessen når sitt klimaks i den makabre sluttscenen hvor alle kommer med sin versjon, sin blikkvinkel på den livløse tenåringskroppen, i tvetydige og hule vendinger. Den eneste personen som er seg denne maskeraden bevisst, er doktor Relling, fordi han står på avstand.

Jeg nevner denne analysen helt kort, fordi min plassering i teatersalen og intellektuelle disposisjon som tilskuer, i lengre

tid har influert min lesning av og mening om Nader Borhani Marands *My Wild Duck*. Det skjedde ting i teatersalen denne novemberkvelden i Dhaka som forvrengte min dom. Jeg ble nødt til å gruble og gjøre videre undersøkelser for å få satt den iranske forestillingen i perspektiv. Jeg kom med andre ord etter hvert til å skifte syn. Og for meg er det nettopp dette Ibsens *Vildanden* lærer oss.

Høsten 2009 rapporterte internasjonal presse med jevne mellomrom om det spente politiske klimaet i Teheran. Det var årsaken til at jeg følte meg ubekvem ved nærværet av funksjonærer fra Mahmoud Ahmadinejads administrasjon, som snakket sammen, reiste seg og gikk nervøst rundt omkring i salen under forestillingen. I tillegg fungerte skjermen med tekstoversettelsene, som var plassert til høyre for scenen – ikke over midten – åpenbart ikke. Linjene i teksten stemte ikke med situasjonen som ble spilt på scenen. Jeg slet dermed i to og en halv time for å få med meg de viktigste argumentene i Nader Borhani Marands bearbeiding av Ibsens



Grosserer Werle og Gina Ekdal i *My Wild Duck*, regi og tekst: Nader Borhani Marand. Moaser Theatre Group Teheran 2008.

Vildanden. Det var ingen enkel oppgave, fordi jeg måtte dele oppmerksomheten mellom skuespillerne, skjermene og de urolige iranske diplomatene.

Behnaz Jafari var en overbevisende Gina. Men likevel matchet ikke hennes subtile og intense tolkning de bevisst groteske karakterene Gregers og Gamle Ekdal. Slik jeg opplevde det, var denne kontrasten lettere ødeleggende for handlingen og forestillingens indre logikk. Men det var tekstadapsjonen som var mest problematisk i den nevnte konteksten.

Sensurert Ibsen?

Først av alt, må jeg si noen ord om den *mise-en-abîme*-strategien som preger denne adapsjonen av *Vildanden*: I åpnings-

scenen er Hedvig, som er voksen, sunn og frisk og forlovet med en angrende Molvik, i ferd med å legge siste hånd på sin bearbeidelse av Ibsens skuespill. Hun er nervøs, ettersom hun snart skal få møte den norske forfatteren. Deretter går stykket inn i den unge kvinnens fiksjonsverden, som blir avbrutt av flere sekvenser hvor Gina og Gregers, som skriver brev til Hedvig, forteller om sin intensjon om å begå selvmord. Til slutt vender *My Wild Duck* tilbake til situasjonen i begynnelsen. Slik fremstår teksten som en kommentar til *Vildanden* ved at historiene veves sammen.

Som man kan se, har Nader Borhani Marand eksplisitt endret på Ibsens plot. Det viktigste dramatiske vendepunktet, Hedvigs selvmord, er erstattet med det

latente og gjentatte dødsønsket som Gina og Gregers gir uttrykk for. Slik det antydes mellom linjene har de to bestemt seg for at de vil dø fordi de er skyldige. Gina har faktisk drevet pengeutpressning mot grosserer Werle, ved å få ham til å tro at han er Hedvigs far, noe han ikke er, i motsetning til i originalversjonen. Gregers har forsøkt å ødelegge Ekdal-familien (men i Marands tekst mislykkes han), og ikke bare fordi han har dårlig samvittighet, men også fordi han er hemmelig forelsket i Gina og misunnelig på hennes lykke. I en viss forstand kan man se dette som en moralistisk variant av Ibsens drama. Utroskapen er utelatt, den fromme Molvik følger endelig sin overbevisning og de uskyldige unnslipper voksenverdens løgn og bedrag. I mine øyne bidro disse elementene til en overforenkling av stykkets ambivalenser, og svekket den tragiske konsekvensen av karakterenes masquerade.

Etter teppefall var jeg overbevist om at stykket hadde blitt kuttet og dempet på grunn av sensuren. Det faktum at de

En dag vil kunsten og religionen leve i harmoni
i Iran – nå forstår jeg hvorfor de iranske diplomatene
ble stadig mer opprørte og nervøse

iranske diplomatene forholdt seg tydelig reservert, og den ufunksjonelle tekstingen var tegn jeg tolket i samme retning. Jeg forestilte meg at det var en forbindelse mellom det som skjedde i salen og de drastiske dramaturgiske endringene. Min estetiske opplevelse ble forvrengt av den stadige interaksjon mellom scene og sal, og av enkelte politiske tema som jeg var uvant med å forholde meg til på en så spesiell måte i Europa. Men jeg bekjempet førsteinntrykket, skaffet meg manuskriptet til *My Wild Duck*, og gjorde research om teaterlivet i Iran.

Frigjøringskamp

For det første, til tross for at teatergrupper bare mottar støtte fra staten, og selv om det fins informanter som går fra forestilling til forestilling for å sjekke om produksjonene svarer til islamsk regelverk, så er teatret likevel temmelig uavhengig og et sted for debatt. Iranske kunstnere jeg har truffet, hevder at kunstmiljøet ikke er under statlig kontroll. Kunst, film, teater og litteratur forhandler på forskjellige måter for å omgå sensuren, men er likevel skarpe. De opererer med andre ord i en sfære som staten implisitt tolererer.

La oss se nærmere på valgene Marand har gjort i sin adaptasjon. Inversjonen av de fatale skjebnene har fortsatt bevart en tvetydighet. På den andre siden, har den iranske regissøren satt et essensielt aspekt ved Ibsens dramaturgi i forgrunnen: ideologi- og språkkritikken. Selv om han har skrevet om replikkene, ivaretar adaptasjonen de forskjellige språkformene og karakterenes gimmicks. Videre, avgir moderniseringen av teksten eksplisitte ekko av situasjonen i Iran. Jeg siterer et bemerkelsesverdig eksempel, hvor doktor Relling erter Gregers idealisme og kaller ham «mister Morality teacher». Litt senere har Marand lagt til noen linjer om slagord:

Relling: *Flimsy slogans. As far as I remember no one paid attention to those slogans. Workers were happy, they had their own life. What was your idea, Werle?*

Gregers: *Those slogans were not flimsy. They didn't work on them.*



Regissør Nader Borhani Marand under en prøve på *My Wild Duck*.

Det er minimalt, men likevel er en slik bruk av moderne ord retningsgivende. Gregers må ganske klart være en humoristisk variant av de faktiske lederne i Iran, som blander religion og politikk, og med en tilsvarende restriktiv holdning til individuell frihet. I flukt med det, kan hans forsøk på å ødelegge det ekdalske hjem være en metonymi for ødeleggelse av Iran fremprovosert av en gruppe ultrakonservative.

Hva angår selvmordet, er det ikke vanskelig å se for seg at Gina er dømt på grunn av det kulturelle og sosiale presset overfor initiativrike kvinner. Marand understreker faktisk fattigdommen og økonomisk trelldom. Det er fordi Gina ønsker at datteren skal bli kunstner at hun narrer en rik mann. Så også dette kan tolkes som uttrykk for at den kunstneriske skapertrangen ikke lar seg kue, og som en fordømmelse av kneblingen av kunsten fra et demagogisk statsapparat som bruker ignoranse og fattigdom som et politisk verktøy.

Endelig kan Molvik og Hedvigs romanse sees som et tegn på håp: Det gir faktisk mulighet til en forening mellom en prest og en dramatiker. Budskapet er provoserende: En dag vil kunsten og religionen leve i harmoni i Iran. Ved å vise en slik mulighet på teaterscenen, forstår jeg hvorfor de iranske diplomatene ble stadig mer opprørte og nervøse.

Nader Borhani Marand har selvsagt ikke bare adaptert *Vildanden* for å illustrere landets problemer. Han har, slik jeg allerede nevnte, gitt en personlig tolkning av den norske forfatteren, og lagt til noen narrative element som kan være problematiske fra et rent formelt perspektiv. Men det er sikkert at han, til tross for det politiske regimets ideologiske press, åpner fundamentalt teatrele dimensjoner som svekkes i våre liberale vestlige demokratier: Teatret som et våpen mot et inkvisitorisk maktapparat såvel som en arena for ytringsfrihet. For å våge å bruke det, trengs det både mot og talent.

(Oversatt fra engelsk av Therese Bjørneboe)

Å lese og sette opp Ibsen

– teatret som et sosiologisk laboratorium

THOMAS OSTERMEIER OM IBSENS DRAMATURGI SOM «REGIFELLE» OG MULIGHET. IBSEN-LECTURE, I REGI AV SENTER FOR IBSENSTUDIER, UIO, 1. SEPTEMBER 2010.

Jeg vil gi dere et inntrykk av ideene bak min innfallsvinkel til Ibsens stykker. Dette er tanker som har utspring i at jeg har satt opp Ibsen omtrent annet hvert år siden 2002: *Et dukkehjem* (Nora) i 2002, *Byggmester Solness* i Wien i 2004, *Hedda Gabler* i 2005, *John Gabriel Borkman* i 2008, og *Gengangere*, som jeg nå setter opp i Amsterdam, med premiere ved utgangen av 2010.

Innlegget mitt er delt i to deler: Først kommer jeg til å si noe om hvorfor jeg mener at Ibsen har en spesielt stor betydning i dag. Så vil jeg snakke mer generelt om de dramaturgiske problemene man blir konfrontert med i tekstene og iscenesettelsen av stykkene.

Sjelen og pengene

I Tyskland, og spesielt i det tyske regiteatret på 70-, 80- og det tidlige 90-tallet, har Ibsen vært kjent som dikteren som blottlegger sjelens mysterier. Dette har ført til en iscenesettelsestradisjon der skuespillerne ofte har hatt helt bestemte forestillinger om hvordan de skulle tolke karakterene til Ibsen. Det handlet om å forsøke å portrettere det indre landskapet til karakterene. Ibsen ble i høy grad forstått som dikteren som fremstilte Freuds ideer på scenen, før Freud selv hadde utviklet dem. Konsekvensen var at en skuespiller bestrebet seg på å troverdiggjøre at de følelsene han viste på scenen var ekte. Ibsens stykker har ofte blitt spilt med masse pauser, emosjonelle utbrudd og lidenskapelige blikk ut av vinduet. Å spille Ibsen på denne måten kan bli veldig kjedelig, eller stå i fare for å bli veldig kjedelig, særlig fordi denne troen på følelsene ødelegger stykkene fullstendig.



AV THOMAS OSTERMEIER

Det leder til spill hvor karakterene ikke handler.

Det regissørene må ta innover seg når de skal sette opp Ibsen, er samme problem som enhver regissør konfronter når han nærmer seg en klassiker: Allerede før man leser et stykke for første gang, har man en rekke klisjeer

om hvordan det skal tolkes i hodet; en mengde ideer om hvordan Ibsen skal settes opp. Da jeg tok mine første steg inn i Ibsens verden (dvs. med de stykkene jeg allerede har nevnt at jeg har satt opp, eller nå setter opp), ble jeg slått av at karakterene alltid står under et enormt økonomisk press, og av at Ibsen alltid bruker dette økonomiske presset som motor i stykket. Dette er denne forbindelsen til dagens samfunn som etter mitt syn gjør ham samtidig.

I Tyskland – men jeg antar at det samme gjelder Europa forøvrig – trues de basale nyliberalistiske ideene fra begynnelsen av 90-tallet av økende økonomisk angst. Folk er besatt av angst for å falle på den sosiale rangstigen og miste sin sosiale status. Dette er først og fremst merkbart i middelklassen, som opp til 90-tallet var den store vinneren av det såkalt vidunderlige «Wirtschaftswunder» fra 50-tallet. På 80-tallet opplevde man massearbeidsløshet for første gang etter andre verdenskrig, og på 90- og 00-tallet innebar den økonomiske krisen at middelklassen ble konfrontert med faren for å miste jobb, formue og sosial status.

Eller til at man forsøkte å finne en mening i de verdiene som hadde størst vekt i borgerskapets glanstid – familieverdier, ekteskap, kristendom, å få barn og å være en god mor for sine barn. I dagens Tyskland er dette igjen populært, og i vår

generasjon har vi skapt en ny type borger-skap kjent som «die neue Mitte».

Jeg har allerede nevnt to viktige tema i Ibsens stykker. Først det overordnede temaet økonomisk press og finansielle bekymringer. Det andre aspektet er familien, presset på kvinnens rolle, både på Ibsens tid og i dag, hvor det særlig er relevant i forhold til den nykonservative tidsånden som vi må konfrontere, og konsekvensene denne har på samfunnet. Jeg ser paralleller mellom Ibsens tid og vår når det gjelder problemer man opplever i parforhold, ved å få barn og i forsøke å løse utfordringer i familielivet.

La meg først gi noen eksempler på økonomisk press:

Et dukkehjem: Bankdirektøren Helmer og lånene. Den kjensgjerning at Nora ikke vil at ektemannen skal vite om lånene fra Krogstad.

Hedda Gabler: Tesmans karriere som professor blir utsatt for fare av Løvborg. Huset som han kjøpte, men ikke har råd til dersom han ikke får jobben.

John Gabriel Borkman: Selvsagt: Spekulasjonene og tapet av alt. Den magiske troen på at pengenes makt skal løse alle problemer er kjernen i stykket.

Det man står overfor – og det fins mange andre eksempler i andre stykker, men her konsentrerer jeg meg om disse – er at karakterene er totalt oppslukt av evige bekymringer knyttet til økonomiske og finansielle problemer. Den urokkelige troen på pengenes makt ødelegger alle mellommenneskelige relasjoner. Særlig de mannlige karakterene er trangsynte og mer eller mindre blinde overfor behovene rundt seg. Karriere, sosial status, penger, statussymboler, for eksempel huset i *Hedda Gabler* er viktigere enn menneskene rundt, viktigere enn emosjonelle forhold, viktigere enn kjærlighet, vennskap, ja selv familieband – tenk på de to søstrene i *Borkman*. Av økonomiske årsaker bestemmer Borkman seg for å gifte seg med den kvinnen han ikke elsker,



mens han gir den kvinnen han elsker til en annen mann. Han ofrer henne for sin karriere. Han ødelegger også båndene mellom tvillingsøstrene, som tradisjonelt betraktes som det sterkeste båndet som fins mellom mennesker. Så, i kontrast til klisjeen om karakterene i Ibsens stykker og tolkningene av dem i tysk teater, fra la oss si slutten av 50-tallet til begynnelsen av 90-tallet, ofrer karakterene sjelen, følelsene, lidenskapen, og kjærligheten – eller kjærlighetsevnen – for et økonomisk begjær. De lever i en rasjonell, sekularisert og kald verden, hvor noen av dem forsøker å opprettholde andre verdier, men lider skibbrudd – som fru Elvsted, Nora, fru Alving. Jeg er – og dere har sikkert forstått at dette er ett av mine viktigste poeng – fascinert av Ibsen fordi han viser hvordan borgerlige individ forsøker å finne utveier i en fullstendig kald verden, uten å gi avkall på de idealene som borgerskapet pretenderte å etterleve.

Men som vi vet fra Richard Sennetts *The Corrosion of Character* er dette vanskelig, og slik Engstrand i *Gjengangere* og Brack i *Hedda Gabler* viser, blir det stadig mer vanskelig: I Ibsens stykker pleier det

å være de kyniske og mindre følsomme karakterene som vinner.

For meg som regissør er det interessant å stå overfor en forfatter som viser hvordan mennesker med alle deres emosjoner forsøker å overleve med sjelen intakt i en fullstendig materialistisk og rasjonalisert verden, hvor det bare er pengene som regjerer. Jeg tror dette er ting som lar seg observere i vårt daglige liv. Vår fysiske fremtreden, det som kroppen uttrykker eller ikke uttrykker, og på hvilken måte det ikke lenger er leselig hva kroppen uttrykker – og hvordan alt dette er influert av vår «vidunderlige nye verden» (Aldous Huxley). Moderne samfunn, og særlig de vestlige demokratier, strever ofte med diverse psykiske og fysiske problemer: Det å ikke føle seg vel i kroppen; problemer som nedfeller seg som sykdom i nervesystemet; utbrenthet; fullstendig mangel på kroppskontakt; depresjon. Vi må innse at vårt materialistiske virkelighetsbilde lar seg gjenopplage som symptomer i kroppen. Og den spennende forbindelsen ved å iscenesette Ibsens dramaer i dag, er å eksaminere hvordan denne livsstilen påvirker vårt fysiske fremtreden, å se på hvordan vi nærmer oss hverandre fysisk og sosialt.

Dette leder meg over til andre del, som dreier seg om fellestrekk i Henrik Ibsens drama, og hvordan de knytter seg til min pasjon for sosiologiske synspunkter på

Ibsens stykker har ofte blitt spilt med masse pauser, emosjonelle utbrudd og lidenskapelige blikk ut av vinduet. Å spille Ibsen på denne måten kan bli veldig kjedelig.

Joseph Bierbichler (Borkman), Angela Winkler (Ella) og Kirsten dene (Gunhild) i *John Gabriel Borkman*, regi: Thomas Ostermeier. Schaubühne, Berlin 2009.



mennesket og på teatret som et sosiologisk laboratorium som eksaminerer menneskelig oppførsel.

Eksposisjonens dikter og de to dramaer

I 2500 år har det tekstbaserte teatret operert ut i fra en tanke om at menneskets kapasitet for å være godt eller ondt avdekkes i antatt dramatiske situasjoner – for eksempel på en øde øy etter flyulykke, uten mat og drikke. Dette er en form for Hollywood-dramaturgi hvor vi ved hjelp av utviklingen i historien fort vil forstå at folk er i stand til å ofre seg selv – og gi det siste vannet til andre – men også at de er istand til å drepe for å overleve. I Ibsens stykker er den dramatiske situasjonen vanligvis vanskeligere og mer kompleks. Det skyldes at det borgerlige samfunnet var mindre voldelig enn i den blodige middelalderen, hvor konflikter ble løst ved hjelp av våpen, i en duell. Komplexiteten i konfliktene er mer intrikat enn i Shakespeares dramaer, hvor det kan være så enkelt at «I kill in order to become king.» Det er for eksempel ganske vanskelig å beskrive konflikten i *Hedda Gabler*. Men selv om vi ikke kan beskrive den med enkle ord, vil alle gjenkjenne Hedda Gablers følelser: Å leve et feil liv, være sammen med feil person, ikke være modig nok til å leve et uavhengig liv, hate de andre omkring seg fordi

de viser henne, i et speil, hvor elendige og små idealene og motet hennes er.

For å kunne fortelle om alt dette, har Ibsen bestemt seg for å gjøre halvparten av stykket (og noen ganger mer) til eksposisjon, det vil si å bruke to eller to og en halv time på å forberede et kort, dramatisk øyeblikk. Og nå er jeg tilbake til mitt poeng i første del: Jeg tror at eksposisjonen i Ibsens stykker er den største faren og fellen for en regissør som skal sette opp Ibsen. Det som stort sett skjer er at man spiller dramaet i denne delen av stykket, og er overdramatisk og emosjonell, selv om dramaet faktisk ikke egentlig har begynt enda. Mesteparten av tiden lar Ibsen én karakter fortelle en annen karakter om alt det som er viktig å vite for publikum, og situasjonen er stort sett en enkel konversasjon. Men fordi mange regissører ikke ser på dette som en mulighet, men forsøker å legge noe inn i scenen som ikke er der, fanges de i en felle. Og dette er mitt poeng: Jeg tror denne delen av stykket henvender seg til en regissør som er besatt av sosiologisk observasjon av menneskelig oppførsel i dagliglivet. Her ligger sjansen når du iscenesetter Ibsens stykker. For når man regisserer kan man være svært nyansert og vise hvordan en kropp beveger seg i rommet, hvordan en kropp forholder seg til en annen, hvordan de forsøker å spille sitt lykkelige liv, osv. Man har et laboratorium uten drama, og dette er veldig spennende for regissører som meg, som også er interessert i å observere hvordan det moderne manifesterer seg i det hverdagslige.

Det Ibsen selv gjør for å forbedre den enkle konversasjonssituasjonen, er å la karakterene snakke om eller fortelle historier fra de siste årene til hovedpersonen. Karakterene konfronterer hovedpersonene med ting fra fortiden som de ikke lenger ønsker å konfronteres med. Slik er det med Hilde Wangel i *Byggmester Solness*, og slik er det for pastor Manders og fru Alving, som konfronterer hverandre med kjærligheten de hadde. Slik er det med Løvborg i *Hedda Gabler*, som konfronterer Hedda med idealene og lidenskapene fra fortiden. Slik er det med Kristine Linde og Krogstad i *Et dukkehjem*. Og slik er det avgjort med Ella og hennes virkning på Gunhild i *John Gabriel Borkman*.

Det Ibsen gjør er å konfrontere hovedpersonen i stykket med gjengangere fra fortiden, for å sitere tittelen til ett av skuespillene. Og her er vi ved et hovedanliggende i Ibsens stykker – som ikke er noen stor overraskelse for dem som kjenner Ibsen: At det borgerlige samfunnet er bygget på løgner og hykleri. *Lebenslüge*, som det heter på tysk. Dette forvandler den ikke-teatral situasjonen i konversasjonen til en teatral situasjon hvor de konfronteres med sitt yngre jeg eller fortiden, via spøkelset som «opptrer», og hvor deres yngre jeg blir representert av denne gengangeren. Konfrontert med det faktum at «da jeg var ung ønsket jeg ikke å bli en av disse løgnaktige og hyklerske voksne», er det som om man møter sitt underbevisste, eller som om man møter følelser som det ikke var meningen at skulle bo i huset, men i kjelleren.

Og å møte disse følelsene kan naturligvis være veldig smertefullt fordi det reiser spørsmål ved hele ens liv. Disse karakterenes tilsynelatet er en utfordring og på samme tid en gave til en regissør: De kan være i stuen din, uten at du gjenkjenner dem, slik Nora ikke gjenkjenner fru Linde; de kommer ut av røyken, slik jeg forsøkte å vise i

Vi innse at vårt materialistiske virkelighetsbilde lar seg gjenopplage som symptomer i kroppen

John Gabriel Borkman. De opptrer som kimærer bak et glass, slik som Løvborg i min *Hedda Gabler*, eller flyr inn fra himmelen, slik som jeg valgte å la Hilde Wangel gjøre i *Byggmester Solness*. Dette er alt sammen teatral effekter, eller en måte å iscenesette denne dramaturgien på, som forbedrer den helhetlig sett ikke veldig dramatiske situasjonen i første del av Ibsens stykker. Det er som om det er to dramaer som utspiller seg: Dramaet som fant sted for 5, 10, 15 år før stykket starter; og så dramaet i andre del. Å skape denne overgangen, denne sekvensen på begynnelsen av stykket før dramaet kan finne sted, å gjøre det interessant, er den virkelige utfordringen for alle som setter opp Ibsens stykker.

(Oversatt fra engelsk av Therese Bjørneboe)

Iskaldt eksil

Schaubühne tilbake på
Nationaltheatret med enda en presis
reise gjennom et Ibsen-stykke.

AV MAY-BRIT AKERHOLT

Henrik Ibsen: JOHN GABRIEL BORKMAN
Tysk overs.: Marius von Mayenburg
etter Sigurd Ibsens oversettelse. Regi:
Thomas Ostermeier. Scenografi: Jan
Pappelbaum. Gjestespill fra Schaubühne
am Lehniner Platz, Koproduksjon med
PROSPERO, Théâtre National de Bretagne
og Ruhrfestspiele Recklinghausen.
Hovedscenen, Nationaltheatret 3. sept

Gimmick-teater ser ut til å danne kjernen i denne festivalen. Men mens den argentinske *Hedda Gabler* presenterer en form for meta-teater som aldri mister originalverkets intensjoner, konsepter og figurer av syne, er det andre oppsetninger som har interessante og morsomme ideer som ikke blir fullført på en måte som beholder eller fremhever originaltekstens natur eller sjel.

I Thomas Ostermeiers produksjon av *John Gabriel Borkman* er kjernen aldri forskjøvet, valgene er forankret i Ibsens stykke, derfor kan han ta djerpe og overraskende og oppfinnsomme skritt. Schaubühne-regissøren er kjent for sine samtidige fortolkninger av Ibsen. *Nora*, hans versjon av *Et dukkehjem*, turnerte verden rundt i mange år; en sublimt intelligent oppsetning som fikk stykket til å høre hjemme i nåtiden uten at teksten var modernisert radikalt. Jeg gråt med Nora da hun skjøt sin mann før hun gikk. Men jeg ble ikke med på Heddas reise på samme måte. Ostermeiers *Hedda Gabler* var en presis og intens oppsetning, men til tross for at jeg var intellektuelt fascinert, var følelsene mine sjelden engasjert. Og

det er min målestokk. Gammeldags? Kanskje; men teater som utelukkene henvender seg til hodet begynner fort å kjede meg. Og det har det vært en del av på årets festival.

Handling er ikke nødvendigvis bevegelse og aksjon; den ligger ofte i ordene som avstedkommer følelser eller reaksjoner hos skuespillerne, i ord som også kan være en slags «sceneanvisninger». Og det er det Ostermeier spiller på i sin nærmest stillestående oppsetning av *John Gabriel Borkman*. Han lar teksten være handling. Skuespillerbesetningen; spesielt i de tre sentrale rollene – Joseph Bierbichler, Kirsten Dene og Angela Winkler, er uklarerlig. Men det var vanskelig å høre de lavmælte skuespillerne. Selv de som ikke snakker tysk trenger å høre hva skuespillerne sier, høre hvordan de bruker ordene og lar stemmene bære dem frem, lar tonen formidle mening og følelser.

Übermensch

Gjennom årene har kritikere og forskere hevdet at dette stykket er påvirket av Nietzsches nøkkel-konsept om «Übermensch», og viljestyrken det tar å oppnå stor makt. På noen måter har Ostermeier lekt med dette konseptet i sin kalde og distanserte oppsetning. Men det er en stilig og ren kulde. Kanskje det er av den grunn at de få øyeblikkene hvor en karakter mister sinnsroen blir så sterke? De blir til Nietzsche-øyeblikk, hvor Borkmans «Übermensch»-holdning bryter fram, hvor vi får et glimt av hans store viljestyrke til å fullføre sitt livsverk, og skuffelsen



når det ikke lykkes. Borkman ser seg selv som et «unntaksmenneske», han er ikke istand til å betvile sine egne overbevisninger. «Han kjørte limousine som en politiker», sier Gunhild (Kirsten Dene) om sin mann. En politiker som er vant til makt og respekt og som aldri tviler på at han fortjener det.

Borkmans far tok ham med ned i gruvene, hvor han hørte «malmen synge» – et uttrykk som er blitt synonymt med karakteren – når den blir forløst fra den tunge, mørke jorden. Hans livsmisjon er å befri malmen. Hans ambisiøse prosjekt fører til seksten års fengsel – åtte år i det lokale fengslet, og åtte år i isolasjon i sitt eget hjem. Thomas Ostermeier kaller ham en «arriviste» (sitt foredrag på Blindern); han stiger fra å være sønn av en gruvearbeider til å eie gruvene. Og produksjonen understreker at hovedpersonen er like kjent for oss i dag, en mektig bankier, en magnat som arbeidet seg opp ved egen vilje.

Vinterlandskap

Edvard Munch sa at *John Gabriel Borkman* var ett av de mektigste vinterlandskapene i norsk kunst. Ostermeier og hans scenograf Jan Pappelbaum er glad i glass for å uttrykke karakterenes indre vinterlandskap: Det

Angela Winkler som Ella og Joseph Bierbichler som Borkman i *John Gabriel Borkman*. Regi: Thomas Ostermeier. Schaubühne 2009.



er «glasslandskaper» i alle hans andre Ibsen-oppsetninger også. I dette stykket bor karakterene i et glassbur – sideveggene har en gråhvit farge som skifter nyanser med belysningen. Det spartanske scenebildet understreker kulden i karakterenes forhold.

Lyset går sakte opp, Gunhild leser i sofaen, skyer farer over veggene, ovenpå «lunker den syke ulv» frem og tilbake med drønende rytme, og plutselig står Ella (Angela Winkler) der, og så er vi inne i stykket.

«Ett av de mektigste vinterlandskapene i norsk kunst.»

EDVARD MUNCH

Konflikten mellom de to tvillingsøstrene og kampen for Erhard blir spilt ut med beherskelse og tilbakeholdenhet; skjønt følelsene svulmer under fasaden. Forskjeller mellom søstrene vises i små detaljer; Ella drar jakken rundt seg, hun fryser, Gunhild er aldri kald.

Likeledes er scenen med Borkman og Foldal (Felix Römer) koreografert med sterkt henblikk på å fremheve forskjellene på de to: Foldal sitter i en lav stol ved pia-

noet, Borkman på en stabel av tre stoler, tronende over vennen og kollegaen. Selv når Foldal blir sint, er det kraftløst. I dypt sinne og smerte bøyer han hodet og tørker av sitt manuskript, som Borkman ikke tror på.

Denne scenen er full av pathos, og de gangene jeg har sett stykket, har den falt tungt til jorden. Men denne produksjonen finner humoren i den så vel som pathosen. Dette er blant annet fremhevet ved en belysning som skaper skygger, og en flytende sceneovergang hvor Foldal og Ella nesten erstatter hverandre i én og samme bevegelse. Ostermeier bringer frem humor og ironi i flere scener og øyeblikk, ofte ved å fremheve kontraster mellom karakterer, handlinger og følelser. Første akt slutter med at Gunhild faller, kommer seg opp, setter seg i sofaen, hvisker «Den syke ulven hyler igjen, den syke ulven»; så roterer scenen til pianomusikk, og vi ser Frida (Elzmarie de Vos) ved pianoet og en begeistret Borkman istedenfor en hylende ulv. Men scenebildet viser også en truende himmel.

Ord og mening

Alle overganger er elegant utført, om det er en overgang mellom følelser, mellom

temaer, mellom scener; det ene fører til det andre lekende lett. Vi glir naturlig fra rettssak og erstatningsspørsmål, til kampen om Erhard (Sebastian Schwarz), til Borkman som reddet Ellas penger. Vi glir fra scene til scene uten behov for pause. Når det er pauser, er det Ostermeier som har regissert dem inn for å fremheve visse øyeblikk.

Ostermeier har selv sagt at hans oppsetning forblir lukket, istedenfor å åpne seg mot slutten som i originalen. Hva betyr det for sluttscenen? Vil Borkman og Ella klatre opp en snødekket bakke til en benk i en lysning i skogen, hvor han kan se utover sitt kongerike? Kanskje... glassveggen bak går opp en glippe og taken siger inn, men fengslet åpner seg ikke. Endelig slipper klossen som har grepet om hjertet hans taket, og han dør i lenestolen. Til slutt forenes søstrene over den døde mannen. Det er et sterkt sluttbilde. Men både handlingen og bildet brøt med rytmen i produksjonen, som om hele stykket kom ut av takt. Men kanskje det var hensikten?

I siste scene stiger Borkman og Ella opp bakken i snøkavet, og selv om de ikke forlater huset ... tar de denne reisen i den måten Ostermeier regisserer stykket på. Men for å oppleve det siste øyeblikket fullt ut må publikum skjønne hvordan begge disse kvinnene kjempet om denne megalomane, egoistiske, selvbedrageriske kynikeren av en mann. Et av mine problemer med denne versjonen er at vi ser lite av den utstrålingen som gjorde Borkman til en mektig leder, og den lidenskapen han utløste i dem omkring seg. Kulden som gjennomsyrrer forestillingen er knyttet til dette. Skuespillerne utfyller Ostermeiers fortolkning med stor presisjon, men det er som om alt de føler og tenker og tror ligger i den presise måten de uttrykker ordene på og beveger seg på, ikke i ordenes mening og den effekten ordenes betydning har. Skuespillerne hever og eller senker stemmene, men det er få forandrede tonefall eller nyanser. Likevel: Ostermeiers *John Gabriel Borkman* har skjønt at dramaet i Ibsens stykker ofte ligger i det faktum at karakterene ikke handler, ikke følger sine lyster og begjær. Kanskje det er akkurat det forestillingen dramatiserer.

En trådlös kavalkad

Sebastian Hartmanns nya på Nationalteatret är kanske på många sätt en hyllning till Ibsen, men en ännu större hyllning till skådespelarna som gestaltar hans dramatik. Trots det fungerar det varken som teater eller som en bild av en skapande process. Regissören har övergivit regiteatern.

AV SVANTE AULIS LÖWENBORG

IBSENMASKIN Regi: Sebastian Hartmann. Översettelse av Hartmanns texter: Øyvind Berg. Scenografi: Susanne Münzer. Kostym: Adriana Braga Peretski. Lysdesig: Lothar Baumgarte. Soundtrack: Steve Binetti. Nationalteatret, Ibsenfestivalen. Premiär 26 august

Risken med kollektiva arbetssätt och bra skådespelare är att processen tar överhand och blir så lekfull och underhållande för ensemblen själv att det som visas upp för publiken bara blir en bild av en process, som egentligen borde fortsätta, men som så att säga fryses ner till, säg – 10 grader, vid premiären. Det finns fortfarande chans att något händer mellan de olika föreställningarna, eftersom föreställningen inte är helt djupfrys, men i stort sett har processen stannat av.

Ibsen entertainern

Här är ännu en postdramatiskt lekfull föreställning av Sebastian Hartmann som blir en aldrig sinande ström av olika infall och lek med klichéer. Vi är på fjället uppe hos Brand och nere i dalen hos fru Alving. Här finns en del fina scener, som när döde Alving själv avlägger visit hos fru Alving. Kai Remlov skjuter först sina kolleger med en pistol, från scenen och ut i kulissen, för att få vara ifred med Frøydys Armand. De kommer sedan fram till att Alvings förnamn chockerande nog bara är «Kammarherre», och Manders förnamn

«Pastor». Det är riktigt skönt underhållande.

Talet om att detta skulle vara «regiteater» är väl ändå överdrivet. Det är föreställningar som den här som gör publiken blaserad och kritisk, som får den att ropa efter en historia och ett berättande. Formen upprepas från Hartmanns *Leonce och Lena* härom året och man visar upp mer än gestaltar. Enligt Knut Ove Arntzens text i programbladet ska denna typ av «teatermaskin» innebära en allegoriserings av olika temata och händelseförlopp inom dramatiken. Att föreställningen lider brist på regimässig energi gör att det istället blir skådespelarnas föreställning, medan regigreppet bleknar bort. Resultat: skådespelarna har julafton och publiken har ofta roligt men oftast är det bara långdraget och lätt meningslöst. Ibsen som underhållning är inte så underhållande. Som att det är tillfälligheter som avgör vad som ska visas på scenen. Också musiken, som ska binda ihop föreställningen, blir till en ljudmatta som läggs på i brist på annat. Det blir helt enkelt muzak. Vilket paradoxalt nog gör det till en omusikalisk och dåligt lyssnande föreställning. Bara stundtals glöder den till när skådespelarna ställer sig upp för att sjunga ett solo, framför allt Frøydys Armands rörande sång om «Where are all the unborn children».

Skådespelarkonst på grönbete

Hade Baktruppen gjort detta hade det

säkert fungerat (Øyvind Berg är ju faktiskt med här som översättare) men nu är det med dramatiskt skolade skådespelare som får fritt spelrum. Och det ska sägas: skådespelarna är väldigt modiga – men de spelar inte sig själva, de leker med sina roller och gömmer sig bakom dem. Att Kai Remlov går omkring naken under en lång sekvens, och Anneke von der Lippe till och med leker med hans könsdelar, gör honom inte lika utsatt som andra nakna aktörer som Ann Liv Young i *Cinderella*, eller ensemblen i Vegard Vinges/Ida Müllers *Vildanden*, men det klär av själva det manliga egot och den manliga hegemonin på scenen. Det är tacksamt att se en skådespelare som så klär av sig makten att vara manlig skådespelare. Det är nästan värt hela föreställningen att se det. Remlov lyckas ändå behålla sin auktoritet, men han är så att säga satt på sin rätta plats bland kvinnorna när han sedan sätter sig i konstsnön och tar ett glas vin. Alla manliga skådespelare borde kanske under ett år eller två vara nakna för att upprätta en nyordning?

Den som ändå framstår som försvarare av hela konceptet i denna föreställning är Kjersti Botn Sandal. Hon ger sig fysiskt in i leken redan från början med absurda gymnastiska manövrer. De andra ger för det mesta känslan av improvisation i allt de gör, och på mer sparsam energi. Sandal vill något med denna föreställning som de andra inte vill och hon är förtvivlat

närvarande. Hon är också den som mest konsekvent får spela en roll, Oswald i *Gengangere*, och det underlättar. Hon håller brun sörja över kroppen i en nästan-parodi på expressionistisk Artaud. Man har sett detta förut, men det fungerar. Hon kläs av och naken tvättas hon som lik och sveps in. Var har jag nu sett detta förut? (*Vildanden* igen!). Hon kommer in i slutscenen, ännu en gång som Oswald, inne i en plastbubbla som hon rullar ut i salongen så att publiken måste resa på sig. Det är en imponerande och kontaktsökande skådespelare som verkligen vill kommunicera. Men just detta med bubblan kommer för sent. Hade det inte föreställningen kanske publiken hade slappnat av och gett sig hän i ett medskapande? Nu visas Ibsen upp, och publiken är just passiva åskådare.

Fossemaskin?

Jag är på *Ibsenmaskin* samma kväll som Jon Fosse får Ibsenpriset på samma scen. Hos Fosse finner man på något sätt den maskin som i alla fall jag söker, om vi nu ska kalla det för en maskin, och det är när «maskineriet» på en teater med all dess nedärvda kunskap och teknik försöker nå under huden på vad Fosses text egentligen gör.

För när Jon Fosse är bra tappar man andan. Sofia Jupithers *Svevn* för några år sedan på Amfiscenen var exempelvis en föreställning som blev till en allegori över livet och levandet och de rum vi alla bebor under våra korta liv. Och klockan går hela tiden mot tolv utan att vi kan göra något åt det. Det är en skrämmande, obehagbar rörelse framåt som också kan verka försonande men som ligger till grund för allt det Jon Fosse skriver. Det är som att livets verkliga grundläggande villkor finns inskrivet i själva rytmen.

Samma förståelse kan man begära av en regissör som tar greppet om Henrik Ibsen och ska försöka borra sig in i vad han egentligen gör. Eller finns det ingen botten i hans verk? Är han en lök? Om man tar hela livsverket kanske man ser inkonsekvenser, vilket också leken med träsvärd och sköldar i en medeltida tvekamp mellan Rafaelsen och Skjelbred är en illustration av i *Ibsenmaskin*. Den



Hade Baktruppen gjort detta hade det säkert fungerat, men nu är det dramatiskt skolade skådespelare som får fritt spelrum

scenen står som ett svar på Ibsens historiska ungdomsdramatik. Men återigen, kärnpunkten ligger ju trots allt på den senare dramatiken och på *Gengangere* och Oswald. Att Oswald har tagit sig till Norge för att dö.

Kanske det är döden i livet som är Ibsens eviga tema, där människan hela tiden vill eller försöker bryta sig lös från en förstelning som hindrar livet från att blomstra. Problemet är samtidigt att livslögnen också bidrar till denna blomstring. Och då är det ju kört. Sanningskravet är allt – vilket gör Ibsen både till en stor romantiker och till en av de riktigt stora pessimisterna i världslitteraturen. Jag anar att Sebastian Hartmann har tittat åt detta håll. Han knyter vackert ihop Oswald Alvings medvetenhet om sin nära förestående död i nyskrivet material, och slutet av *När vi dode vågner*. Anneke von der Lippes starka referat av den pjäsen är ett memento om Ibsens upptagenhet av gränsen mellan idealism och död.

Men ändå är det som att vi alla skulle vara så trötta på denne Ibsen att det inte är lönt att göra annat än gå tillbaka till teaterskolans improvisationsövningar. Kavalkaden av scener bara fortsätter och det är väldigt lätt att tappa tråden. Det

gäller skådespelarna med. För var är maskinen i denna Ibsenmaskin? Är det bara kavalkaden i sig och det lustfyllda rollspelet? För att det ska bli en maskin måste Gud komma in på scenen vid en kritisk tidpunkt och förändra historien helt, eller så är det en mekanik som sätts i verket och som närmast lik en klocka går framåt. Om det är en allegorisk återgivning av ett skeende genom fullt utnyttjande av teaterns teknik och bildskapande möjligheter eller genom att bryta sönder handlingen till allegoriska grepp och metaforer i föreställningens berättande del, så är denna Ibsenmaskin istället på väg att falla sönder av alla grepp.

En vildandenmaskin

Det går inte. Jag måste till slut jämföra. Jag kommer hela tiden tillbaka till *Vildanden*, som den gjordes på Black Box Teater i våras. Här har vi både en analys av den borgerlige författaren men också upprorsmakaren mot allt borgerligt Henrik Ibsen, samt en hel del maktkritik hämtat ur texten i Vegard Vinge/Ida Müllers djupläsning av dramat. Här fanns också det förtvivlade mod som gjorde att publikens position blev att uthärda föreställningen, som betedde sig som just en maskin, och på så sätt blev de med på skapandet av bilderna. Det blev en lojalitetsförklaring att sitta kvar. I *Ibsenmaskin* stängs publiken oftast ute, du ser på, förutom i den fina slutscenen med Botn Sandal då. Det verkar inte som att Hartmann är så intresserad av att läsa Ibsen över huvud taget. Han är mer intresserad av att se vart hans egna idéer tar honom. Och de är ofta inte så intressanta. I alla fall inte här.

Hedda – som tragedie og som farse

Hedda Gabler er ung, vakker, deprimert og distansert, mens hun går der og kjeder seg til døde. Sånn spilles hun verden over – eller?

AV INE THERESE BERG

Alle innflytelsesrike regjeringer har tatt avstand fra det intime teateret / Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro intimo. En versjon av Ibsens HEDDA GABLER av Daniel Veronese. Regi og scenografi: Daniel Veronese. Gjestespill fra Daniel Veronese, Argentina. Nationaltheatret, Bakscenen, 2. september

Henrik Ibsen: HEDDA GABLER. Språklig bearbeidelse Ole Johan Skjelbred. Regi: Peer Perez Øian. Scenografi: Nationaltheatret, Malersalen, 31. september

I de siste årene i Norge har vi sett en rekke oppsetninger av *Hedda Gabler* hvor man i oppdateringen av stykket plasserer dramaet i en glossy estetikk, og samfunnsdebatten reduseres til en kritikk av den øvre middelklassens og borgerskaps fokus på statussymboler og karriere. Forfriskende er derfor det argentinske gjestespillet *Alle innflytelsesrike regjeringer har tatt avstand fra det intime teateret* som bryter med varemerket *Hedda Gabler*, forstått som et estetiserende regiteater og dettes speiling av den øvre middelklassens gode smak og interesse for arkitektur, interiør og design.

Regissør Daniel Veronese er i følge Ibsenfestivalens program blitt utpekt som en av verdens beste regissører av *Time Out New York*. Ved å la alle de fem sentrale karakterene gestaltes av middelaldrende skuespillere med sliten eller ukledelig framtoning, og i alt annet enn fikse omgivelser, trer en annen historie fram. Stykket blir for anledningen presentert som farse, men med en klangbunn i et alvor man sjelden ser i nytolkninger av klassikere. Gjennom valget av skuespillerne Silvina Sabater (Hedda Tesman), Claudio Da Passano (Jørgen Tesman) Osmar Núñez (Assessor Brack), Elvira Onetto (Thea Elvsted) og Marcelo Subiotto (Ejlert Løvborg) skapes nye meninger og ikke minst mange humoristiske situasjoner. Replikker leveres i en lynende fart i en usentimental stil. Det dveles lite ved situasjonene, og akkurat som i klassiske farser er det stadige inn- og utganger: Veronese viser at *Hedda Gabler* kan leses som forviklingsdrama.

Rekontekstualisering

Handlingen er plassert i en sliten teaterkulisser, med stue og kjøkken og to dører. Hedda og Jørgen Tesman har nemlig fått bo i teateret, som Brack eier, i man-



gel på bedre husvære. Tesman er fornøyd, men Hedda klager, «for hun liker ikke teater noe særlig» (min oversettelse). Kommentaren til den langvarige økonomiske krisen i Argentina, som startet i 2001 med total kollaps og siden har slått bena under en stor del av en tidligere ganske stabil middelklasse, er åpenbar. Denne rekontekstualiseringen av Ibsens tekst oppleves som relevant for stykket. I lys av at militærjuntaen styrte mellom 1976 og 1983 blir for eksempel det faktum at Hedda er generalens datter noe mer enn en detalj som forklarer hvorfor hun har pistoler. Bracks trusler om politi og rettsystem når alt rakner mot slutten får også en helt annen tyngde.

Veronese kutter detaljene og gjør underteksten mer eksplisitt enn både Ibsen og de fleste av sine regissørkolleger: Er man på bunnen, er det ikke lenger noe behov for å holde maska, så «kom til poenget!». Konflikten og konkurransen mellom Løvborg og Tesman synliggjøres av en aggressiv, dominant og lettere paranoid Løvborg. Han dasker for eksempel Tesman på lankene når sistnevnte prø-

Silvina Sabater som Hedda Gabler, umiddelbart før generaldatteren tar livet av seg. Regi: Daniel Veronese. Foto: Emilio Camarin.

Hedda Gabler, regi: Perez Øian. Foto: Erik Aavatsmark



ver å ta tak i manuset for å se nærmere på det. Løvborg er en latinsk macho med halvlangt hår med måne på toppen. Kledd i cord-bukser og høyhalset genser som strammer over magen, er han stilmessig også den stereotypiske intellektuelle. Løvborgs voldsomme arroganse peker fram mot hans andre fall, og framtoningen hans gjør ham truende og komisk samtidig.

Troverdig som middelaldrende

Det råder en desillusjonert stemning over det Tesmanske hushold. Mens Brack i dramaet kan sies å sveve over villaen fordi han har bistått i finansieringen, er han her fysisk tilstedeværende gjennom nesten hele stykket. Helt fram til de skal ut, i andre akt hos Ibsen, slanger han seg i sofaen, spiller litt piano og rusler rundt med eiermine i slåbrok og tøfler. Etter sin egen oppfatning har han kanskje allerede flyttet inn i trekanten, og Brack herser som de andre med den uselvstendige og umodne Tesman. Ubarbert, først iført helsetrøye, og senere skinnjakke og cowboyboots, på vei til soiree, virker det lite sannsynlig at

Tesman noen gang skal få en framstående akademisk stilling.

Det er særlig i tittelrollen at grepet med middelaldrende skuespillere kommer til sin rett, for mens det ikke er uvanlig at godt voksne menn spiller de andre rollene, spilles Hedda nesten alltid av en ung og vakker kvinne. Sabaters Hedda er en aldrende skjønnhet med litt for trange klær og litt for røde negler; for en gangs skyld virker replikken om at hun har «danset seg trett» troverdig. Imidlertid er det ikke alder Hedda dør av til slutt her heller. I mange forestillinger er det Løvborgs sørgelige endelikt og Bracks trusler som skyver henne over kanten, men her oppleves det som om Tesmans handlinger er utslagsgivende for selvmordet. Det er ektemannen som er Heddas største skuffelse: Jørgen Tesman er på den ene siden en mann som hundses og latterliggjøres av alle, på den andre lyver han til henne, kanskje han til og med bedrar henne? Når tante er død og huset står ledig vil ikke Tesman flytte dit, men heller gjøre det til kontor hvor han skal rekonstruere manus med Thea. Et grunnpremiss i

denne forestillingen er at han har sviktet sin kone – i og med at de ikke bor i huset han har lovet henne – og så svikter han henne på nytt. Ikke nok med det, Tesman kan tolkes som forestillingens største opportunist: ikke bare stjeler han manuset til Løvborg, han foreslår siden at det er best de gir det ut i hans eget navn, siden avdødes ettermæle er så ødelagt.

Bare idioter lager kopier

Latinamerikansk kultur er kjent for å være en machokultur, noe man også kan lese ut av *Alle innflytelsesrike regjeringer...* Mennene er de handlende og normoverskridende, mens kvinnene er passivt avhengige og voktere av den gode moralen. Overspente Thea er for eksempel avholds, i alle fall til hun får vite at Løvborg har mistet «barnet» deres – og da drikker hun for å drukne sorgen. Selv om Hedda skeptisk hører på Tesmans lange bortforklaringer da han kommer hjem på morgenkvisten – hun vet ikke, i motsetning til publikum, at Brack og Tesman har vært i Frøken Dianas salonger, en «strippbar med transseksuelle sadomasochister» – vil

hun ikke selv være utro. Valgmulighetene framstår da heller ikke som spesielt appellerende.

Ensemblet spiller gjennom Ibsens plot på en drøy time. Mye er som nevnt kuttet, og noe er lagt til. Dermed får man ironisk kommenterende dialog som (fritt etter egne notater) «What an enchanting house» (Thea), og «That's the set of A Dolls House» (Tesman). Et annet eksempel på metanivået er Løvborgs siste monolog, der han etter å ha innrømmet å ha mistet manuset sitt, proklamerer «Only idiots make copies». Han fortsetter med å fortelle Hedda «I will write drama, literature is shit. Theatre lives on reality itself», og når hun ler av ham er svaret «What's so funny? The play will have your name». Hørte jeg noen si teater i teatret?

Hørte jeg noen si teater i teatret?

Dette teatret oppviser for fullt banalitetene Hedda ikke orker å forholde seg til. Hun bor i en kulisse av et hjem, bildene fra reisen er kitschpostkort fra Europas mest kjente landemerker, og hun rister bare på hodet når Løvborg vil vite om det er kjærlighet mellom henne og Tesman. Farsen er like reell for henne som for publikum når hun tar livet av seg med det høyeste pistolskuddet jeg til nå har hørt på en Ibsenfestival. Forestillingen kuliminerer i den grafiske replikken: «Hun skjøt seg. Hele hodet er borte».

Hedda som gjenganger

Hedda Gabler har vært en gjenganger under de siste årenes Ibsenfestivaler. Regidebutant Peer Perez Øian har tatt konsekvensen av det og inviterer bokstavelig talt publikum til å være med på skuespillernes undersøkelse av stykket. Publikum dras med inn i oppsetningen gjennom en liten ouvertyre hvor skuespiller Mattis Herman Nyquist introduserer medskuespillerne med deres virkelige navn og hvilken karakter de gestalter. Med små anekdoter får Nyquist publikum til å slappe av, og selv om dette er den eneste gangen styk-

ket kommenteres direkte og til publikum, lykkes man likevel ganske godt med å oppretholde nærheten til publikum forestillingen igjennom.

I hver anmeldelse jeg har lest av tidligere oppsetninger kommenteres det hvorvidt Tesman gjøres til en ufarlig akademikerdott eller ikke. Denne er ikke et unntak. Mens flere av Veroneses karakterer er ganske «latterlige», er det hos Øian felles for alle karakterene at *ingen* er noen dott. Selv om alle til en viss grad er ofre for en form for manipulasjon målbærer de en viljestyrke og intensjon som gjør dem til troverdige mennesker, snarere enn sjablonger. Sammen med kutt i manuset gjør personinstruksjonen sitt til at forestillingen komprimeres, holder på spenningen og oppleves som kontemporær.

Særlig interessant er forholdet mellom ekteparet Tesman, som i åpningsscenen virker som to lykkelige nygifte. Vi ser imidlertid raskt at Jørgen overkjører og infantiliserer Hedda, mens hun tar igjen med ironi. Hans observasjoner av hennes interaksjon med de andre mannlige karakterene bidrar også til at relasjonen mellom ektefellene etter hvert er i fritt fall, og Tesman tror åpenbart ikke på at Hedda har brent Løvborgs manus for hans skyld. Det er ikke av skyldfølelse eller i iver han ofrer sin egen karriere for å sette sammen Løvborgs notater, men i sinne, for å dekke over Heddas handlinger.

Det er godt å se på noen litt mindre kjente fjes på scenen på Nationalteatret: Nyquist, Tone Mostraum (Thea) og Christian Greger Strøm (Brack). Som hos Veronese tilfører det nye tolkningsmuligheter å la en godt voksen skuespiller som Bjørn Skagestad spille Ejler Løvborg. Aller best er det imidlertid å se Andrea Bræin Hovig som Hedda Gabler, en rolle hun har fått mye ros for. Skuespilleren snur på en femøring; i et øyeblikk konverserer hun høflig som vellykkede kvinner på vestkanten gjør, før hun skifter over til infam manipulasjon, som enkelte kvinner på vestkanten forøvrig også er kjent for. Bræin Hovig spiller Hedda med mye energi; hun er deprimert og sinna og utvikler seg fra det kontrollerte til det desperate. Selv om Hedda stadig bruker ironi som våpen spiller ikke Bræin Hovig

henne så distansert som man ofte ser – det gir publikum en karakter med flere nyanser. Når uventet voldsomme guttural skrik og utagering på slutten blir satt på plass av Tesmans nedlatende «sånn gjør man ikke», er Heddas skudd mot hodet et slags kontant «fuck you». Spørsmålet er imidlertid om det ufarliggjør handlingen at den er et utslag av sterk affekt?

Avanserte herkesteknikker

Samme hvor god forestilling Øians *Hedda Gabler* er – for den er slett ikke dårlig – kommer den ikke unna norsk teaters største utfordring, at borgerskapets problemer anno 2010 framstår med lite dybde. I programmet skrives det at man har valgt å gjøre stykkets dilemma til spørsmålet som mange vil kjenne seg igjen i: «Skal man satse alt på å realisere sine dypeste drømmer og innerste ambisjoner, eller safe, og heller søke trygghet og materiell komfort?» Forestillingen tar den ironiske sjargongen, som er særlig utbredt blant folk i kultureliten under førti, hvor poenget er å få overtaket på den andre parten med hjelp av spydigheter og tilsynelatende uskyldige fornærmelser, på kornet. Mange kjenner seg sikkert også igjen i karakterene og relasjonene. Hvor spennende er det imidlertid å se sin egen selvopptatte, kravstore og misfornøyde generasjon gå i ring ved hjelp av avanserte herkesteknikker enda en gang? Det speiler kanskje tiden, men er det en viktig fortelling?

Både Peer Perez Øian og Daniel Veronese har valgt å stryke tante Julle og hushjelpen Birthe fra rollelisten. De gjør også utradisjonelle grep gjennom personinstruksjon og casting. Likevel oppleves bare den argentinske forestillingen som en virkelig nytolkning av Ibsens *Hedda Gabler*. Der de fleste andre regissører tar overfladiske moderniseringsgrep, som ender opp som en øvelse i Ibsen og ganske motstandslos og repetitiv kritikk av borgerlighet anno 2010, gir Veronese sin forestilling en reell sosiopolitisk innramming: Hedda har nådd bunnen, og har ikke lenger har noe å tape på et skudd i hodet. Slik Ibsen selv gjorde det, undersøker det argentinske kompaniet konsekvensen av sosialt fall i en aktuell kontekst.

Tekstens teatralitet

Laurent Chétouane har laget en forestilling som avdekker teksten, samtidig som han tillegger den teatrale egenskaper.

AV JULIE RONGVED AMUNDSEN

Henrik Ibsen: **ET DUKKEHJEM** Regi:
Laurent Chétouane. Scenografi: Patrick
Koch. Kostyme: Sanna Dembowski.
Lysdesign: Marianne Thallaug Wedset.
Nationaltheatret, Amfiscenen . 31. august
2010

Et dukkehjem innledes med at Kjersti Elvik, i rollen som stuepike, leser Ibsens sceneanvisninger og peker rundt seg i scenografien. Anvisningene beskriver en «pen, men ikke kostbart innrettet stue», og scenografien er virkelig ikke kostbar. Patrick Kochs scenografi er bygget av tynne trepinner, og minner om et uferdig reisverk. Dette reisverket er imidlertid bygget etter Ibsens sceneanvisninger, og dører og utganger er plassert i henhold til sceneanvisningene. Alle detaljene stuepiken peker på er selvfølgelig ikke til stede, men scenen er gitt noen realistiske elementer, som blant annet et slags persisk teppe. Kostymene er også hentet rett ut av realismens teater, med kvinnene kledd i store sorte kjoler og mennene i hatt og frakk.

Stuepikens tekstbaserte innledning setter tonen for det som blir forestillingens gjennomgående uttrykk. Ibsens tekst står i sentrum, og det er foretatt overraskende få kutt. Til tross for at Chétouanes iscenesettelse er tekstbasert, oppnår han å skape en teatral forestilling der teatrets premisser for tekstfremføring er satt i sentrum. Dette ser man for eksempel ved at han lar Ågot Sendstad som Nora lese opp fra et manus hun har liggende fremfor seg, for deretter å kaste de leste sidene fra seg på gulvet. Denne opplesningen gjøres nærmest skjedesløst, og det legges ikke skjul på at hun husker replikkene sine. Nettopp

fordi hun så tydelig husker hva hun skal si gjøres det klart at alle skuespillerne har memorert en lang tekst, og dermed at forestillingen bygger på et rent tekstmateriale. *Et dukkehjem* er en tekst mange har et forhold til fra før, og det bidrar til at det nonchalante, men refererende forholdet til teksten fungerer godt.

Dyktig Ågot Sendstad

Forholdet til teksten blir tydeliggjort gjennom et stilisert og neddempet spill. Det meste av innholdet underkommuniseres, noe som tidvis oppleves som ren opplesning. Her bidrar imidlertid et sakte tempo til at publikum får tid til å prosessere inntrykkene, og forhindrer at det går over til replikkoppramsing. Siden alle replikkene blir kommunisert i like neddempet stil blir alle replikkene likestilt. Dette fremhever tidvis absurde trekk ved teksten. Ibsens replikker er som oftest meningsmettede og betydningsfulle, men her fremstår flere partier og replikkvekslinger absurde. Det er for eksempel litt underlig å kalle kona si en lercefugl, og i denne forestillingen fremstår det som absurd fordi Sendstads Nora er en rolig og neddempet figur som fremfører alle replikkene sine med fatning. Hun er langt fra en naiv og kvitrende lercefugl.

Ågot Sendstad er helt klart i sitt rette element. Hun spiller Nora med en neddempet kjølighet og distanserer seg fra teksten. Samtidig formidler hun hver eneste detalj med presisjon. Denne balansegangen er rett og slett mesterlig. På samme tid som jeg ikke tror at hun er eller representerer Nora, men bare formidler replikkene hennes, blir jeg grepet av den enheten av karakter og skuespiller som oppstår. Hun

lever seg ikke inn i rollen, representerer ikke i streng forstand Nora, men klarer allikevel å formidle Noras essens og sårbarhet i all sin bredde og kompleksitet. Det er en unik og krevende skuespillerteknikk som viser hvor dyktig skuespiller hun er. Det er også Ågot Sendstads evne til å holde denne stilen i tre og en halv time som gjør at forestillingen ikke faller gjennom på sine egne premisser.

Flåsete kontrast

I stykket kommer det til et klimaks når det blir klart for Helmer at Nora har skrevet falskt på et gjeldsbrev, og lånt penger bak hans rygg. Dette klimaksset er også til stede i forestillingen, og intensiteten øker når dette blir klart. Nå skal det ikke mye til for å øke intensiteten i en forestilling som er grunnleggende langsom og neddempet, men her oppstår det et brudd med resten av uttrykket når lyd- og temponivået økes. Torbjørn Harr som Helmer hisser seg opp, og faller, kanskje av gammel vane, inn i den realistiske folden. Det kan godt hende at en så lang forestilling etter tre timer søker etter et høynet spenningsnivå, men realismen som bryter inn føles upassende, og som et brudd med den helhetlige estetikken.

Forestillingens høydepunkt kommer etter at Helmer har roet seg litt igjen og Nora begynner på avslutningsmonologen som ender med at hun reiser. Her er Ågot Sendstad stenkald og saklig, og igjen oppstår det en dikotomi mellom henne som seg selv og henne som Nora. På den ene siden har jeg aldri opplevd en så rasjonell Nora, en jeg unner så veldig å komme seg vekk fra den nedlatende og pedantiske Torvald Helmer. På den andre siden har

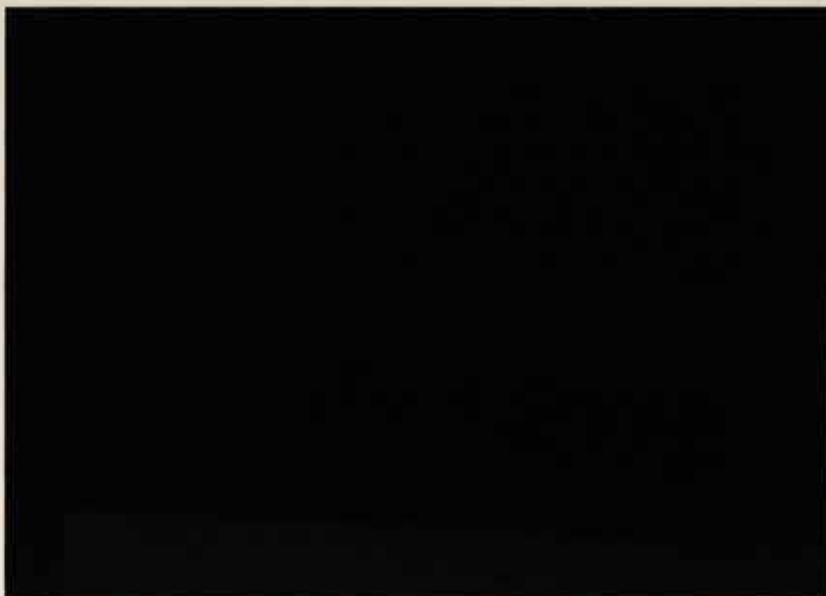
hun hele tiden et kaldt forhold til karakteren hun spiller, og øker slik perspektivene for å lese forestillingen.

Nora og Helmers barn, Ivar, Emmy og Bob, blir ofte nedprioritert i oppsetninger av *Et dukkehjem*. De omtales sjelden ved navn, og blir som oftest bare nevnt, de spiller sjeldent egne roller. I denne oppsetningen har alle skuespillerne trikoter i ulike farger under de mer tidsriktige og ensfarvede kostymene. Ved å ta av seg de vanlige kostymene, og dermed bare gå i trikot, blir Liv Bernhoft Osa, Torbjørn Harr og Øystein Røger til disse barna. Dette skjer rundt halvveis i forestillingen, og er et ganske flåsete innslag, men som kontrast til resten av langtekkeligheten er det ganske morsomt. Der hvor resten av forestillingen fokuserer på ordene fra teksten får man her et inntrykk av at skuespillerne nesten improviserer. De kommuniserer mer direkte med publikum, og formidler plutselig lekenhet og spillfakter.

Nye perspektiver

Da Laurent Chétouane satte opp *Misantropen* på Torshovteatret i mars 2009 var reaksjonene svært blandet. Det var en forestilling folk enten elsket eller hatet. Mye av grunnen til dette var at han fjernet komedienens grunnelementer, og forvirret publikum med å la skuespillerne bytte roller og tekst underveis. Forestillingen svarte ikke til folks forventninger til franske barokkomedier. *Et dukkehjem* er i større grad plassert innenfor den norske Ibsen-tradisjonens fortolkningsunivers, og vil nok hverken avskrekke eller forvirre publikum i særlig grad. Men når det er sagt er det klart at denne oppsetningen tilfører oppføringsdiskursen av *Et dukkehjem* noen nye perspektiver, og problematiserer hva en klassiker er, og hvordan vi leser klassikere. Det sentrale tekstfokuset er satt inn i en ramme av teatralitet og selvreferensialitet. Med dette viser Chétouane at når det gjelder Ibsen trenger man ikke velge enten tradisjonell tekstfremføring eller teatral eskapisme, men at Ibsens tekst er forenlig med en mer likestilt estetikk. Det var fint gjort av Nationalteatret å gi Laurent Chétouane en ny sjanse etter at *Misantropen* ikke lyktes i å trekke publikum til teatret. Nå har han visst lært seg norsk også, så jeg håper virkelig at han blir.





Et dukkehjem, regi: Laurent Chétouane. Foto: Gisle Bjørneby

Kinesisk teater bak masken

Det bygges mye i Kina. Tradisjonsrike hus rives ned og erstattes av nye bygg som kunne blitt oppført hvor som helst i verden. Det samme gjelder for det kinesiske gjestespillet fra Lin Zhaohua Theatre Studio, *Byggmester Solness*.

AV INE THERESE BERG

Henrik Ibsen: JIA ZHU DA SHI (Byggmester Solness) Oversatt til putonghua av Zhang Nan. Regi: Lin Zhaohua. Gjestespill fra Lin Zhaohua Theatre Studio, Kina. Nationaltheatret, Hovedscenen

Sist jeg så et kinesisk gjestespill under Ibsen festivalen var *Haida*, eller *Aspiration sky high* i 2006, en adaptasjon av *Hedda Gabler* i yueju operastil. Her var det meste bortsett fra plotet forenklet, og den psykologiske konflikten erstattet av moralske konflikter. Senter for Ibsenstudier arrangerte i den sammenheng seminaret *Ibsen i Kina*, med foredrag av framstående kinesiske Ibsenforskere. Der kom det fram at slike endringer gjøres når man skal tilpasse vestlig drama inn i en tradisjonell form som er strengt kodifisert. Selv om regissøren etter sigende hadde latt seg inspirere av en aktuell trend hvor kinesiske kvinner i økende grad velger ektemenn basert på økonomisk trygghet, framsto likevel ikke

forestillingen som en samtidskommentar, fordi de tradisjonelle elementene ble for dominerende, i alle fall sett fra mitt vestlige publikumsperspektiv.

Minimalistisk estetikk

Byggmesteren som gjestet Nationaltheatrets hovedscene under årets Ibsenfestival oppleves i motsetning til *Haida* som et besøk fra det moderne Kina, med handling lagt til vår egen tid. Her er ingen masker, ingen dans, akrobatikk eller sang. Isteden er det minimalistisk scenografi og til dels spill, og i enkelte øyeblikk minner Lin Zhaohua sine regigrep om regissører som Eirik Stubø, i det at han setter dialogen og teksten i fokus.

Kina er et land med en snart hundreårig Ibsensk virkningshistorie, i tillegg til mangfoldet av «egne» og ulike teater- og musikktradisjoner som har oppstått gjennom historien. Hvis man lar vestlig imperialism og påvirkning hvile for et øyeblikk kan man, i tråd med teoretikere som Erika Fischer-Lichte, slutte at når man i sin tid begynte å jobbe med Stanislavskij-

inspirert skuespillerarbeid var det fordi man ønsket å kommunisere med publikum på en annen måte, eller komme med nye former for sosiale og politiske kommentarer. Dette er et universelt grunnlag for endringer i spillestil, innhold og estetikk, og det samme gjelder Ibsen i Kina. Selv om hybride forestillinger som *Haida* også kan sees på som en fornyelse av teatertradisjonen legger som nevnt formen likevel begrensninger på hva forestillingen kan kommentere eller speile.

Stjernesystem

Dyrking av stjerneskuspilleren finnes innenfor mange teatertradisjoner, og kinesisk teater er ikke noe unntak, hverken i tradisjonell eller moderne form. Her er det imidlertid påfallende. Allerede i programmet konstanteres det at forestillingen er laget spesielt for de to hovedrolleinnhaverne, Pu Cunxin (Halvard Solness) og Tao Hong (Hilde Wang). Det kommer tydelig fram i stykkets koreografi, altså gjennom skuespillernes plassering i scenerommet. Mens byggmesteren tilbringer store deler av fore-





Byggmester Solness, gjestespill dea Zhaohua Theatre Studios, Kina.

stillingen tilbakelemt i en rød «stressless» i front midt på scenen, beveger Hilde seg i en halvsirkel bak ham, stort sett på forreste del av scenen. At de andre karakterene er biroller understrekes av at de stort sett holder seg bak og på siden av byggmesteren. Dessuten bærer de ganske like kostymer i militærgrønt, til forveksling lik arbeidsklær som man forbinder med Mao-tiden. Hilde, derimot, har en fargerik og mønstrete kort kjole på seg, mens byggmesteren er iført det som ser ut til å være en eksklusiv slåbrok. Rollefordelingen understrekes også gjennom spill, for mens hovedrollene har tydelige karaktertegninger med en viss utvikling underveis, framstår resten av ensemblet, særlig fru Solness og Ragnar Brovik, som statiske. Hun er gjennomført vakker og tragisk, han ung og sint. Skal man først profilere to kjente skuespillere er imidlertid ikke Byggmester Solness noe dårlig valg. Aline og Halvard Solness møtes sjeldent hverken fysisk eller mentalt; hun er blitt en statist i hans liv. På samme måte, om man trekker tolkningen langt nok, kan regi og personinstruksjon sees på som en

metakommentar til Solness og Hildes valg, hvor egne behov går på bekostning av andres lykke..

Kanskje kan man altså forstå dette grepet som en betoning av den moderne konflikten mellom individets suksess mot hensynet til det kollektive, som er viktig i modernismen og hos Ibsen. Sett med vestlige øyne virker konflikten i Ibsens Byggmester Solness som en relevant kommentar til det man gjennom media oppfatter som skillelinjer i dagens Kina, for eksempel forholdet mellom individuell selvrealisering og forbrukskultur på den ene siden, plikt og kollektivism på den andre. Etter et OL i Beijing hvor den spektakulære arkitekturen var symbolet på hvordan Kinas økonomiske boom har ført til at tradisjonell byggeskikk erstattes og historiske områder har blitt jevnet med jorden, er det fort gjort å

begynne å se etter en tydelig kommentar til slike sosiale endringer. Men prosjektet framstår ikke som spesielt politisk eller kritisk kommenterende.

Kinesisk kraftfelt

Halvard Solness, tidligere full av ambisjon, nå mest av tvil, frykt og hovmod, er bokstavelig talt låst fast i gullstolen. Pu Cunxin spiller Solness som det forventes av en ekte stjerne. Selv om han sitter i omtrent hele forestillingen er han likevel et kraftfelt og spiller i stor grad på arrogante og maskulint dominerende egenskaper. Tao Hong spiller Hilde tilsvarende energisk, hun krever sitt kongerike som om det var det mest selvfølgelige i verden. Hun er ungdommelig og frisk og gir tittelrollen den motstanden som skal til for at han skal få sin utvikling. Tolkningen gir imidlertid ingen forslag til hva *hun* egentlig er ute etter. Hennes avvisning av studier og jobb og hennes krav på Solness gjør henne i dag til lite annet enn det man populært ville kalle en «golddigger». Jeg oppfatter imidlertid ikke at det er poenget

hos verken Ibsen eller regissøren, men i en kontemporær lese måte begrunnes ikke hennes valg på en troverdig måte. Hilde Wangel er en av karakterene hos Ibsen som jeg aldri blir klok på.

Dessverre faller forestillingen sammen på sitt mest dramatiske. Regissør Lin Zhaohua prøver som byggmesteren nemlig å klatre forestillingen høyere i siste scene ved å spille Peter Gabriel og Kate Bush sin duett *Don't give up* på full guffe mens Solness går skritt for skritt oppover. Det er en svulstig slutt som ikke kler den ellers relativt sobre forestillingen. Det er som om den plutselig ikke stoler på sin egen gjennomslagskraft, men forsøker å hente den utenfra.

Interkulturell Ibsen

Oppsetningen er en teksttro forestilling der lite er kuttet og både spill og scenografi er nedstrippet, men fortsatt realistisk. Den minner mer om tradisjonelle vestlige teaterforestillinger enn de asiatiske Ibsen-prosjektene som tidligere har vært presentert på festivalen. Jeg har i flere tilfeller opplevd at man kan miste noe av originalverkets egenart når ulike tradisjoner møtes i det interkulturelle teateret og man tilpasser og adapterer en dramatisk tekst til en annen kontekst, estetikk og spillestil. Tekst kan på sitt beste erstattes med symboler og gester som tilfører nye aspekter ved teateropplevelsen og åpner nye fortolkningsrom. Men om for mange tegn er utilgjengelige blir resultatet fortom estetikk og eksotisme. I noen tilfeller er det verdt å spørre seg om man ikke heller kunne skrevet et nytt stykke og droppet det Ibsenske forelegget? Sann får man imidlertid visstnok ikke internasjonale gjestespill, og da er vi med ett inne i noe av kjernen av kritikken som har vært i høstens debatt om norskfinansierte Ibsen-satsing i utlandet. Enkelte kritikere av det interkulturelle prosjektet mener at vestlige festivaler bare er interessert i asiatisk teater når det tilbys eksotiske Ibsen-tolkninger, som Ratan Thiyams kritikerroste og hybride *Når vi døde våkner*. Det kinesiske gjestespiellet av *Byggmester Solness* er et eksempel på at dette i tilfelle er en sannhet med modifikasjoner.

Sjarmerende og lett undersøkende

Teatr Weimar viser en ganske tiltalende og meget mildt dekonstruert oppsetning av *Gengangere*.

AV ELIN LINDBERG



Ibsendekonstruksjon, Regi: Linda Ritzén Teatr Weimar.

IBSENDEKONSTRUKSJON 1:

GJENGANGERE Av Henrik Ibsen, i en bearbejdet versjon av Jörgen Dahlqvist. Fra Teatr Weimar, Sverige. Regi: Linda Ritzén. Nationaltheatret, 9. september 2010.

Etter å ha sett Teatr Weimars *Ibsendekonstruksjon 1* blir jeg litt i stuss om hva denne dekonstruksjonen deres egentlig består i. Ibsenparodi i trashversjon står det også i programmet. Og på hjemmesiden til Teatr Weimar er bakgrunnen for forestillingene deres stappfull av teori.

Lekenhet

Scenebildet gir et klaustrofobisk inntrykk når vi kommer inn i Malersalen på Nationaltheatret. Tunge Chesterfield-møbler og røde fløyelstepper fyller rommet. Trashy og parodisk? Ja, kanskje litt.

Rafael Pettersson og Nils Dernevik spiller alle rollene i stykket. De skilr fint fra den ene rollen til den andre. Kostymene er «trashy», de ser danderte ut. Kjoler over hverdagsklær gir et lekent preg. Jeg har sans for spillestilen deres. Den er nedpå og musikalsk. Noen av replikkene går i loop, de gjentas, fokuseres på. En del av replikkføringen gir assosiasjoner til rapmusikk, det gir et fint løft. Jeg liker også godt Jörgen Dahlqvists bearbejding av teksten, den er tett og fin. Men den er kanskje litt for innforstått, publikum som ikke kjenner Henrik Ibsens tekst vil nok ha problemer med å følge med i svingene. Jeg har stor sans for lekenheten i oppsetninga. Skuespillernes musikalitet og følsomme pausering er flott.

Teori og praksis

Den distansen skuespillerne har til teksten er av og til kjølig, noen ganger har

den snev av humor og andre ganger viser den på en måte fram teksten. Her er det kanskje først og fremst Teatr Weimar nærmer seg den ambisjonen de legger for dagen i programmet og på hjemmesida. For utgangspunktet er virkelig ambisiøst:

«Teatr Weimars ønske er å sette Ibsens kjønnsroller under lupen og undersøke hvordan vi bruker ulike sosiale masker i møtet med andre. Forestillingen er en iscenesettelse av teaterhendelsen som en voyeuristisk virksomhet, der tilskuerne kan beskue de maktstrukturer som eksisterer og den normbindingen som eksisterer i samfunnet for øvrig.»

Store ord og tomme tønner? Måten de setter Ibsens kjønnsroller under lupen på er å mildt parodierte rollene. Det de først og fremst gjør er å framføre stykket, ganske tekstlojalt. Jeg kan ikke se at de lar oss beskue noen andre maktstrukturer og normbindinger enn dem som allerede ligger i Ibsens tekst. De sier oss egentlig ikke noe nytt med stykket. Det er for så vidt helt greit, for forestillinga som Ibsen-lek fungerer ok. Det gode skuespillerarbeidet løfter teksten fram. Rommet illustrerer fint stykkets gang og oppbygning, ved at mer og mer dekkes av. Et atelier kommer til syne, og hele Malerssalen blottes. Det gir inntrykk av undersøkelse, dissekering. Men den teoretiske tyngden som det forsøkes å legge på oppsetninga gjennom tekstene som er produsert rundt den, holder allikevel ikke helt i praksis.

Uferdig fugl

I 1859 påbegynte Ibsen en operalibretto som aldri ble fullført. Ufullført er den fremdeles når Grusomhetens teater iscenesetter den.

AV JULIE RONGVED AMUNDSEN

Henrik Ibsen **FJELDFUGLEN** Regi: Lars Øyno. Scenografi: Tormod Lindgren. Grusomheterne teater, Hausmania. 1.september 2010

Det er noe litt uhandgripelig med det å oppføre en ufullført tekst. Det er som om det faktum at den er ufullført også antyder at teksten aldri var ment for scenen. Heldigvis tar Grusomhetens teater den fragmenterte formen på teksten til etterretning, og lager en forestilling på den ufullførte tekstens premisser. De har ikke endret på teksten, men lar heller det at teksten ikke ble fullført stå i sentrum for forestillingen. Med dette oppnår de også at tekstens betydning og verdi ikke overdrives, men flyttes til selve oppføringen og det teatrale her-og-nå.

Jostedalsrypa

Teksten er en romantisk omfortelling av myten om Jostedalsrypa. Alfild flyktet opp på fjellet mens Svartedauden herjet. Der har hun lokket til seg en ung mann som har rømt fra sitt eget bryllup. Bygdefolket, med brudens far i spissen, finner ham, og brudgommen drar tilbake til bygda sammen med Alfild. Teksten forholder seg til en nasjonalromantisk tradisjon og til et norsk myteapparat. Dette tar forestillingen opp i seg og tydeliggjør det blant annet gjennom kostymene. Også musikken er komponert med referanser til et norsk, nasjonalromantisk lydbilde. På scenen er det musikere som spiller hardingfele og langeleik, noe som forsterker dette inntrykket både lydmes-



Fjeldfuglen, regi: Lars Øyno, Grusomhetens teater 2009.

sig og visuelt. Musikken er vakker, og noe av det første som slår meg er hvor sjelden hardingfele brukes i et mer moderne lydbilde. Hardingfela understreker her sin rolle som tradisjonsinstrument, og sin symbolske verdi som norsk nasjonalinstrument, samtidig som den viser hvordan hardingfelemusikk kan utvikle seg ut av disse stereotypiene.

Grusomhetens teaters uttrykk er ekspresst og kroppslig. Den ekstreme kroppsligheten tar fokus bort fra teksten, og jeg klarer ikke å la være å stille spørsmål ved om de trenger denne teksten for å spille denne forestillingen. Når det er sagt lykkes de i stor grad med det kroppslige.

En del av karakterene er virkelig frastøtende i all sin kroppslige tilstedeværelse. Særlig brudens far og bruden selv eksisterer i så stor grad bare som sulten og grisk kropp at jeg nesten synes det er ubehagelig. Og siden jeg regner med at skuespillerne ikke er frastøtende hverken kroppslig eller mentalt i virkeligheten, er det en ganske god prestasjon å gjøre seg så ekkel og helt på grensen til skrekkefilmaktig skummel i løpet av forestillingen.

Det eneste aberet med denne frastøtende kroppsligheten er at den tidvis biker litt over, og det hele tiden ligger en fare der for at det går over i ironi. For at dette uttrykket skal fungere må det avsky-

elige forbli avskyelig, jeg må kunne sitte der i ubehag noen minutter, ikke miste troen på det og føle at de bare tuller med meg, for da mister forestillingen sin kraft og identitet. En del ironi er tiltenkt og passer godt inn. Kostymene er overdrevne, det nasjonalistiske aspektet er tatt langt ut, og i bryllupsscenen mot slutten har alle kvinnene kostymer som ser ut som ekstreme nasjonaldrakter med overdrevent store søljer og hodeplagg. Det samme gjelder bruden, som etter en referanse i teksten, går rundt med en stor brudekrone av gullfarget papp. Også i musikken oppstår det ironi med referanser til operatradisjonen. Det er lett å glemme at *Fjeldfuglen* er en opera, til tross for at alle replikkene synges og hele forestillingen er akkompagnert av ulike lydkulisser. Hovedgrunnen til det er at musikken blir plassert i annen rekke, bak et kroppslig fokus og spill. Det er få musikalske krumspring rettet direkte mot publikum, noe som er vanlig i opera. Dette bøtes det imidlertid på i de få ariepartiene som er. Hege Tunaal som Alfild klarer i disse partiene både å ironisere over operatradisjonens ariefremføring, og å formidle et spesielt musikalsk uttrykk.

Grusomhetens teater lykkes i stor grad. Det er imidlertid ikke til å komme bort fra at den ufullførte teksten gir et litt tynt grunnlag for en helafstens forestilling. En del av scenene er derfor dratt ut og blir litt for lange. Dette gjelder særlig avslutningsscenene. Selv om de innehar kvaliteter blir de for lange til å holde interessen oppe. Jeg sitter igjen med en følelse av at teksten er ferdig fremført, men at de vil ikke avslutte, og derfor fortsetter med å dra scenene lenger ut enn det som er dramaturgisk interessant. Det er nok med hensikt at det ufullførte blir understreket i avslutningen, men jeg tror forestillingen ville vært bedre om den hadde blitt strammet litt inn. Det er noen darlings her, som man burde ha blitt tatt livet av underveis for å virkelig gjøre det til en stramt gjennomført forestilling.

Teater på kirkegården

Her møter vi illustrasjoner av avdøde i form av levende skuespillere.

AV ELIN LINDBERG

NÅR VI DØDE VÅGNER? Av og med Røde Rom. Vår Frelsers Gravlund, 29.august

Hanne Tømte skal ha ros for å åpne Ibsenfestivalen for andre enn Nationaltheatrets eget ensemble og velrenommerte gjestespill. Det er med på å gjøre festivalen utforskende, undersøkende og gir et interessant, og kanskje litt lurvete preg. Allerede åpninga av festivalen ga et hint om teateret som foregår utenfor Nationaltheatrets vegger. Her gjorde en sirkusartist og balansekunstner halsbrekkende stunts på teatrets tak. Nervepirrende og poetisk. Og særdeles profesjonelt utført.

Nye spillesteder

Gjennom å introdusere nye spillesteder under festivalen trekkes utvilsomt nye publikumsgrupper til teateret. Under Røde Roms forestilling på Vår Frelsers Gravlund var det få med grått hår. På Æreslunden ligger landets avdøde berømteter. Røde rom inviterer til en museal vandring. *Når vi døde vågner* tas bokstavelig. Her møter vi illustrasjoner av de avdøde i form av levende skuespillere. Æreslunden en regnvåt

seinaugustkveld er spektakulær i seg selv med sine monumentale støtter over samfunnets store personligheter, alle med paselig plass rundt seg, som en borgerlig have. Ibsens gravmonument er så stort at det er nærmest vulgært. Ingen skal være i tvil om at her ligger den store, store, STORE dikteren. Her framfører Røde Rom en sekvens med Susanna og Sigurd Ibsen og Caroline Bjørnson. Det er anekdotisk, mest tell, not show. Spillestilen er en slags realisme.

Har potensiale

Det er svært spennende med forestillinger som tar allerede eksisterende scenografier i bruk, som går inn i andre rom enn teatersalen og utforsker dette teatralt. Æreslunden i regnvåt høstmørke er absolutt et spennende rom, men potensialet som ligger her kunne vært utnyttet mye mer. Dette er ingen påkostet forestilling, men det hadde allikevel vært mulig for eksempel å utnytte dybden i rommet bedre. Jeg savner gjennomgående overraskelser. For mye av forestillinga blir historistiske illustrasjoner. Jeg savner mer uforutsigbarhet. Scenen ved Christian og Oda Krohgs grav har noe av dette. Her brukes graven som en bar og Jim Morrison dukker opp. Og i en scene kommer Merete Nordahls Camilla Collett med en adekvat klagesang over kvinnes usynliggjorte posisjon. Den korresponderer med grunnteksten *Når vi døde vågner*. Danseinnslagene som flørter med gothestetikk blir for snille og på tross av aktørenes lange hjørnetenner, for tannløse.



Når vi døde vågner? på Vestre gravlund, av og med Røde Rom.

God vilje, men sprikende forestilling

Det er som om Strindbergs stykke selv ikles tvangstrøye.

AV ELIN LINDBERG

August Strindberg: **FADEREN** Regi: Victoria H. Meirik. Torshovteatret, 1. september

Det virker som det ligger et sterkt behov for og ønske om å si noe vesentlig om farens og familiens posisjon i vår tid i forestillinga, men August Strindbergs tekst kommer på en måte i veien. Den blir nesten som den tvangstrøya Faderen kles på og fanges i til slutt.

Det er synd på mennesket

Strindbergs sørgespill *Faderen* handler om en familie fra slutten av 1800-tallet. Far i huset er Adolf – Rittmesteren (Henrik Mestad). Han er gift med Laura (Andrine Sæther). Ekteskapet deres er en krigssone. Sammen har de datteren Bertha (Karine Dokken Halsebø). Foreldrene har sterke og ulike meninger om hvordan datteren skal oppdras, de kjemper på liv og død for å få sin vilje gjennom. Det er god vilje her for å reaktualisere stykket, men prosjektet halter.

Både Strindbergs karakterer og forestillingas rollefigurer har noe sjablongaktig over seg. Faren har machomannens kjennetegn, han er opptatt av naturvitenskap og våpen – han har militær bakgrunn. Han er streng og fysisk sterk. Moren framstår som ganske svevende, hun er manipulerende, hennes seksualitet er hennes våpen. Vi kastes inn i kampen mellom kjønnene fra første stund. Alt er satt på spissen. Når både situasjonen og karakterene er så sjablongaktige gir det ikke rom for mye utvikling gjennom forestillinga. Det hele har fart og temperatur, men det blir noe overtydelig.

Teksten framstår som svært datert. Den realistiske spillestilen skurrer i forhold til samtidsuttrykket i kostymer og rekvisitter.

Det er rotete og forstyrrende med tidsmarkørene. At Laura skal ha stoppet postfor-sendelser slik at far ikke har kontakt med verden utenfor blir forstyrrende lite troverdig. Det er da vel bare å sende en e-post eller sms for å undersøke saken i dette oppdaterte landskapet? Faderens raljering om at han ikke vet om det er han som er far til barnet blir også absurd i en slik realistisk setting med våre dagers mulighet for å ta en DNA-test. Og ved å plassere Strindbergs tekst så pladask inn i vår tid er det helt uforståelig at ikke skilsmissen mellom Adolf og Laura er overstått for lenge siden.

Gi mannen en tekst!

Intensjonene er gode. Familien som arena og problemområde vil alltid være der. Far som kommer på banen og krever mer tid med barna sine er prisverdig og aktuelt. Problematismen av barnet som status-symbol er også aktuelt i en tid med nykonservativisme. Temaet med foreldregenerasjonen som ønsker at barnet, den neste generasjonen, skal frelse verden og gjøre den til et stadig bedre sted, er evig.

Skuespillerprestasjonene er gjennomgående fine. Den purunge Karine Dokken Halsebø er troverdig, sårbar og sterk. Tone Danielsens amme er varm og moderlig. Anders Mordals feige pastor med liten autoritet, er velspilt. Endre Hellesteits doktor er fyrrig og selvsikker som en turnuskandidat. Sigurd Myhres soldat Fryd er opportunistisk og slesk. Andrine Sæther er beregnende og livsfarlig giftig. Og Henrik Mestad er svært berørende i sitt forvilte raseri. Han viser imponerende godt

hvor langt det er mulig å gå for et viljesterkt og følende menneske som er i ferd med å miste alt det har. Sterkt!

Jeg unner mannen og familien en ny velskrevet tekst. Eller en annen tilnærming til tematikken det her prøves å få fram. Faderens gråt og fortvilelse i forestillinga blir på en måte en reaksjon på at hans historie ikke finnes, blir fortalt eller uttrykt.

Øyvind Berg har oversatt prologen *Die Befreiung des Prometheus* av Heiner Müller. Teksten går når vi kommer inn i teatersalen. Den forsvinner dessverre nesten som muzak i styret med å etablere seg på plassen sin og ta inn scenerommet. Det er synd. Noe av teksten blir gjentatt et stykke ut i stykket, men da virker den noe påklistra. Det hadde vært fint å se den bedre montert inn.

Forestillinga har absolutt flere gode elementer. Skildringa av den hatefulle uhyggen i hjemmet er sterk. Intensiteten og tettheten i scenene er også god. Men det er altså Strindberg som nekter å tilpasse seg.



Henrik Mestad (Rittmesteren) og Andrine Sæther (Laura) i *Faderen*, regi: Victoria H. Meirik. Torshovteatret 2010. Foto: Sigurd Fandango

Døden og materien

(København): Hvor skal vi gøre af liget? Das Beckwerk har gennem længere tid forsøgt at slippe af med liget af Claus Beck-Nielsen, der blev erklæret død i 2001. En ret bizar situation, eftersom der i udgangspunktet slet ikke var noget lig.

KOMMENTAR AV LAURA LUISE SCHULTZ

Da forfatteren og teaterkunstneren Claus Beck-Nielsen i 2001 erklærede sig selv død i forlængelse af sin skilsmisse (ægteskabet er jo ifølge vielsesritualet »til døden jer skiller»), var det for så vidt kun den individuelle identitet, der blev erklæret død, og det blev den med det erklærede formål at sætte et globalt engageret menneske fri – et menneske der var frit for de begrænsninger, som nationale og private tilhørsforhold sætter.

Kroppen med den markante fysiognomi levede videre som navnløs repræsentant for værket, Das Beckwerk, den transnationale koncern, der herefter varetog forvaltningen og videreførelsen af den kunstnerisk arv efter afdøde.

Men som et stykke tape, man ikke kan få af fingeren, har Claus Beck-Nielsens identitet gennem de 10 år, der er gået, klæbet til kroppen og værket. Myndigheder og privatpersoner er blevet ved med at blande Claus Beck-Nielsen ind i Das



AV LAURA LUISE SCHULTZ,
ADJUNKT VED
TEATER OG
PERFORMANCE
STUDIER,
KØBENHAVNS
UNIVERSITET

Beckwerks dispositioner og aktioner, og Beckverket har på sin side gjort diverse forsøg på at sætte en endelig stopper for Claus Beck-Nielsens gengangeri. Først og fremmest nægter kroppen at lyde navnet, og i 2005 satte man en gravsten, over Claus Beck-Nielsen på Vestre Kirkegård i København. Alligevel er han fortsat med at hemsøge den danske kunstscene og kulturelle offentlighed.

Projektet *Funus Imaginarium* er gennem de seneste par år blevet lanceret som det endelige forsøg på at begrave Claus Beck-Nielsen. Til det formål har man endog frembragt et lig, en silikone-kopi af den afdødes krop, samt flere afstøbninger i gips. Formentlig for med et slag at give døden både symbolsk form og fysisk materialitet.

En smuk og stilfuld begravelse

En lørdag formiddag i oktober 2010 samles derfor et par hundrede mørkt klædte

mennesker på H.C. Andersens Boulevard i København for at stede identiteten og statsborgeren Claus Beck-Nielsen til hvile *in effigie*. Begravelse *in effigie* er en romersk skik, hvor man begravde et billede, en figur af afdøde, i tilfælde hvor liget var gået tabt, fx hvis højststående militærfolk var omkommet på krigstogter i fjerne egne.

Vi samles foran en arkitekttegnet, mausoleum-agtig container ud for Ny Carlsberg Glyptotek, hvor silikone-kopien af afdødes krop har ligget på et 7-dages offentligt dødsleje. Det er strålende solskin,



Fra *Funus Imaginarium*. Foto: Sofie Amalie Klougart

og der er en blandet stemning af familieskovtur og mystifikation. Deltagerne i begravelsen hilser på hinanden og taler, som ved enhver anden begravelse, dæmpet om, hvordan livet skal gå videre efter dette. Men vi taler også om, hvad det egentlig er for en begivenhed, vi skal til at deltage i. Hvem eller hvad er det, vi skal begrave? Vil Claus Beck-Nielsen eller Das Beckwerk genopstå i ny form og skikkelse efter dette?

Den rituelle rammesætning gør sit til at forlene situationen med alvor og tyngde, da kisten bæres ud til den ventende lig-

vogn, fulgt af de sørgende: en kvinde med slør og båretbuket, præsten, og ikke mindst den efterladte krop, der under forskellige midlertidige navne og identiteter fortsat forvalter den kunstneriske arv efter afdøde, her med et hætteklædt barn i hånden. Blandt kistebærerne ses bl.a. den kendte skuespiller Lars Mikkelsen

Ligtoget sætter sig i bevægelse, og vi bevæger os i procession gennem byen ud mod Assistens Kirkegård på Nørrebro. Vi fordeler os rundt om graven. Præsten viser tilbage til dåben, vi beder Fadervor og syn-

ger en salme. Ritualer gør sin virkning, og en vis bevægelse spores blandt deltagerne. Måske fordi de menneskelige omkostninger ved Claus Beck-Nielsens selverklærede død trods alt konkretiseres i dette moment? Måske fordi begravelsen er den sidste officielle markør, vores kultur har for det uigenkaldelige? Præsten udfører jordpåkastelsen og velsignelsen. Kisten sænkes, piger kaster blomster ned på kisten. Den kunstner, der bærer den efterladte krop, lad os kalde ham Nielsen, forlader den åbne grav med barnet i hånden.



Den insisterende identitetsløshed

Identitetsoverskridelsen er et konstitutivt motiv i Das Beckwerk, for såvidt Das Beckwerk kommer til syne som værk og koncern med en global politisk agenda i samme moment, der gøres op med den individuelle kunstneridentitet. Claus Beck-Nielsens død i 2001 har siden aktiveret en sværm af temporære identiteter såsom WerkFührer Nielsen, den demokratiske missionær Nielsen, den terroristiske bin Nielsen, Helge Bille Nielsen, som er det navn, der står i den navnløse krops pas, m.fl.

Det er der kommet et netværk af radikale projekter ud af, der i forskellige former intervenerer i den politiske offentlighed. Primært den fortløbende *History of the Democracy*, der begyndte som en europæisk parallelaktion til den amerikanske invasion i Irak: Nielsen tog sammen med sin «politiske dramaturg» Rasmussen til Irak med demokratiet i en lille metalkuffert med påskriften «Democracy». Siden har de været i Iran, USA og Afghanistan med demokratiet. Senest er Nielsen efter begravelsen taget til Ægypten, hvor en gipskopi af silikone-liget skulle have været udstillet i Cairo, men angiveligt er blevet tilbageholdt af toldvæsenet, der antog figuren for at være endnu en dansk Muhammed-karikatur.

De forskellige projekter og identiteter

fletter sig ind i hinanden i et uafgrænset og uafgørligt spil mellem virkelighed og fiktion. Det paradoksale er imidlertid den voldsomme selvscenesættelse, der knytter sig til denne insisteren på identitetsløsheden. Dialektikken i Das Beckwerk består mellem en aktivering af det modstandspotentiale, som det identitetsløse og ikke-kategoriserbare rummer hos bl.a. Agamben i forhold til den globaliserende kapitalistiske markedslogik, og den samtidige artikulering af en identitet eller signatur, der er så stærk, at den ikke lader sig masseproducere – og dermed heller ikke kategorisere.

I en samtale med kunsthistoriker Mikkel Bolt publiceret på turbulens.net i 2006 og senere i bogform under titlen *I sammenbruddets tjeneste*, siger Das Beckwerk:

I Das Beckværk er strategien, at man skaber en identitet, der ikke er til at komme uden om. En identitet som har en historie og et projekt. (...) Men i det øjeblik, nogen forsøger at kategorisere denne identitet, så forskyder den sig og bliver opløst i et paradoks. (...)

I den forstand er der ikke nogen andre end denne krop, der kan gå ind og påtage sig rollen som Nielsen, eller H.C. Nielsen, eller Claus Beck-Nielsen, eller WerkFühreren, der er slet ikke tale om roller, de er fuldstændig bundet til dette kød. <http://turbulens.net/temaer/ifravaeretafenidentitet/&article=274>

Det symbolske, det materielle og det diskursive

Denne insisteren på det kødelige, på materien kommer selvfølgelig til udtryk i *Funus Imaginarium* og alle forarbejderne til begravelsen, hvor dilemmaet umærkeligt er overgået fra problemet med, at der ikke var noget lig, og at det derfor var vanskeligt at begrave identiteten, til problemet med at skaffe sig af med liget, da dette endelig var tilvejebragt. Og ganske som den immaterielle identitet forskyder sig i uendelige midlertidige identiteter, så snart man forsøger at skaffe sig af med den, reproducerer også liget sig altså i adskillige kopier, der lever deres eget liv rundt om i verden og sætter nye effekter og begivenheder i spil.

Det viser sig nemlig, at Das Beckwerks grandiose forsøg på at give Claus Beck-Nielsen en offentlig begravelse og dermed lade ham indlemme i den borgerlige offentligheds museale institutioner støder på alvorlig modstand fra samme borgerlige institutioner, der ikke tillader, at man begraver en silikonedukke i indviet jord. Således blev kisten en uge efter begravelsen gravet op af «staten» og har fået midlertidigt asyl i udstillingsstedet Nikolaj (en tidligere kirke i hjertet af København, hvor Beckwerk tidligere har huseret). Præsten, der udførte begravelsesritualet, er blevet bedt om en skriftlig redegørelse af sin biskop, der «fin-



Foto: Sofie Amalie Klougart

der det usømmeligt at begrave en dukke» og understreger at «præster selvfølgelig ikke deltager i skinbegravelser».

Selv de store aviser, der ellers i stor stil har lagt spalteplass til projektet i form af interviews og reportager, trak grænsen ved den dødsannonce for Claus Beck-Nielsen, som *Das Beckwerk* indrykkede: *Berlingske* og *Politiken* nåede at standse den i tide, *Information* trykte den, men bragte et dementi dagen efter. For sørgende efterladte må kunne stole på, «at vi naturligvis ikke bringer falske dødsannoncer» som redaktør Tom Jensen fra *Berlingske Tidende* udtrykker det.

Das Beckwerk lever af disse sammenstød med virkeligheden og en evne til at udnytte det spil af begivenheder og forskydninger, som opstår i uafgørlighedszonerne mellem værk og virkelighed. Gennem sin insisteren på den fysiske materialitet, på at tage symbolske gestus og retoriske eller diskursive konventioner bogstaveligt, afdækkes en række brudflader i socialiteten, hvor andre betydningsrum og kommer til syne. Som husblas opløser kunsten sig i virkeligheden for at give denne en anden konsistens.

Den rene død og den gode smag

Som isoleret begivenhed var Claus Beck-Nielsens begravelse præget af den gode smag, som appellen til det borgerlige sam-

funds institutioner tilsagde. Mausolæets opstilling foran Ny Carlsberg Glyptotek var ikke tilfældigt valgt: Glyptoteket er et af landets smukkeste og mest estimerede museer og er samtidig med sin samling af klassisk kunst, mumier og gravmæler et arkiv over dødens kulturhistorie i vesten. Museet viser frem til 17. januar 2011 en udstilling over Claus Beck-Nielsens liv og værk i et lille rum, der domineres af en videoprojektion af Claus Beck-Nielsens dødsleje. Billedet, der indskrives sig i en lang billedkunstnerisk tradition, svæver i al sin immaterialitet højt på væggen over beskuerens hoved.

Dødslejet i det arkitekttegnede mausolæums rene hvide rum, hvor liget i døgn drift blev tilset af læger og sygeplejersker, beskrev en meget harmonisk og ren død, som ikke har meget at gøre med den almindelige borgers villkår i det danske hospitalsvæsens overbelagte stuer og gangarealer. Det danske samfund er bestemt ikke parat til at ofre lige så meget på levende døende som på denne afdøde døende.

Hele *Funus Imaginarium*-projektet er karakteriseret af denne stræben efter det rene symbolske udtryk, monumentaliseringen, der betegner individets og kunstens indlemmelse i samfundets konserverende institutioner. Karakteristisk er også den eksistentielle dimension, der trænger

sig på. Op til begravelsen afholdtes en række *Funus-samtaler*, hvor bl.a. præster, filosoffer og antropologer forholdt sig til de eksistentielle og etiske dimensioner af projektet.

De etiske dilemmaer, der har fyldt mest i den eksistentielistiske tonede debat omkring *Funus Imaginarium*, har i høj grad drejet sig om det usmagelige i at sætte hele apparatet omkring døden i værk i forbindelse med en kunstevent. Den måde, det borgerlige samfund har kunnet komme projektet i møde, har derimod været gennem en fremhævelse af de eksistentielle dimensioner: at værket med sin radikale aktivering af begravelsesritualer rører ved kristendommens kerne og begreber som tro og genopstandelse. Imidlertid har Beckwerkets styrke hidtil været den avantgardistiske afprøvning af forholdet mellem vores materielle kropslige erfaringer som samfundsborgere, og de diskursive samfundsnormer, der betinger vores konkrete liv.

Spørgsmålet er, om *Das Beckwerk* bliver indfanget af sin bejlen til den etablerede og kulturkonserverende symbolik, eller om noget nyt kan opstå ud af det produktive, men måske også efterhånden noget metaltrætte identitetsprojekt. Der er erklæret 100 dages sørgetid, som også er en tid, hvor *Das Beckwerk* overvejer sin fremtid.

Eventyr for voksne

Pssst. Pssst. Kom inn hit. Skru
av lyset så skal jeg fortelle deg
en skummel historie.

AV INE THERESE BERG

Claire de Wangen og Gaute Askild Næsheim
MESSELS MEMORANDUM Regi: Claire de Wangen.
Scenografi: Marte Joh Ekhaugen og Lea Basch.
Lille Tøyen Sykehjem, 19. sept

Sånn begynte kanskje din introduksjon til barndommens spøkelseshistorier som ga akkurat den rette mengde grøss og gru og fikk deg til å se deg over skulderen på vei hjem en mørk kveld. *Messels Memorandum* gir den samme effekten, denne gangen for voksne. Regissør Claire de Wangen har laget en mørk og mystisk site specific forestilling i det nedlagte Lille Tøyen sykehjem, et bygg som med sitt monumentale ytre vekker litterære assosiasjoner til fordums tuberkulosesanatorier og barnehjem.

Tablåteater

Skal du besøke noen? Hvem er du kommet for? De gamle er flyttet ut. Bare fortellingene er igjen.

Med disse ordene åpner forestillingens første scene, etter et preludium hvor hver besøkende blir ropt opp og må vente i gangen for så å bli delt inn i en av to grupper. Teksten framføres unisont av en liten avdeling sykepleiere, som alle framstår som ulike typer, men uniformert i hvit sykepleieruniform i femtitalsstil. De følger oss gjennom forestillingen, som guider, og i scener hvor de utfører handlinger som kanskje en gang har funnet sted innenfor sykehjemmets vegger, servering, frisering, vasking, men alltid med et

snev av at noe ikke er helt normalt. Vi opplever vekselvis stumme tablåer og scener med tekst. Stykkets fortellingsløp presenteres i fragmenter, hovedsakelig gjennom mystiske karakterer som vi møter flere ganger underveis. Disse er blant andre Andreas D. Messel som er arkitekten bak huset og Georgina, både en besøkende og kanskje Messels kone. Sykepleierne som geleider oss rundt får oss med videre fra rom til rom og karakterene og handlingen forflytter seg uten at illusjonen brytes, noe som er bemerkelsesverdig godt gjennomført ettersom huset er i fem etasjer og det spilles i alle, unntatt loftet. Etter hvert som vi beveger oss oppover i disse etasjene blir scenene mer drømmeaktige og både rommene og virkeligheten går mer og mer i oppløsning.

Det er interessant hvordan det å jobbe steds-spesifikt i en slik kontekst har invitert til å skape sterkt teatrale illusjoner. Forestillingen har referanser til visual performance-tradisjonen forbundet med Kirsten Delholm og Hotel Proforma, men baserer seg i større grad på en tradisjonell forståelse av dramaturgi. Men selv om *Messels Memorandum* bygger både forløp og effekter på rommet og autentisiteten i veggene er det ikke mye realisme over stykket. Isteden betones det overnaturlige og man kan kalle forestillingen et eventyr for voksne.

Inn i naturen

Vi snakker om skogen som noe som tvinger seg inn i vår sanselige virkelighet, en inntrengende



Messels memorandum, Lille Tøyen sykehjem, regi: Claire de Wangen, 2010. Foto: Morten Bendiksen



sykdom som presser seg inn og gjør våre virkelige vegger myke, våre betonggulv til mull, åpner taket for den sigdformede måneskyggen, fanger vår vilkårligheten inn i spillregler kun kjent av en gammel eik...

De fleste prosjekter jeg har sett som *Messels...* kan sammenlignes med, for eksempel fjorårets *Sommerfugleeffekter*, av Wunderland/Mette Aakjær, tenderer mot den samme nostalgiske femtitallestetikken og en sterk lengsel mot naturen. Ofte settes en idealisert natur i motsetning til det menneskeskapte, men den framstår også gjerne som truende og dragende.

Inne i Lille Tøyen sykehjem er stilen gjennomført med velgjorte, vakre og forstyrrende rom i fire etasjer av scenografene Marte Joh Ekhaugen og Lea Basch. Likevel, en snikende følelse av at dette jo er en etter hvert ganske velbrukt estetikk er ikke til å komme bort fra. På grunn av tv-serien *Mad Men* er det mer trendy enn på lenge å iføre seg knelange kjoler, halvhøy hæl og kamelhårskåpe, og den i økende grad forstyrrede karakteren Georgina er med sløret blikk og etter hvert bustet frisyre som tatt ut av flerfoldige motereportasjer de siste ti årene. Fotokunst så vel som scenekunst har også benyttet seg av denne retroestetikken til gangs, det samme gjelder dyrehodene og maskene som

ganske fort introduseres som en del av underliggjøringsstrategien i forestillingen.

Valget av estetikk glir imidlertid naturlig inn i arkitekturen i bygget og det er ikke vanskelig å forstå hvorfor de har valgt den. Stilen er veldig sensuell og vekker assosiasjoner for de fleste fordi den ikke er alt for langt unna i tid, men samtidig langt nok til at den har et slags etablert typegalleri som man kan leke seg med. Skuespillerne med dyrehoder blir bilder

Messels Memorandum solgte raskt ut. Kanskje man aldri vokser fra å høre spøkelseshistorier?

på noe urovekkende og underliggende og knytter opp mot arketypiske symboler om det irrasjonelle og ukontrollerte som ligger i dette mytiske bildet av halvt menneske – halvt dyr.

Kaffe og klorin

Si meg, har ikke vi vært her før. Det virker kjent, men det kan ikke stemme.

Lukten og synet av kaffe, som ligger i store pytter på gulvet, gir sammen med

lukten av klorin sanselige assosiasjoner til institusjon. Om jeg ikke har vært akkurat her før, så har jeg i alle fall vært et sted som ligner. I trappeoppgangene lukter det kjeller og jeg blir et øyeblikk hensatt til barndommen når jeg måtte løpe hvis jeg ble bedt om å hente poteter nede i farmors mørke kjeller. Forestillingen spiller ikke bare på lukt og bilder, men også på lyd, for eksempel lyden av tunge skritt og dører som slår igjen i gangen utenfor. På den måten har regissøren klart å ta med skuespillernes forflytninger inn i opplevelsen, uten å forstyrre den.

Både overnevnte *Sommerfugleeffekter* og de Wangens *Messels Memorandum* skaper rom som er hyperrealistiske og som åpner opp for en undring og utforskning. De appellerer med en stor grad av inderlighet til sansene og følelsene snarere enn til intellektet, og framhever det ikke-rasjonelle, naturen, og i de Wangens tilfelle det overnaturlige. Forestillingene oppleves som kontraster til dagliglivet som i stor grad er gjennomrasjonalisert og effektivt.

Lukkede univers

Dette huset vil ikke slippe oss. Hun nekter. Dere ser hun trenger oss, våre drømmer, hun materialiserer dem på det mest groteske vis.

SIGNA, et mer ekstremt dansk/tysk prosjekt, som er omtalt i tidsskriftet, nr. 1/2010, har også en forkjærlighet for stilarter mellom 1920 og 1970, og har iscenesatt sykehusinstitusjonen ved flere anledninger, men da med en tydelig politisk kommentar. I *Messels...* er det lite samfunnskommentar og kunstnerne har lagt på hylla de mange mulighetene til kritikk av norsk eldrepolitikk, nær institusjonshistorie med behandling av barnehjemsbarn, psykisk syke, psykisk utviklingshemmede og andre grupper og overgrep som fortsatt skjer på steder som Lille Tøyen. Referansene til Foucaults begreper om overvåking og disiplinering forsvinner i den mystiske innrammingen. Kanskje er tanken å overlate denne refleksjonen til publikum selv?

I likhet med SIGNAS samfunnskritiske prosjekter framstår de andre prosjektene som sluttede opplevelser. Det vil si at de kun eksisterer i et her og nå. Men

uten det eksplisitt problematiserende innholdet som går igjen hos SIGNA inviterer hendelsen i liten grad til refleksjon og diskusjon annet enn om selve opplevelsen. Med andre ord er det lukkede univers som i begrenset grad peker utover seg selv til tross for sine visuelle referanser. Det kan på den ene siden framstå som naiv virkelighetsflukt, men kan like gjerne forstås som et pusterom og en åpning mot sanseligheten.

O bli hos meg

Er du min dobbeltgjenger? Men du ligner jo ikke i det hele tatt?

Skal man være med på vandreteater må man gjerne ha en god porsjon innlevelsesevne og -vilje. Etter en halvtime hvor jeg gremmer meg over en tidvis banal og klisjéfyllt tekst, og irriterer meg over den litt gammelmodige «spilte» måten den blir levert på, blir jeg dratt med inn i det hemmelighetsfulle universet. Skiftet oppstår ettersom karakterenes og husets tilstand tilsynelatende tilspisser seg og teksten og bildene blir voldsommere og mer truende. Da er det ekstra fint at vi i mørke trapper går i flokk og blir lyst for med lommelykt av en bitteliten sykepleier med helsesandaler og hornbriller.

Forestillingen appellerer til fantasien og til dem av oss som liker kunst som arbeider i skjæringspunktet mellom det stygge og det vakre, det hverdagslige og det foruroligende, David Lynch er en åpenbar referanse. Krim og vampyrhistorier topper litterære bestselgerlister, og *Messels Memorandum* solgte raskt ut både de ordinære og ekstraforestillingene som ble satt opp. Kanskje man rett og slett aldri vokser fra å høre spøkelseshistorier?

I forestillingens siste scene samles publikum i kapellet og en gammel mann synger *O bli hos meg*, en av våre mest stemningsfulle salmer, mens sykepleierskene stemmer i. Da jeg kommer ut av kapellet, ser jeg opp mot en høstmørk og stjerneklar himmel, og jeg er glad jeg har en venn å ta følge med hjem.

Nå, gå! Gå og glem Andreas Dede-kam Messel, glem dette hulrom av en murt hjerne, gå inn gjennom den første døren og glem alt. Glem dere selv, hvem dere er betyr ingenting her.

«Å gjøre rommet større enn seg sjøl»

En samtale med regissør
Claire de Wangen.

AV KARI SAANUM

Jeg har jobbet med det stedsspesifikke som mitt hovedfokus helt siden jeg avsluttet utdanninga i Fredrikstad, sier Claire de Wangen.

Det som inspirerer meg mest er den bagasjen folk har med seg inn når de skal komme å se arbeidet mitt. Når du lener deg tilbake i en stol i en sal, bruker du ikke av deg selv på samme måten. Du har ikke dine egne erfaringer og minner framme på samme måte som når du bruker deg selv på å orientere deg på et sted.

Messels Memorandum er hennes femte stedsspesifikke produksjon.

Kommunen har foreslått at hun viser forestillingen flere ganger, men Claire de Wangen (35) har ikke helt bestemt seg. Gjenopptakelse blir dyrt, og hun er inne i en flyt der nye prosjekter står i kø.

Rockestemning på Tøyen sykehjem

Forestillingen ble spilt på nedlagte Tøyen sykehjem i september. Til tross for lite forhåndstale, var alt utsolgt.

– Vi spilte 17 forestillinger, to av dem var ekstra. Det kom altfor mange folk på alle forestillinger. Vi hadde sånn deilig rockestemning når folk ikke trodde de skulle få billetter, og ble stående i kø og vente for å se om de likevel kom inn. Og det kom alle mulige slags folk; vi hadde særlig drag på det unge publi-

kummet, men det kom også mange gamle.

– *Hva er din metode, Claire de Wangen?*

– Det handler om hvordan man angriper stedet. Hvordan man kan lese stedet, og få et fellesskap av skuespillere, scenograf, alle andre medvirkende, og meg som auteur og leder av det hele, til å jobbe samtidig og la forestillingen gro ut av stedet. Jeg forsker ennå på metoden, men jeg har ulike verktøy. Mange av disse verktøyene er skuespillertekniske. Som hvordan man går inn i et rom og er der spontant, leser rommet, og gir en intuitiv fortolkning av det fysiske. Eller gir en metaforisk og assosierende lesning av et rom. Og hvordan man som aktør kan gå inn og manipulere lesningene til å bli noe scenisk, en formidling, til å bli teater.

– *Hva kommer først når du begynner å jobbe? En idé, eller stedet?*

– Stedet. Stedet kommer alltid først. Og så kommer budsjettet (latter).

Forarbeidet til *Messels Memorandum* gjorde jeg alene, men med to av skuespillerne i tankene; en av dem var Joanna Magierca, som har vært med meg i alle prosjekter siden 2005. Så var

Regissør Claire de Wangen er utdannet ved Akademi for scenekunst, Fredrikstad. Foto: Morten Bendiksen



det å få overtalt kommunen til å leie ut. Jeg kom frem til at jeg hadde råd til å leie stedet i seks uker. Og at jeg hadde råd til å ha med meg fire skuespillere hele den perioden. Så budsjettet setter noen av premissene.

Til å begynne med hadde jeg en audition for å få med meg noen flere. De 35 som hadde søkt, slapp jeg løs i huset på samme måte som jeg ville ha sluppet løs skuespillere som allerede hadde vært engasjert. For å se hva som kom ut av det, og om noen av skuespillerne trådte fram. De fikk konkrete oppgaver, og så hadde vi visninger, gruppevis. Jeg endte med å plukke ut to av skuespillerne.

– *Men i forestillingen hadde du med deg mange flere?*

– Det var 15 aktører i alt. Signhild Meen Wærsted og Oddrun Valestrand var

med helt fra starten, to kom til. De andre kom inn 4 dager før premieren. Da hadde jeg planlagt alt – hvor de var, hva de sa. Den yngste av dem – Telma, som spiller lille Søster Dale – er tolv år. Hun snek seg inn i manus mens jeg satt og skrev og hun spilte fotball ute i gata her.

– *Hvem har levert den estetiske grunn tanken her?*

– Jeg har kommet med de første anslagene og foreslått en palett. Når jeg møter et sted, har jeg en sterk fornemmelse av hvordan det kan komme til å se ut. Jeg jobber veldig mye med bilder, med collager, som jeg viser både til skuespillere og scenografer, for å formidle ikke-ferdigtenkte tanker. Jeg jobbet med scenografen hele veien – først Marte Johanne Ekhougen, som dessverre ble sittende fast i New York, så Lea Basch, som jeg først

hadde ansatt som Martes assistent og som deretter rett og slett ble forfremmet. De to samarbeidet via en blogg der de postet bilder. Vi tre jobbet sammen om det visuelle, og hvordan det estetiske skulle utvikle seg. Scenograf, lysdesigner Thomas Bendiksen og skuespillere kommer alle tidlig, og omtrent samtidig, inn i prosessen.

Total produksjonstid har vært en måned. Premieren var 9. september. Skuespillerne hadde i løpet av prøveperioden en uke fri for at jeg kunne jobbe med manus.

Tekstarbeid

– *Hvordan ser manus ut?*

– Manus er en skrevet ting på fem sider. I denne forestillingen handler det mest av alt om logistikk. Det handler mye om rutene i huset; de la jeg tidlig. Vanligvis jobber jeg flytende med hele strukturen, alt er åpent helt frem til slutt, men her var ruta klar for meg helt fra starten, dvs hvordan publikum skulle gå.

Siden det er to forskjellige ruter, er det også to forskjellige forestillinger. Det har vært viktig for meg at begge var like gode. Forestillingene består av mye av de samme tingene, men er komponert i forskjellig rekkefølge, tekster blir sagt av forskjellige skikkelser, og noen steder er det ikke de samme tekstene. På en typisk manusside står det hvilket rom man befinner seg i, hvordan man har kommet seg dit, hvem som har ført deg, og hvilken tekst den inneholder.

Teksten hører først og fremst til rommet, ikke en spesiell aktør.

– *Tekstene veksler mellom lyriske utbrudd og essayistiske innslag, til tilsynelatende improviserte dialoger mellom aktørene og publikum. Det er også dialogiske scener, en av dem åpenbart modellert etter ukebladenes billedromaner på 60-tallet. Du har hatt en tekstforfatter på forestillingen?*

– Ja, Gaute Askild Næsheim er en av skuespillerne mine fra *Deichmans komplot* (2009). Ut av hans prosess kommer det tekst. Til hans tekst kommer mine bilder. Det er tekst til fornemmelser, stemninger, temperatur eller taktilitet. Det er ofte en romlig impuls som setter i gang teksten. Har vi vært inne i et rom der det

Messels memorandum, Lille Tøyen sykehjem, regi: Claire de Wangen, 2010. Foto: Morten Bendiksen



har vært sølt ut en melpose, så kan det komme tekst og assosiasjoner rundt mel.

– *Bygningen binder vel til en viss grad tekstene sammen. Hvordan lager du sammenhenger ellers?*

– Til å begynne med er det en intuitiv prosess i forhold til utvalg og å tilpasse teksten til skikkelsene. Men så begynner man å se etter sammenhenger. Og begynner å lage linjer for publikum.

Jeg hadde en klar dramaturgisk tanke i forhold til ruten vi gikk, et valg i forhold til etasjene faktisk. Man begynner nede, i et hverdagslig plan, både i det visuelle, og i måten man snakker, spiller, og forholder seg til publikum på. Samtidig som man legger inn ledetråder til det som skal komme til å skje. Etter hvert som man beveger seg oppover i etasjene, er forfallet større, naturen tar over. Helt til det er veldig kaotisk i den øverste etasjen. Publikum mister guidene sine og må operere på egenhånd. Til slutt blir man samlet og tatt ned, men da uten noen tekst. Fra du går ned er det slutt på den verbale forklaringen.

Etter kaoset følger en stillhet og et landskap som er mer underforstått, nede i kjelleren der.

Jeg synes jo det er en utrolig forutsigbar slutt i kapellet der, men det var deilig å bare kunne gi etter for å gjøre det. Første gang jeg var i huset, var det en selvfølge at vi skulle slutte i kapellet, på den måten det gjør.

Gamlehjem

– *I etterkant kan det virke logisk at vandringen gjennom sykehjemmet ender i en spooky sakral stemning og sørgesalmer i kapellet nede i kjelleren. Like opplagt er det kanskje ikke at en ung kunstner søker seg til et nedlagt sykehjem?*

– Jeg bor rett ved, og har gått forbi sykehjemmet i mange år; lurt på om det var tomt eller ikke, hørt om spøkelseshistoriene, og at det i en periode bodde bare 19 herremenn i den øverste etasjen mens resten av bygget var tomt. Det er noe eget med gamlehjem. De ligger alltid litt utenfor byen. Et eget samfunn inni et eget hus som vi ikke har tilgang på.

Er de skjerma fra oss, eller er vi skjerma fra dem?

– *Du kunne jo gått inn i denne institusjonen og bedrevet en form for institusjonskritikk. Det opplever jeg at du ikke har gjort. I stedet har du valgt en annen tilnærming, som handler om forråtnelse, kaos, forlatthet – alt elementer av hva bygningen har engang vært. Samtidig går du en vei ut i skogen, i naturen og fantasien, til Rødhette og eventyr.*

– I starten så jeg på hva det ville si å bo på en institusjon. Den institusjonen du bor på helt til sist. Det siste kapittelet. Hva det innebærer og hva det har vært historisk.

Jeg brukte mye tid på politiske og samfunnsmessige strukturer, og på å analysere mitt eget forhold til det kapittelet der. Som vi naturlig nok skyver veldig foran oss. Men jeg fikk behov for en distanse. Jeg jobbet også med dét at de aller fleste som havner der, mister hodet, og hva det vil si. De fleste som kommer dit, har jo begynt å gå seg vill. Og det var da skogen kom inn.



«Vi stoler på at publikum leser med sansene sine – det er det som er gamblingen.»

Og det med å slippe smuler bak seg som man aldri finner igjen. Og at det er det som er slutten. Du går dypere og dypere inn et sted hvor ingen kan hente deg ut igjen.

Retro

– Ine Therese Berg refererer i sin kritikk her i tidsskriftet til SIGNA. Hva er ditt forhold til denne gruppen?

– Jeg har kun sett ett arbeid av dem live, men har jo fulgt med på gruppen i mange år, og følte meg i slekt med dem helt fra starten. Når det gjelder retroestetikken du sier hun refererer til, har jeg ikke tenkt over at det er noe sammenfall der. Det er litt tilfeldig at den estetikken ble brukt her. Det er ikke noe jeg har vært opptatt av i andre forestillinger. Mange av de materialene vi fant i huset var fra den tiden. Så vi er nok mer blitt påvirket av huset; av fargene og paletten til objekter, klær og ting vi fant, som vi har reindyrket.

Hos SIGNA er publikum inne som besøkende i en bygd virkelighet. Man skal inn i illusjonen og kjøpe den for at det skal fungere. Gjør man det, fungerer det kjem-

pegodt. Jeg synes det er interessant å jobbe med teater og kunne styre hele opplevelsen fra begynnelse til slutt.

– Jeg opplevde at vi som publikum gled inn og ut av fiksjonen og vår egen publikumsrolle.

– Jeg har fått mange liknende tilbakemeldinger. En ung jente hadde vært så redd at hun hadde måttet gå midt i gruppa hele veien. Da hun omsider begynte å slappe av, hadde de kommet opp i tredje etasje og der blitt så vettskremt at hun holdt på å tisse i bukse. Jeg har gambla på dette. Man har følelsene utenpå når man er midt inni en opplevelse med hele kroppen sin. For eksempel er lyset utrolig merkelig kalibrert hele veien – dette gjør at du jobber med øynene hele tiden. Når man i tillegg får lukt og prøver å dekode det som skjer, så gir man plass til de helt fysiske reaksjonene. Jeg liker at publikum kan velge om de vil gå inn eller stå utenfor. Og at det ene ikke er bedre enn det andre. Vi stoler på at publikum leser med sansene sine – det er det som er gamblingen.

– Dere som gikk ut fra ditt kull i Fredrikstad begynner nå å sette egne avtrykk i det norske teaterlandskapet. Jeg tenker for eksempel på scenografer som Dordi Strøm og Therese Riis, skuespiller Katrine E. Strøm/Katma, og deg selv. Hva var det dere lærte på skolen som gjør at dere nå markerer dere så sterkt?

– Det var en helt eksplosiv energi på skolen de tre årene jeg var der. Mange hadde store ambisjoner på våre og skolens vegne, og dette smittet over på oss. Vi ble også gode til å formulere det vi hadde lyst til å gjøre. For det handler jo også om å bli sett av de bevilgende myndighetene. Og det har vært avgjørende for meg. Jeg har fått mye støtte til det jeg har villet gjøre.

Vi ble også bombardert med mange interessante arbeidsmetoder. Alle kunstnerne som kom på besøk og delte av sine verktøy, ga oss det vokabularet vi sitter med i dag. Så var det opp til oss å plukke de tingene man sjøl fikk mest ut av, for å bygge sin egen metode. For meg var det skjellsettende å bli introdusert for det stedsspesifikke gjennom en nederlandsk kunstner, Fritz Vogels. Han og et kompani som heter Griff Theater har jobbet stedsspesifikt, mye med landskap. Jeg har aldri sett hans arbeid, men han var utrolig inspirerende, og jeg bruker mye av det han introduserte oss for. Han hadde en annen tilnærming, men var den første som ansporet meg til at et sted kunne inneholde så mye av det materialet du skulle bruke.

Fra å lure på hva jeg skal lage en forestilling om, så handler det i dag om stedet, og hva stedet handler om. Hvordan kan jeg, som vil lage teater på det stedet, manipulere det til å bli større enn seg sjøl.

– Hvilke planer har du videre?

– Jeg venter på desember og svar fra Kulturrådet og de tre søknadene jeg har inne der. Jeg har en barneforestilling jeg ønsker å realisere i vår. I en trehytte i et urbant tre.

Og så vil Historisk Museum gjerne vil samarbeide med meg. Universitetet i Oslo har jubileum til neste år, og jeg har lyst til å få folk til å gjenoppdage byens eneste Jugendpraktbygg!

Hjemmeside: www.dewangen.com

Ikke til behag

Ann Liv Young vil finne vår sårbarhet og eksponerer samtidig sin egen.

AV CAMILLA EEG-TVERBAKK

CINDERELLA Av og med Ann Liv Young
(US) Black Box Teater. 12. September 2010

Askepott stiger ut fra gruen, svart som aske og hevnlysten, hvit som snø og sårbar. Den amerikanske performancekunstneren Ann Liv Young bruker Askepottshistorien som en ramme rundt en forestilling hvor hennes scene-persona Sherry får utfolde seg. Og det gjør hun til de grader. Det hele fremstår nærmest grenseløst. Det dreier seg om seksualitet, feminisme, rasisme, makt, overgrep, kropp og identitet i en noe amerikansk psykoanalyserende stil.

Ann Liv Youngs forestilling er interaktiv. Hun vil i direkte dialog med sitt publikum. Dette får hun til gjennom en manipulering som innimellom grenser opp mot det psykopatiske. Hvis du først er så uheldig å bli plukket ut som offer for den konflikt hun ønsker å sette opp i forestillingen, har du små sjanser for å slippe unna hennes harme. Det hjelper ikke hva du sier, hun vil uansett bruke sin makt som iscenesetter til å få deg til å fremstå som en drittsekk. Det hele er vel regissert og skaper ubehag hos alle som er i salen. Dette er også hva Young eksplisitt er ute etter; hun ønsker ikke å behage, men heller å engasjere oss personlig. Om vi blir provosert eller fascinert spiller ingen rolle.



Abjektet

Young alternerer mellom å synge høyt og ofte falsk, i en mikrofon som overdøver det i-Tunes sporet hun samtidig spiller av på sin Mac, å initiere diverse samtaler med publikum og å lese opp refleksive monologer som speiler de konflikter Askepott kan tenkes å gjennomgå i sin isolasjon. Visuelt befinner vi oss i en kitschy scenografi som gir assosiasjoner til Disneys rosa og lyseblå askepottfremstillinger. Her har prinsessedrømmen fra pikerommet dog fått en skarpere nyansering med et ukjent antall kjøkkenkniver som former et hjerte på scenegulvet, en lyseblå husmorkjole i akryl og en gul plastbøtte hvor hun oppbevarer dagens dose av sine egne ekskrementer. Kjolen blir omdreinings-

punktet for konflikten den kvelden jeg er i publikum. Hun ønsker å vite om den kler henne, om hun ser tjukk ut i kjolen. Det ender med at hun river av seg kjolen, skjeller ut en kvinne fordi hun har vært så uhøflig å kalle henne småfeit, og hevner seg med en aggressiv lap-dance på samme dame mens hun samtidig skriker henne opp i ansiktet. Ekskrementene er kveldens body-art innslag med en symbolsk betydning for Askepott som får sin egen avføring ført tilbake inn i sitt eget anus. Det er et overtydelig bilde på den abjekte konflikt som Julia Kristeva skriver om i sitt kjente essay *Powers of Horror* (1982). Denne teksten kan også tjene som en interessant innfallsvinkel til å forstå *Cinderella*. Abjektet refererer til hvor-

Ann Liv Young i *Cinderella*.
Foto: Christy Pessagno



dan subjektet forholder seg til kroppen og dens ekskrementer (inklusive svette, urin, kjønnsafter osv.), samt til liket, altså den døde kroppen. Det dreier seg om å møte grensene for identitetsforståelse, et sted hvor mening kolliderer fordi vi ikke lenger klarer å skjelne mellom subjekt og objekt, eller mellom selvet og den andre. Kanskje er det her et dypere engasjement finnes hos Ann Liv Young? Det er også slike dimensjoner som gjør prosjektet både interessant og til dels sympatisk på tross av sin noe frastøtende innpakning.

Sårbarhet

Som publikum under forestillingen har man ikke tid til å gjøre analyser som denne. Man sitter mest og pønsker på

hva man skal svare dersom Young stiller noen direkte og svært personlige spørsmål til nettopp deg. Publikum har i prinsippet frihet til å svare hva de vil, og til å bli sittende eller gå. Men Young har full og total kontroll over situasjonen. Vi må følge hennes regi. Ubegrepet oppstår som en konsekvens av det maktovergrep hun utsetter sitt publikum for. Det er godt mulig at det er nettopp dette Ann Liv Young ønsker at vi skal erfare. Dramaturgien er nøye bygget opp selv om forestillingen fremstår som svært improvisert. På tross av alt dette oppfatter jeg manipuleringen, den aggressive kvinneskikkelsen Sherry, det eksplisitte fokuset på kropp og seksualitet som et forsøk på å nå frem til oss, til menneskeligheten i oss. Hennes metode

er å sprengre barrierene som en geriljakriger uten nåde. Hun vil tilsynelatende komme forbi høflighetene, frasene, og vår gode oppførsel. Hun ønsker muligvis at vi skal forholde oss til det abjekte, til et felles rom hvor intellektuell og verbal meningsutveksling kolliderer. Dette går gjerne via det fysiske og seksualiteten. Her finnes også hennes og prosjektets sårbarhet.

Bak Sherry, og for så vidt også Ann Liv Youngs kunstneridentitet, finnes en sårbar kvinne som har omsorg for sitt publikum og som ønsker å oppnå reelle møter og dialog. Hun vil finne vår sårbarhet og eksponerer samtidig sin egen gjennom hele sin fremstilling. Hun bruker referanser til performancekunst, men også i høy grad teknikker fra stand up. Det er en avvæpnende humor som ikke alltid er lett å avsløre fordi rammen er kunst og ikke underholdning. Young er ikke selvhøytidelig og kommenterer friskt omkring forventninger og kunstnerne referanser. Samtidig forsøker hun å unngå ironi. Hennes prosjekt kan sammenlignes med pornoaktivisten, forskeren og performancekunstneren Annie Sprinkles engasjement for en større åpenhet og aksept omkring kropp og seksualitet. Til syvende og sist for å bidra til mer menneskelighet, mindre instrumentalisme, og større individuell frihet.

Opplevelsen av å sitte i salen er fysisk og emosjonelt konfronterende. Young forsøker å gi oss personlige erfaringer. Utfordringen er å forstå hva som egentlig skjedde i ettertid. Kanskje har vi som lever trygt og beskyttet, som kjøper vår billett i håp om en times interessant underholdning, godt av å oppleve en reell erfaring av maktbruk og å møte våre egne grenser i forhold til kropp, kjønn og seksualitet? Likevel er det noen etiske problemstillinger knyttet til dette, da Young ikke kan vite hvor mange som har lignende erfaringer som henne selv, som har psykologiske sår eller traumer fra tidligere maktmisbruk. Forventer hun for mye av sitt publikum: at de selv skal ta ansvar for det som skjer? Kan de det, da hun konsekvent bruker sin makt som iscenesetter av hendelsen? For, som hun gjentagende ganger understreker, dette er hennes show!

Black Box på avveie

Trettende: Ann Liv Young vil innbille publikum at vi kan få nye innsikter på bare noen få minutter.

INNLEGG

Black Box Teater i Oslo er en scene som gjerne vil vise nye veier innenfor scenekunsten. Forestillingen *Cinderella* av Ann Liv Young er i mine øyne et eksempel på at scenen ikke alltid finner de mest begavede retninger.

På scenen står karakteren Sherry. Hun forsøker å komme i kontakt med sitt publikum ved å spørre om vi har det bra. Det er flere i salen som tar motet til seg og svarer ja. Lynraskt går samtaleemnet imidlertid over på Sherry og hennes kropp. Hun spør om vi synes hun er feit, lubben eller tynn. Svarene som hun får nå er mer nølende og dermed ikke særlig tilfredsstillende for Sherry. Hun fortsetter med å spørre, men nå i en langt mer aggressiv tone. Det hjelper ikke. Uansett utydelige eller tydelige, negative eller positive svar. Hun liker ikke det hun hører. Herfra seiler forestillingen, i mine øyne, ut i en annen galakse. Og mindre og mindre blir den, til den tilslutt blir til ingenting, foran hundrevis av øyne.

Sherry vil konfrontere sitt publikum, men det er noe veldig trettende ved denne type konfrontasjon. Jeg befinner meg i en kunstig, konstruert begivenhet, med en ekstremt forutinntatt karakter som om-dreingspunkt. I stedet for å vektlegge den konstruktive dialog – la scener utspille seg på måter som kanskje er vanskeligere å styre, men som bærer frukter – gir karakteren aldri fra seg maktposisjonen, men tviholder på sin mikrofon og retten til å avbryte. En avgrunn åpner seg derfor mellom sal og scene – og vi forblir adskilte. Hvorfor? Askepott skal ikke lenger være en «pleaser» så dette er Sherrys personlige

vendetta? Jeg synes kunstneren spolerer for seg selv og sitt sceniske prosjekt. Når en publikummer forsøker aktivt å gå i dialog med scenen og karakteren der oppe responderer på dette med å stille seg fem centimeter fra personens ansikt og skrike «fuck you», er dette bare ett av flere eksempler på at «kampen» mellom den selvbestaltede autentiske personen på scenen og hennes «(...) veldig reserveerte, faktisk veldig dumme (...)» publikummere i salen (les kunstnerens uttalelse i Dagbladet d. 15. september) – er et umulighetens prosjekt. Forestillingen stanger hodet mot vegg, igjen og igjen. Den endelige kapitulasjon skjer med en scene der to av Sherrys medhjelpere dytter hennes gamle diaré tilbake inn i rompa hennes.

På bakgrunn av det jeg hadde lest om kunstneren på nettet, var forventningene til Ann Liv Youngs forestilling store. Skuffelsen var ikke mindre. Kunstneren var totalt ute av stand til å utfolde den aktuelle problematikken som noe innholdsmessig interessant på en scene. Hun trakk fra, mer enn hun la til. Det var synd for henne. Synd for Black Box og ikke minst synd for publikum. At det finnes personer som allikevel synes dette er bra scenekunst (se blant annet på sitatet fra The Guardian på Black Box Teaters egen hjemmeside) er i mine øyne bare et eksempel på keiserens nye klær, om igjen.

Forestillingen var et typisk eksempel på et sceneverk som vil innbille publikum



Ann Liv Young i *Cinderella*. Foto: Christy Pessagno

at det kan vise det et nytt og spennende perspektiv på noen få sekunder. Jeg legger ikke om livet mitt i løpet av en time inne i en teatersal. Derimot kan en forestilling sette noe i gang inne i meg. Det må gjerne være smerte involvert. Og det må også gjerne ødelegge. Men selv det svarteste hat og selvhat kan ha en kime til noe som jeg som publikummer kan bearbeide – og som på sikt kan legge seg i kroppen min og kanskje, kanskje ikke, være med på å endre meg. Kompromissløshet for kompromissløshetens skyld verken overrasker, utfordrer eller får meg til å reflektere. Derfor sitter jeg nå og tenker:

Burde ikke Oslos «åpne scene» være bedre til å kuratere sceneverker som på en tydeligere og klokere måte går i dialog med sitt publikum? Med Verdensteatrets forestilling et par timer tidligere denne søndagen, viste scenen meg litt av hva scenekunsten kan være for et medium i dag, i en verden med nye måter og forholde seg til seg selv og til andre på. Jeg vil gjerne se mer av det og mindre av ingenting.

Line Paulsen, regissør.

Østeuropeiske «unntakstilstander»

(Nitra): På årets teaterfestival i Nitra var tema det eksepsjonelle, uvanlige og unormale. Flere forestillinger handlet om sovjettiden og andre verdenskrig – Béla Pintér konfronterte publikum med myter om dagens signøynere.

AV KJETIL SKØIEN

OUT OF NORMAL Nitra International Theatre Festival, Slovakia

Nitra ligger 80 km fra Bratislava, hovedstaden i Slovakia. Byen er landets eldste og har den største teaterfestivalen, som neste år fyller 20 år. På grunn av nedskjæringer varer festivalen i år bare fire dager i stedet for syv – finanskrisen er den skyldige. Jeg er invitert sammen med tyve andre utlendinger, vi er alle konsulenter for festivalen og foreslår forestillinger fra våre respektive land. «Out of normal» er tittelen på årets festival: Det er invitert forestillinger som tilsynelatende skal vise fram det unormale og uvanlige, forstyrrende fenomener, forestillinger som handler om mennesker som er forvist fra sin verden og derfor er eksepsjonelle, spesielle. Årets festival er sterkt østeuropeisk dominert: Den eneste vesteuropeiske forestillingen er fra Belgia. Av ni forestillinger på fire dager, så jeg åtte. Hver morgen kl. 10 arrangeres det to-tre timers diskusjoner med regissører, forfattere og skuespillere. De simultanoversettes til engelsk og alle forestillingene har skjermer med engelsk tekst.

Flere av forestillingene er halvt dokumentariske og historiske, og handler om den nære fortiden, sovjettiden eller andre verdenskrig. De fleste har en meget klar form som skiller dem fra hverandre. Fra Slovakia, Ungarn og Tsjekkia kommer mindre forestillinger med uavhengige scenekunstprosjekter og grupper. Fra Russland

og Polen vises det større produksjoner fra tunge institusjoner. Nitrassentrum domineres av byens store teater, en betongkoloss i sovjetisk arkitekturstil, skremmende stygg, men nostalgisk med slitte gamle stalmøbler og store åpne kafeer og publikumsrom. Byen har også et gammelt teater fra 1800-tallet, begge disse brukes av festivalen.

Opus nr. 7

Fra Vassilev-teatret i Moskva kommer forestillingen *Opus No. 7*, hvor skuespillerne opptrer som en gruppe som utfører handlinger, bygger visuelle tablåer og er fortellere. Regissøren Dmitrij Krymov (f. 1954) er utdannet scenograf, og er en visuell kunstner som vil skape bilder som sjokkerer og griper inn i de lavere mageregionene. Første del handler om jødene under andre verdenskrig, andre del om Sjostakovitsj. Det er egentlig snakk om to forestillinger, men jeg opplever at han vil fortelle historier om hvordan makt, det totalitære, enten utrydder mennesker eller stjeler deres frihet til å tenke og skape. Det visuelle får meg til å tenke på Tadeusz Kantors forestillinger, hvor store dukker ofte overtok for skuespillerne. Forestillingen har noe foreldet over seg, men så handler den også om fortidens virkelige hendelser. Den første delen begynner meget subtile og vakkert, vi sitter på teatrets store scene, et stort lerret er spent opp som en vegg, mange handlinger foregår bak dette, noen skjærer hull i det, stikker ut en arm, en gruppe skuespillere

NITRA

lager merkelige små lyder med stemmene, halvveis sang, det kastes svart maling på veggen, en jakke kommer ut av en sprekk i den og en arm tres inn i jakkeermet, det er de døde som kommer tilbake, jødene. Plutselig blåses små avispirbiter ut gjennom veggen fra små hull, de faller utover scenen og hele salen, det er noe foruroligende over dette og det går minst tyve minutter før noen sier en tekst, alt er bilder, lyset spiller en stor rolle, det projiseres bakfra gjennom de utskjærte sprekkene i lerrettsveggen, og skaper magi. Det første som sies er en lang rekke jødiske navn og noen særpreg ved disse personene, hva de likte å spise, hvem de elsket og hatet etc. Lysbilder av gamle jøder projiseres på veggen. Plutselig faller hele forestillingen fra å være en subtil poetisk visuell verden til å bli altfor konkret og overtydelig, og jeg får en vond følelse av budskap, av å ha hørt dette altfor mange ganger før; men russerne har et annet forhold til 2. verdenskrig enn vi, og i flere østeuropeiske land har man ikke tatt oppgjør med befolkningens egen antisemittisme. Det er alltid fint å kjenne et snev av barneteater, føle seg som barn i teatret igjen, fordi man føler at her

Det er godt å se en forestilling som er basert på å fortelle historier med visuelle ideer

kan alt skje. Denne følelsen hadde jeg da forestillingen arbeidet med antydningens kunst, men så ville vel regissøren slå fast hva dette egentlig handlet om. De døde kom tilbake til teatret, lysbilder og video viste gamle menn med svarte klær og skjegg, tomme rom som alle har måttet forlate – og så en banal overraskelse, som om vi ikke visste dette: En nazioffiser går gjennom de tomme rommene på en video, i et rom er det en ball, det eneste han gjør er å sparke til den og en riktig ball, rød, triller ut på scenen. Over høytalere hører vi en tekst om en jødisk gutt som heller ville sparke ball enn spille fiolin. Det går virkelig for langt når scenen fylles av gamle sko og briller henges opp på veggen: Vi skal føle hvor mange som måtte

dø. Jeg tenker hele tiden: Hvorfor fortelle denne historien igjen og igjen uten å tilføre den noe nytt, noe eget. Skuespillerne setter opp ansikter i undring over det de ser, de er fulle av stumt spill, de representerer noen ganger de døde jødene, men er mest arbeidere som bygger og river det visuelle. Det som har dominert teatrene i Russland siden midten av 90-tallet er superrealistisk dramatikk. Forfattere som Olya Mukhina, Vasilij Sigarev og Ivan Vyrypajev har hatt både nasjonal og internasjonal suksess. Den form for visuelt teater jeg ser her er et unntak, likevel føles det som estetikken og formen tilhører en polsk-russisk teatertradisjon fra 60-70-tallet. Samtidig er det godt å se en forestilling som ikke trenger et tekstmanus, dramatikk og roller, men som er basert på å fortelle historier med visuelle ideer. Det finns vel ingen regissører i Norge eller Skandinavia som lager forestillingen innenfor denne formen.

Forestillingens andre del – eller, det var mer som å se en helt ny og annen forestilling – handler om Sjostakovitsj, kunstneren som var medløper under sovjettiden. En stor dukke, minst 10 meter høy, bæres inn på scenen. Jeg opplever henne som både «Mama Russland», dukken som alle kjenner med mange mindre dukker inne i, og som makten, Stalin. Et flygel, som egentlig bare er en treramme, er arena for den unge kvinnen som spiller Sjostakovitsj. En stor rolle; hun danser en vill akrobatisk dans over og under flygelet, som vel skal illustrere den frie kunstneren og hans galskap. Noen menn jobber og sager og spikrer i flygelet, så spilles Sjostakovitsj' tale over anlegget, hans appell eller manifest om at kunsten skal støtte arbeideren og staten. Det er sterkt å høre disse ekte opptakene fra 30-tallet. Men så blir alt igjen overtydelig, skuespillerne danser med store fotografier av Majakovski, Meyerhold, Akhmatova, og den store dukken skyter dem med pistol; alt skjer mens Sjostakovitsj' rytmiske, maniske, strykekvartetter høres. Til slutt er Sjostakovitsj bare en liten dukke som henger i en stang, og den store dukken, «Mama Russland», tar ham i fanget, beskytter ham. Det kommer ikke fram at



Sjostakovitsj selv var fullstendig klar over at han var marionett, og at han hadde valgt denne rollen for ikke å få fullstendig yrkesforbud. Det er en tragisk historie som fortelles, og jeg ser at publikum smiler gjenkjennende, «sånn vra det før».

For meg blir det mange ganger ganske pinlig, fordi jeg får en følelse av at regissøren tror jeg er uvitende om der han vil fortelle med store bokstaver, jeg får i begge forestillingsdelene en bekreftelse på det velkjente, alt illustreres på en overtydelig måte. Likevel er det en vakker og sterk forestilling, fordi det visuelle har en magi som berører sansene. Jeg har i de siste årene sett en rekke kunstutstillinger av østeuropeiske kunstnere som viser frem objekter og bilder fra Sovjet-tiden, det ser ut som det tar tid å gjøre seg ferdig med denne epoken, den bearbeides igjen og igjen. *Opus No. 7* kan nesten oppleves som propaganda.

Folketeater

Béla Pintér (f. 1970) er ungarsk teaterkunstner; han er en «auteur», noe som

Opus Nr 7, regi: Dmitrij Krymov. Vassilliev-teatret, Moskva. Foto: Ctibor Bachraty



er uvanlig i teatret – det vil si han skriver stykkene og regisserer dem selv. Han har sin egen teatergruppe, Szkene, og tre år på rad har han vunnet prisen for beste forestilling og regi i Ungarn. Hans teaterform er ganske spesiell: Han er inspirert av ritualer, folkløse, folkemusikk, amatørteater utenfor de store byene, og han har en politisk agenda både når det gjelder innhold og hvor og for hvem han skal spille stykkene. Forestillingene bearbeider det vulgære, burleske, amatørmessige og det opphøyde, ritualene, det religiøse ved den folkelige kulturen: Alt blandes i en og samme forestilling.

Muck tar utgangspunkt i Roma-saken om utsendelse av sigøynere, og i rasisistiske og nasjonalistiske demonstrasjoner i Ungarn de siste årene. Skuespillerne er i alle aldre, en ung kvinne med sigøynerbakgrunn er med, vi henettes til naturen, til bondekultur, folkemusikk, tradisjonelle masker – og samtidig til fragmenter fra revy og amatørteater på bygda. Det blir ubehagelig å se på, men aldri moraliserende. Store følelser spilles ut. Et vanlig

Det østeuropeiske teatret har alltid stått sterkt i sin form og sitt alvor

ektepar som ikke kan få barn tar til seg to problembarn fra et ungdomshjem; den ene er en sigøyner. Ekteparet kastes frem og tilbake i sine holdninger som gode samaritanere, blir utnyttet i sin naivitet, de trues og støttes og går til slutt fra hverandre. Pintér konfronterer oss med alt det vi tror en sigøyner skal gjøre: Stjele, lyve, lage intriger, ligge med alle. Han kritiserer alle i denne forestillingen med ironi, stor menneskelig innsikt og følsomhet. I første halvdel av forestillingen tenkte jeg at dette var forferdelig amatørteater, men så tok forestillingen tak og en søt underholdende, men farlig verden snek seg innpå meg. Pintér spiller mest i provinsen og vil at de viktige problemstillingene forestillingen stiller skal nå ut til folk som vanligvis ikke går i teatret. Han bruker deres form, fol-

kemusikken, amatørteaterets estetikk og spilleform for å snike sine holdninger inn hos publikum.

Da jeg møtte ham og diskuterte forestillingen med ham, fikk jeg med en gang en sterk følelse av at her står jeg foran en som brenner for det han holder på med, og som satser stort. Pintér en mager, litt manisk, mann i 40-årene, med et sterkt blikk: En besatt. Han starter prøvearbeidet med 10-20 sider tekst og en idé om hvordan det skal slutte. Han har bestemt seg for hvem som skal spille hvilke roller, han vet hva han vil fortelle. Så skriver han hver dag etter prøvene – noen ganger ber han skuespillerne arbeide om ettermiddagen for han trenger formiddagen til å skrive.

Han forteller meg at neste forestilling vil handle om det å være middelmådig; det at en gruppe med middelmådige fungerer veldig bra inntil en som er bedre, flinkere, flottre, blir en del av gruppen. Da oppdager alle de andre sin middelmådighet. Hans gruppe, Szkene, som betyr «scene», er ti år gammel, skuespillerne er alle utdannet ved hjemlandets Teaterhøgskole, de har laget 13 forestillinger og turnert i hele Europa, noen av de første forestillingene deres spilles fremdeles.

Alain Platel

En av de største opplevelsene på festivalen var Les Ballets C. de la B. fra Belgia, med koreografen Alain Platel, gjenganger på festivaler over hele verden de siste 15 årene. *Out of Context – for Pina* er en danseteaterforestilling med ni ekstremt veltrente dansere fra mange land. De inntar scenen fra salen i private klær, kler av seg og danser i underbuksene. Scenen er tom bortsett fra noen mikrofoner på stativ. Vi hører lyder fra naturen, dyr som rauter, hyler, elektronisk rytmisk musikk, danserne skjelver, skriker, vrir seg, kommuniserer halvveis i duoen og trioen. De er seg selv, de spiller ikke karakterer, men fremstiller en ekstrem mental og følelsesmessig verden hvor hele kroppen er til stede i uttrykket, i besettelsen. Danserne beveger seg i en seksuell og dyrisk tilstand, uttrykker en energi som er hentet fra det underbevisste. Jeg opplever deres intimitet, hemmeligheter, nytelse, smerte, avvis-

ning, håp og begjær ofte ikke som adskilte uttrykk, men i ett og samme øyeblikk. De fremstiller en verden, en tilstand som ord ikke kan uttrykke.

Alain Platel forteller meg at han ville lage en forestilling uten noen idé, bare med danserne han har arbeidet med i fire år som utgangspunkt. «Out of context» er det samme som «no context». Pina Bausch var som en gudinne for ham, og forestillingen var nesten ferdig da hun døde, han reiste i begravelsen i Tyskland, og da han satt i bilen på vei hjem til Belgia bestemte han seg for å gi forestillingen til Pina. Men det er ingen referanser til hennes forestillinger her. Danserne fikk komme med deres favorittmusikk, pop, rock, rap, og tekstbiter blir sunget av danserne i forestillingen, noe som har stor underholdningsverdi og er meget gjenkjennelig og underholdende for publikum. Den første halvtimen er imidlertid meget stille, krevende og alvorlig. Jeg spør Platel om dette er en dramaturgisk oppskrift, å underholde publikum etter 30 minutter med krevende alvor? Han virker overrasket, sier at det har han aldri tenkt på. Bare én av danserne får mime til en hel sang: En ung asiatisk mann synger *Aisha*, en arabisk hit, til stor applaus. Det virker helt skrudd, som om han ikke forstår noe av det han synger. Til slutt spør en av danserne, en syltynn ung mann som har vært ganske alene i hele forestillingen, og kastet seg rundt som i en rus med en mikrofon som støtte, om noen vil komme opp og danse med ham. Ingen kommer opp. Platel forteller meg at det er fint, for da vil vi alle gå hjem og tenke på hvorfor vi ikke gjorde det. Sånn er det ofte i livet, men han forteller at på premieren på Theatre de la Ville i Paris kom en iransk ung mann opp og skrek til publikum at de skulle skamme seg, i Iran er det forbudt å danse og her hadde alle muligheten og grep den ikke. Platel sier at dette var et meget sterkt øyeblikk som preget hele forestillingen. Alain Platel har ingen bakgrunn fra teater eller dans, han er utdannet psykiater og har arbeidet med barn og terapi. Han sier han så noen filmer om hysteriske pasienters bevegelser og ble interessert i å prøve og arbeide med dans i 1984. Han deltar ikke i improvisasjoner

med danserne eller viser dem bevegelser som de fleste koreografer gjør. For ham er scenen «a place of urgency» og et fritt sted hvor alt kan skje. Publikum må bli konfrontert med noe som føles viktig, men aldri bli overbevist eller omvendt. Det viktige for ham er at vi deler noe med danserne, har noe sammen. Han sier han alltid arbeider med mange sidehandlinger i forestillingene: Publikum må velge hva de skal se på, og får aldri med seg alt. Noe av grunnlaget for den høye kvaliteten på hans forestillinger er at han har ni dansere som er sterke i sitt personlige uttrykk, meget forskjellige av utseende og bakgrunn, og teknisk suverene. Dette, kombinert med Platels lange erfaring med psykiatri, med studier i menneskesinnets labyrinter, gir oss komplekse kunstneriske uttrykk i stadig forandring.

Døde sjeler

Jeg vil skrive ganske kort om de andre forestillingene på festivalen. De hadde alle kvaliteter, men var ikke like interessante som de tre jeg har skrevet om ovenfor

Dead Souls, av den slovakiske frigruppen Skrat, var en stum forestilling som skulle gjenskape situasjoner fra en forstad med mange sosiale problemer. Altså ingen tekst, men alle situasjonene var for meg ikke-kunstneriske, bare gjenkjennelige realistiske tablåer, som dessverre virket mot sin hensikt. Det ble nesten kjedelig og latterlig å se på mennesker med store problemer som spiser piller, drikker vodka, faller om med en pølse i hånden eller som ikke klarer å ha sex med hverandre. Det realistiske i teatret kan lett bli en illustrasjon av det velkjente, uten at dette transformeres til et annet nivå, til det subtile, poetiske, farlige eller gripende. Det er lite krevende for en regissør, en kunstner, bare å ta virkeligheten og flytte den opp på scenen. Det kan alle klare. Forestillingen hadde heller ikke den rytme, timing og musikalitet som kunne gjort det banale til noe mer enn banalt. Regissøren Dusan Vicen har sikkert villet fortelle noe viktig med denne forestillingen, og han sier selv at den er en kritikk av teatret. Fordi han ikke har med tekst? Det jeg opplever er at han gir meg den samme tomheten som sikkert de menneskene han fremstiller på scenen

opplever i sine liv. Men hva har han oppnådd med det?

M.H.L. er en soloforestilling, dokumentarisk, med mange historiske filmklipp. En skuespiller forteller og utfører noen få hverdagshandlinger, som å dekke på et bord og knuse en tallerken – selvfølgelig en metafor på hennes sjelstilstand. Forestillingen handler om Magda Husakova Lokvencova, en kvinnelig teaterregissør i Tsjekkoslovakia under Sovjet-tiden, gift med president Gustav Husak: En progressiv kvinne, talentfull og fri, som ble en politisk fange. Forestillingen er stilisert, og den vakre unge skuespillerinnen Slava Daubnerova har selv satt sammen materialet og regissert seg selv. Jeg forstår at dette er et meget interessant og viktig dokument over et ødelagt liv for det lokale publikum; de får ny informasjon fra en nær fortid. Skuespillerinnen er god, hun veksler mellom å være Magda, og å tre tilbake og lytte til hennes liv, til fortiden. Alt er meget presist utført, minimalt. Hun hever aldri stemmen, og de få gangene hun viser følelser er det i handling, ikke i tekst.

HOLLYROTH er også en solo, dokumentarisk, men som går langt tilbake i den slovakiske historien. Skuespilleren Rastislav Ballek (f. 1971) fremstiller en katolsk prest på 1700-tallet, en forfatter og skuespiller som spilte Shakespeare. Han veksler mellom å være en prest, en skuespiller som spiller Hamlet og en gammel slovakisk konge, Svatopluk. Han er besatt og meget presis i kroppsspråket, imponerende i 15-20 minutter. Så blir det flatt, fordi energien og intensiteten er den samme hele tiden. Han freser, spytter, skriker, kaster seg rundt, imponerer, sliter seg ut, men jeg blir utmattet av denne velkjente form for skuespilleri, hvor skuespillerens store ego smeller til i hele rommet, hvor ønsket om å overbevise oss både om stoffets viktighet og om hvor god han er, hvor mye han gir og ofrer, blir til en avstand mellom sal og scene. Men det er ingen tvil om at han er en skikkelig, ekte skuespiller, som kan sine saker.

Tsjekhov og Pelevin

Teatr Polski fra Wrocław viste *Samsara Disco*. Regissøren Agnieszka Olsten (f.



Samsara disco, etter Tsjekhovs *Ivanov* og Victor Pelevins *Insektliv*. Regi: Agnieszka Olsten, Teatr Polski, Wrocław. Foto: Ctibor Bachraty

1977) er en av de nye unge som er verdt å legge merke til i polsk teater. Hun har bl. a. regissert *Et dukkehjem* på Nnasjonalteatret i Warszawa. Forestillingen i Nitra var en ny lesning av Tsjekhovs *Ivanov*, satt sammen med en roman av Victor Pelevin, *Insektliv*.

Olsten sier at Tsjekhov er reinkarnert i Pelevins roman, og at forestillingen handler om en person, Ivanov, som alle vil ha, vil være venn med, leve sammen med. Den handler om det å bli besatt av et menneske. Ordet «samsara» er sanskrit og betyr en uendelig reise. Ivanov klarer ikke å velge mellom alle tilbudene han får fra de andre. Pelevins bok er buddhistisk i sin holdning; Olsten finner en slik holdning også hos Tsjekhov. Forestillingen utspilles på et stort tregulv som er bygget i en bølgeform og som dekker hele scenen. Skuespillerne, elleve stykker, er koreograferte i denne skrånende bakken av tre. De skaper scener som hele tiden oppløses, og Ivanov er en passiv tilskuer til deres samlivsproblemer. Det knulles, de krangler og er selvpoptatte og krevende. Plutselig stopper en konflikt opp, et knull avbrytes fort, et slag ender i luften; det er ikke Tsjekhovs teaterstykk som spilles, men en rekke moderne scener fra et liv som

kunne vært levd hvor som helst. Vi er i Polen, men tenker ikke på Polen: Det handler om oss. Formen og spillestilen er typisk for mye av den unge registilen i dagens institusjonsteater – den oppløste klassikeren, den nakne scenen, de fragmentariske, realistiske situasjonene mellom skuespillerne, de seksuelle og voldelige handlingene. Vår tid, vår verden, og en klassisk tekst i bunnen som er nesten ugjenkjennelig. *Samsara Disco* er en meget interessant forestilling som virker litt uferdig, som lever på overflaten. Men dette blir også en kvalitet: Noe rått oppstår som gir skuespillerne, som er meget gode, en reell tilstedeværelse, som hele tiden er spilt.

La Putyka med sirkusgruppen med samme navn fra Praha: En pub og masse velkjent sirkusakrobatikk, klovnerier og overspill, ingen historie, bare veltrente akrobater som spiller fulle og lissomslåss, kaster seg rundt på en trampoline. Publikum klapper og roper og får gratis øl sendt ut i salen – et smart triks for å få folk til å like skuespillerne og det de ser. En pubeier binder det hele sammen. Dette er hva det er, ikke noe mer: Show, revy, underholdning. Gruppen påstår at de er bærere av en tradisjon fra middelal-

derens gateteater, markedsgjøglere, klovner. De vil kommunisere med kroppen, vise fram landsbylivet, men noen tyngde finner jeg ikke bak ideene, bare en gjeng unge spreke menn og noen kvinner som har det morsomt og viser fram det alle andre nysirkusgrupper også gjør. De har bare lagt det hele til en pub, og vi kan alle forestille oss hva som skjer der en våt kveld.

Nitra-festivalen har som så mange andre festivaler bestemt seg for å vise en stor bredde av uttrykk og teaterformer, noe for enhver smak. Det tas hensyn til at publikum er en bred og sammen-satt gruppe, alle skal ha noe de kan like. Dette er et problem for mange festivaler, fordi det kan virke tilfeldig det som inviteres. Årets festival hadde mange kvaliteter, noen meget interessante forestillinger og et teoretisk program hvor publikum og «insidere» kunne stille spørsmål til regissører og skuespillere. Det østeuropeiske teatret har alltid stått sterkt i sin form og sitt alvor, slovakisk og tsjekkisk teater er ikke så fremtredende som polsk og russisk og dette ble bekreftet gjennom de forestillingene som ble vist.

NITRA festivalen er en del av et nettverk av festivaler i EU, FIT network.

Manifestationer av verklighet

Göteborgs- Dans och Teaterfestival har 2010 samlat mycket som inte är teater i någon traditionell mening. Det är mer installationskonst, bildkonst, live action, art performance. Men ett är gemensamt – den klara orienteringen mot publiken.



KOMMENTAR:
SVANTE AULIS
LÖWENBORG

Rena grekiskan

Vad sägs om en vänlig, godmodig föreställning, där de kinesiska aktörerna på scenen föreställer sig själva, eller idén om kinesen, och försöker lära ut ord och satser på mandarin till publiken? I ungerskfödda Edit Kaldors *C'est du chinois* är allt som sägs på scenen obegripligt. Att det är fem personer som representerar Kina är det inget tvivel om, men frågan är hur stark klichéen vill vara. Det går i stort sett ut på att man förevisar föremål, säger ordet på sitt språk, och ber publiken att säga efter. Det gör vi också, glatt som en skolklass. Dessutom får vi lära oss säga de mer igenkännbara «Jag gillar cola», «Jag gillar kaffe», «Jag gillar öl». Vi får lära oss om stilen inom kinesisk opera och annat kulturellt allmänods.

Det finns en upptagenhet hos vissa verk vid att ha en klar adress till publiken och bjuda in den att delta. Här finns stora möjligheter att utforska olika perspektiv och ställa intrikata frågor. Jag har sett tre föreställningar som på olika sätt och i olika grad misslyckas med det. Om man vill att konsten ska granska verkligheten.

Här finns en saklighet i uttrycken, aktörerna gör bara det de ska på scenen. Den svenska chokladen och ölen bryts mot ätpinnar och dragbomber, som för att illustrera kopplingen mellan deras och vår kultur.

Det är en alltför pedagogisk föreställning. Vi är på samma nivå allihop utan att komma undan. Det fungerar en stund. Bort med alla spärrar, alla meningar om teater, bara ta emot! Men när «kineserna» på scenen ihärdigt fortsätter bombardera oss med sin språklektion utan att vilja provocera, utan någon satanisk frenesi, som att vi på något sätt *inte* har hamnat i helvetet på språkkurs, så uteblir mycket av effekten och det är svårt att inte störas av vänligheten som strålar ut från scenen. Här finns den välbekanta känslan av en bra kinarestaurang, där personalen gör allt den kan för att allt ska upplevas så orientaliskt och främmande som möjligt, samtidigt som man är välkommen och som hemma.

Problemet med fiktionen i *C'est du chinois* kommer också av att aktörerna påstår sig bo i Göteborg. Edit Kaldor vill på sitt seminarium under en av festivaldagarna poängtera att aktörerna inte ska spela en karaktär, ändå sätter hon upp en fiktion om deras liv som egentligen ingen





Muck, regi: Bela Pinter. Szene, Budapest. Foto: Ctibor Bachraty

tror på. Kanske det viktiga för henne är att man ser sin egen bild av kinesen som sådan och blir konfronterad med den. Men hon uppmanar aldrig till detta självkritiska tänkande. Det finns istället ett innerligt perspektiv, där vi charmas och förförs och underhålls för stunden. Det är som om Tim Etchells hade regisserat, fast utan en akut känsla av obehag som ofta finns hos Forced Entertainment (en av Kaldors inspirationer är Etchells). Istället finns känslan av att ha tråkigt, och ja – att gå i skolan har alltid varit en känsla av både och.

Frånvaron av ett kritiskt perspektiv har också att göra med frågan om det koloniala: den kommer man inte förbi om man gör en föreställning om språket mandarin med kineser på scenen. Man måste helt enkelt ta ställning till den. Också frågan om vem som koloniserar vem, med tanke på hur många varor som idag kommer från just Kina, är aktuell. Det blir en

föreställning som gör det för lätt för sig och skummar på ytan av problematiken. Vilken är vår syn på de andra, egentligen?

För 75 kr köper jag språkkursvideon på vägen ut. Den visar sig lika torftig. Kanske det skulle kunna bli viktig teater om de hade gjort föreställningen på Göteborgs Stadsteaters stora scen, inför 600 åskådare, som alla lydigt skanderar på mandarin under en hel timme. Sedan, när de är lagom psykade, möts de av en hord av vänliga kinesiska försäljare i foajén på vägen ut. Då skulle vi ha kunnat tala om något som har med rädsla att göra: den kinesiska kapitalismen under en röd fana.

Döden Im Bahnhof

På ett inomhustorg i köpcentret Nordstan gör den österrikiska gruppen Im Bahnhof försöket att både smälta in i och presentera en annan verklighet mitt i den kommersiella. Det är ju intressant att få reflektera över saker på ovanliga platser, medan

livet pågår omkring, för att kunna se saker i ett annat perspektiv.

Här handlar det om något så radikalt som döden. *Death Of A Cardholder* berättar historier om människor som dött med sitt kontokort i handen. Ett par skådespelare får gestalta dem. Döendets stadier ska visas, i form av en kvinnlig dansares tolkningar. En konferencier beskriver på städad engelska hennes rörelser och tolkar dem, och han berättar också om de som samlats för att visa denna föreställning för oss. Det finns en sorts kabaretaktig, prat-sam och lätt ton över det, vilket väl skulle passa till köpcentret. Och även här får fiktionen problem.

Alla har tilldelats varsin mottagare, för att kunna följa det som sker. Skådespelarna går omkring med mikrofoner. Tekniken gör publiken direkt separerade från det som pågår runt omkring, samtidigt som den får utrymme att betrakta detta noga. Det som sägs och görs på «scenen» känns

dock tillfälligt och dåligt planerat. De centrala delarna, när en död människa kommer in och kort berättar om sitt liv för att sedan lägga sig ner på golvet och visa hur hon låg när hon blev död är ibland fina bilder. En av de andra skådespelarna lägger sig bredvid henne för att dubblera bilden. När konferencieren ger sig av från platsen och pratande sätter sig i sin bil och sedan kraschar i något som ska låta som en trafikolycka, då är det ingen som tror på det, varken som realitet eller fiktion. Pianistens sammanbrott i oro och scenskräck är inte heller något annat än spelad och det är svårt att förstå att hon plötsligt ska tala om den, och att hon skulle ha glömt att hennes mikrofon är på.

Fiktionen blir överklagt teatral, för att man inte gör mycket med det faktum att majoriteten av de som rör sig ute på torget är utestängda från föreställningen. Detta är ju gatuteater med betalande publik! Det är intervjuerna med de som inte har hörlurar, och alltså inte biljett, som blir intressantast. När en turistande italiensk elektriker får berätta om han sett en död människa, när en tonårstjej får visa upp en personlig bild från sin mobil, då blir det nästan intressant. Det är tacksamt som berättelse för att man känner igen sig: det kunde varit jag som stod där och inte visste att jag blev intervjuad och 100 personer står några steg ifrån, lyssnar och ser på.

Rumslig magi

Symphony Of A Missing Room av konstnärsparet Lundahl/Seitl är avgjort ett av de mest skickligt genomförda verk som presenteras på festivalen. På Göteborgs Konstmuseum blir du tillsammans med några andra ledd till en hiss. Väl uppe på ett våningsplan möts gruppen av en äldre man som presenterar sig som guiden. Han leder alla ner en våning och delar ut hörlurar. Sedan går han mycket sakta bortåt. Det är då man förstår att han är en del av verket, och att allt som från och med nu händer också är det. Det hörs steg, samtal, ljud från hela museet. Det verkar finnas mikrofoner överallt. Du vänjs sakta vid en vidgning av det auditiva rummet. Nu leds du ner till ännu ett plan. Där får du en slags vita glasögon på dig som gör

dig nästan blind men som släpper igenom lite ljus.

Från och med nu leds man runt i museet medan en röst berättar vad som sker och inte sker i en inre sammanblandning av det man känner med kroppen och händerna och det man inbillar sig med hjälp av rösten. Först ner genom vad som ska vara en låg och trång gång, sedan är det som att röra sig på enormt stora ytor i ett enormt museum, att man just har inträtt i «rummet» som saknas enligt titeln. Det blir nästan verkligt.

Potentialen i denna typ av medial förmedling av det Lundahl/Seitl kallar för «ny konstruerad verklighet» är enorm. Man låter sig ledas och får allt större förtroende för aktörerna som gör det. Jag vet att inget ont kommer att hända mig, de tar hand om mig – samtidigt får de

De har inget att förmedla annat än upplevelser. Alltför stor öppenhet till olika tolkningar gör att ett konstverk blir ointressant

mig att tro på detta som ett övertygande konstverk.

På festivalens olika seminarier talar de mycket om publiken. De verkar helt enkelt besatta av hur den upplever verket. Men varför är de så intresserade? Alla stryks medhårs, inget ska eller får vara farligt. Såväl Stockholm som Bryssel och andra museer i Europa ska ta del av verket. Det är en breddning av museiinstitutionens upplevelserum. Ingen kritik av det. Det finansiella stödet kommer också därifrån. För museerna är det en ny möjlighet att nå ut.

Jag märker att jag är farligt nära att säga att detta *inte* är Konst. För att ta teatern, eller scenkonsten, för att den ska kunna kallas Konst behöver det finnas ett inslag av medvetenhet. I alla fall hos utövaren av föreställningen på scenen. Det är fråga om en kritisk belysning av att jag står här och föreställer en sak, men att det samtidigt är fråga om föreställning, att låtsas, och att det

finns ett *annat* skäl till varför vi är här just nu, att vi delar samma rum och samma tid. Det är vad som idag skiljer Konsten från Underhållningen.

De problematiserar varken friheten man har som publik eller uppmanar den till verkligt medskapande. De visar upp och underhåller. De förför på ett innerligt sätt, närmast i romantisk tradition. Att bryta överenskommen med dem är det svåraste, att med sin egen intelligens välja och inte låta sig styras. Man vill veta vart allt leder, vill också förföras, men samtidigt protestera – vad skulle ske om jag reste mig här?

Ambitionerna är det inget fel på hos Lundahl & Seitl. De utstrålar Lösningen, att ha totalkonstverket i sin hand. Det papper man får vid utgången vittnar om det. Där ställer de en rad retoriska frågor, landar i lite filosofi, men blir mest profetiska: detta verk är ett nytt «sensorium», ett nytt steg på vägen mot vad konst kan vara.

Att man i slutet av föreställningen placeras vid Dick Bengtssons mycket starka målning *Landskap med kyrka* ges inte någon förklaring. Tavlan, som visar just det titeln säger men som också har ett hakkors i nedre vänstra hörnet, får tala mest för sig själv. Att visa det i sig håller inte. Då blir det så kallade sensoriet bara stark upplevelse eller ingenting alls. Här skiljer sig Lundahl & Seitl kanske som mest från det som är teater, dvs att de saknar dramaturgi. Strategi har de, i strukturen, det är de riktigt bra på. Men de har inget att förmedla annat än upplevelser. Alltför stor öppenhet till olika tolkningar gör att ett konstverk blir ointressant. Ihåligt. Det som hade kunnat vara en kritisk kommentar om oss själva i kulturen är en häftig upplevelse bland andra häftiga samtida upplevelser. I och med det har konsten förlorat sin mening och blivit en vara, har reducerats till underhållning rätt och slätt. Då hjälper det inte hur mycket man teoretiserar i efterhand och sätter upp modeller av hur Konsten ser ut i framtiden. Det oroande med *Symphony Of A Missing Room* är. Människan är så väldigt väldigt lätt att manipulera.



C'est du chinois, regi: Edit Kaldor. Foto: Reyn-van-Kolwijk

Lejonen är borta!

(Göteborg): Podierna står tomma och blir på egen hand föremål för ekvilibristens behärskning när de sätts i rörelse, intar scenen i en perfekt mobil samordning som följs av en serie utmaningar i allt annat än ofarliga spår...

AV KJERSTIN NORÉN

Göteborgs Dans & Teater Festival 20 – 28. augusti

Det var den sinnrike «vardagspoeten» Bob Hansson som fick äran att inleda årets Dans & Teater Festival i Göteborg. Han är också en förbindelselänk till en festival jag besökte ett par veckor tidigare: Teater Albatross'

Flying Theatre Festival, Tokalynga Teaterakademi som stället också heter, präglad av dess grundare och ledare, Robert Jakobsson.

Under Göteborgsfestivalen fann jag ofta anledning att associera till Tokalynga*, som byggt upp något av samma stämning som den större kusinen, där det i år skulle det bli de föreställningar som

rörde sig mot det ovanliga, nästan extrema, som kom att stanna kvar.

Mörker och ljus

En av de första föreställningarna jag skulle se kunde jag inte – se! Efter en mobilkontakt på utställnings- och ateljéområdet Konstspidemin blir jag av mannen ledd in i en liten stuga, där ytterligare en

person, kvinnan, väntar på mig i föreställningen som heter *Love me tender*. Jag deltar i minnet av förra festivalens *IRAA: en berättelse genom två rum* på Hotell Avalon mitt i Göteborg.

Då var det ljust, nu är det mörkt. När jag betraktar rummet, sängen och kvinnan på sängen genom en mörkerkikare blir jag orolig, även om jag vet att det inte finns något att vara rädd för. Situationen är ytterligt intim, kvinnan börjar berätta. Förr eller senare vet jag att jag förväntas delta i samtalet. Förra gången gjorde jag bort mig. Började prata italienska (gruppen stammar från Genua), en nyttig färdighet, men knappast ett bidrag av intresse i IRAAs föreställningskoncept!

Konsten som en «behållare» av livet

Det leder tankarna till, vad det innebär att vara en «tränad» teaterbesökare. Som åskådare eller medspelare, förberedd på att kunna improvisera.

En av dem som reflekterade över detta var Institutet för Scenkonsts ledare Ingemar Lindh (1945-97). Enligt honom skulle improvisationen utvecklas ur den dagliga träningen i uppdragandet av «det personliga materialet», förstått som berättelser i personligheten, nåbara först och främst genom meditationen, i det här fallet den meditation den kroppsliga träningen öppnar för.

En sådan improvisationsförmåga är emellertid inte särskilt meningsfull i den situation IRAA försätter en i. Där blir det i stället livserfarenheten man måste ta i bruk för att sedan gå med på att omvandla den till form, skapa konst i IRAAs konst, spela med i deras spel och det är en väldigt lärorik och äventyrlig process att dras med i.

I deras andra föreställning, *The Sandman* entrerar de båda skådespelarna det egna (mörklagda) hemmet, dit man uppmanats invitera gäster. Dessa binds omedelbart, varpå skådespelarna börjar undersöka ens privata omgivning innan de ger sig av igen. (Utan biljetter till andra delen fick jag detta återgivet av Jonathan Silén, nyutexaminerad skådespelare från Teaterhögskolan i Göteborg, som inspirerad av IRAA skapat Privatteatern och på

samma sätt ger föreställningar med bara en åskådare.)

Går man med på konceptet upptäcker man, att IRAA raffinerar teaterkonstens uttrycksmöjligheter genom att sätta fokus på begreppet «föreställning». Vad innebär «teatern»? Kan den föra oss närmare det vi kallar «livet» – mitt i mediabruset? Den samlade titeln på deras bidrag var *The persistence of dreams* och deras nattliga drömmar kastade ljus över flera av upplevelserna under årets festival.

Två nav

Det var speciellt två föreställningar som kom att framstå som sanna nav runt dylika frågor: Cirque Ici's *Secret* och Les Ballets C de la B's *Out of context* – för *Pina*. Så att grundförutsättningarna för att leva ställdes nakna.

I *Secret* kämpar en ensam balanskonstnär (cirkusens grundare Johann Le Guillerm) med elementen i form av eld, trä och metall. De podier som tidigare var rovdjurens tillhåll, varifrån de förutsattes fascinerar publiken och utmana domptören, står tomma och blir på egen hand föremål för ekvilibristens behärskning när de sätts i rörelse, intar scenen i en perfekt mobil samordning som följs av en serie utmaningar i allt annat än ofarliga spår, i våldsamma och/eller humoristiska ackord.

Det är oerhört vackert och gediget och påminner inte så lite om den speciella besatthet med vilken tidigare nämnde Robert Jakobsson betog sin publik på den tiden den Albatross hette Eldteatern.

Virtuost, gripande, breathtaking är slutnumret av ett långsamt brädbygge, som från att ha börjat som ett utspel i psykiskt «plockepinn»-format, långsamt övergår i konstruktionen av ett luftslott för att slutligen förankras som en krampaktigt svajande bild av *Medusas flotte*, Géricault's dramatiska 1800-talsmålning av räddningsplankan i stormen.

Det är ett uttryck av yttersta kamp med elementen. I en annan föreställning än den jag såg berättas att bygget misslyckades i första försöket, så att Le Guillerm fick lösa upp hela ansatsen och börja på nytt. Det har jonglörer och balansörer gjort många gånger förr – här utsätter det emellertid virtuosen för en i

det närmaste övermänsklig kraftanstängning, vilket inte undgår att fascinera.

Dragplåster

Géricault's målning är i konsthistorien känd för det minutiösa studium av naturvetenskaplig detaljrikedom som föregick verket. Det är ett arbetssätt som går igen i Les Ballets C de la B. Truppen har ägnat långa tider för att sätta sig in i sorgens och handikappets fysiska och mentala konsekvenser. Ibland skapar den mästerverk, ibland inte.

Gruppen var festivals stora dragplåster men det var framför allt *Out of context* – för *Pina* som gick på djupet i den rannsaking av människans karaktär som även präglade deras nyaste föreställning *Gardenia*, där autentiska personer, verklighetsmänniskor, intar scenen.

Out of context börjar med att de avklädda dansarna «buffar» på varandra som djur, undersöker terrängen för frihet och möjlighet, skapar psykiska konstellationer i förhållande till varandra. Därefter blir beteendena mer och mer mänskliga och det lyckas föreställningen att arbeta sig igenom snart sagt varje sinnestillstånd, varje tänkbart konfrontationsögonblick och man lämnar föreställningen djupa livserfarenheter rikare.

Gardenia öppnar med samma precision i framställningen av gruppen män med apart bakgrund, men slutar med att bli överbelastad i raden av gripande bilder av människor på gränsen till ett sammanbrott, liksom i den aldrig sinande strömmen av saftiga ackompanjemang genom säljande covers. Till slut urvattnas upplevelsekapaciteten, ungefär som man kan erfara det på en tjurfäktningsarena.

I filmen *VSPRS – show and tell* som visas under festivalen skildrar gruppen med utgångspunkt i ett studium av patienter med autistiska störningar ett orgasmliknande klimax av längtan ut ur den kroppsliga begränsningen som bär övertygelsen *Gardenia* aldrig nådde fram till och återigen: verklighetens styrka och scenens är ett komplicerat förhållande. Översättningarna är aldrig självklara.

Om *VSPRS* på ett föredömligt sätt dokumenterade kompaniets och ledaren

Alain Platels bevekelsegrunder och undersökningsmetoder var det ännu en film, om föreställningen *Pitié* och dess långa odysse med Kongo Kinshasa som slutmål, som frambar vittnesmålet om ett konstnärligt resultat av förnyad betydelse.

Rörelsen till *Matteuspassionen* av J. S. Bach blir ett vittnesmål om ett språk över geografiska gränser och sinnen. Den mest övertygande publikreaktionen kommer från en afrikan som för första gången i sitt liv lyssnar till västerländsk konstmusik och betygar det djupa intryck föreställningen gjort på honom. Han ankommer till teatern i sällskap med sina kamrater med vita käppar.

De är alla blinda.

Det slår mig, i vilken grad Alain Platels arbete liknar det sätt Tredje Teatern arbetat med scenaktörernas ögonblickliga möten på scenen, i utvecklandet av en koreografi bortom fasta mönster. Skillnaden är, att denna riktning inte på samma sätt fäste avseende vid skådespelarnas tekniska utbildning, förutsatte det kunnande, utan vilket varje improvisation riskerar tomhet.

Les Ballets C de la B är inte helt befriade från upprepning i uttrycket, men tyngden i deras scenkonst ligger i en djupt känd, undersökt och intellektuellt reflekterad iakttagelse, som tar form genom ett behärskat mästernskap.

Vems blick?

Det var också regissören Mellika Melouani Melanis syfte, att vi skall se med nya ögon på den del av mänskligheten som misstänklighets av ett antal terrordåd med muslimsk anknytning. Hon arbetar – även i sina teateruppsättningar – med mängden som verktyg och i utställningshuset Röda Sten «finns» ett stort antal män av arabiskt ursprung att betrakta på en uppställd fyrkant: Arabiska mäns mobade kroppar.

Men Melanis bild belastas av en alltför ensidig moralisk appell. De för åskådaren obekanta männen, av några sedda som onda eller osäkra, av andra det motsatta, är utstuderat vacker, men jag vet inte vad jag skall få ut av den. Är utseendet verkligen allt? Frågorna kvarstår.

Hade jag varit någon av männen skulle jag deltagit med tvekan.

Enkelhet och dröm

Tre svenska bidrag förtjänar att lyftas fram för sin enkelhet och skönhet:

Gunilla Heilborns föreställningar *Potatislandet* och *Alaska* (med urpremiär på Göteborgsoperan) genomsyras av samtidig lätthet och grovhet. Som en av hennes titlar anger, handlar det om en scenkonst som vågar koka ned sitt tema till den punkt där det nästan går hand i hand med det banalt konstlösa – men bara nästan. Genom att våga balansgången placerar hon oss i ett klarvaket tillstånd, där vår uppfattningsförmåga tillsammans med vårt omdöme sätts att bearbeta det som blivit upprepning och vana.

Gunilla Heilborn lyckas ställa sig mitt i vardagen som man kanske önskade skulle lyfta något – men kanske ligger svaret inte där? Kanske ligger perspektivet i den frihet Heilborn ger uttryck för, i sin aldrig sinande känsla för absurditeter och överspelade krav, krav på «allting», det är strålande.

Koreografen Helena Franzén presenterade i *Trigger Point* i stället en överkänslig rörelse på jordskorpan, just på den punkt där verkligheten tycks upphöra. Föreställningen dansas i ett dis och man begär inte annat än att få följa med, ingå detta tonläge.

Lars Norén har regisserat den franska skådespelaren Simona Maïcanescu i det amerikanska stycket *Fever*. Den är provocerande enkelt gjord och hade varit förtrollande om texten hållit måttet. Det gör den inte och föreställningen faller offer för den monotoni som förutsattes vara dess starkaste verktygsmedel.

Raffinerat

Med många klivna upplevelser i ryggen blir det njutbart att ta del av det i mina ögon kanske «bästa» bidraget under festivalen, Göteborgska Musikteaterverkets framförande av John Cages *Europea 3 & 4*.

Framträdandet, konserten, knyter elegant an till det tema av teaterns frågor jag tidigare berört: verkligheten karaktär av ett brus, men inte bara mediabuset utan dess bakomliggande realitet, med möjligheten för fragment av konstupplevelser att bryta fram, operaarior, minnen av resultaten av mänskligt arbete.

Man befinner sig i en ocean av stora

och små ljud och ur denna väldiga ljudmatta, som man kunde kalla «tiden», låter sig de historiska mästerverken höras, som outplånliga detaljer, tacksamhetskällor.

En raffinerad föreställning som Musikteaterverkets får med ens mycket av det man ser framstå som försumbar underhållning – finesser man klarar sig utan. Frågan är varför den som enda föreställning jag besökte bara var besatt till hälften. Det är kanske en gåta att besvara, en utmaning inför nästa festival. Att inte tappa balansen mellan lätt och svårt, nå fram med både det lätta och svåra, en konst det alltid varit festivalens styrka att upprätthålla.

John Cage fann sin egenart genom att såväl ifrågasätta som genomsöka uppfattningen om en existerande absolut originalitet. Då är det som om cirkeln sluts, när man ser en poet som Bob Hansson vinna ikon-status (han är för närvarande en återkommande figur i litteraturprogrammet *Babel* i svensk TV) med ödmjukheten som utgångspunkt, som varande en i mängden och likafullt den som «talar».

Kanske vore det mödan värt att snegla mot Tokalynga, som i årtal lyckats samla världsnamn, svensk underground och den omkringboende lokalbefolkningen inom sina väggar?

Robert Jakobsson deltog med tre föreställningar i årets Porsgrunnfestival som hade platsat väl i Göteborg också. Inte minst intressant hade ett möte mellan honom och Alain Platel varit, eftersom även Teater Albatross har ett stort Afrika-äventyr i minne.

*Tokalynga FlyingTheatre Festival 6.-8/8

Under Tokalynga Flying Theatre Festival kunde man förutom Teater Albatross' tre Afrika-föreställningar se historieberättaren Ntarindwa *Diogene Atome* från Rwanda, medlemmar från Grotowski-institutet i Polen, Theaterlabor från Tyskland, Rangeelay Theatre Ensemble från Indien samt en rad svenska artister från Aktör & vänner, Teater Kapija m. fl.

LITTERATUR:

Kjerstin Norén: *Sex texter om Institutet för Scenkonst*, Stiftelsen för utgivningen av teatervetenskapliga studier/Teaterstudio B 1996
Ingemar Lindh: *Stenar att gå på*, Gidlunds 2003



Avignon 2010:

Det teaterløse dilemma, eller når
den feminine scenen overtar.

AV FINN WILHELM MATHIESEN

PAPPERLAPAPP Regi: Christoph Marthaler.
Scenografi: Anna Viebrock. Dramaturgi: Stefanie
Carp

THIS IS HOW YOU WILL DISAPPEARE Tekst: Dennis
Copper. Regi: Gisèle Vienne

MY SECRET GARDEN Tekst: Falk Richter. Regi:
Stanislas Nordey

Letterkant kan man stille spørsmål ved hvor lurt det var av festivalkunstner Christoph Marthaler å kalle forestillingen som skulle åpne den 64. teaterfestivalen i Avignon for *Papperlapapp*; som kan oversettes med *blablabla* eller *hva blir det neste*. Jeg er imidlertid ikke i tvil om at Marthaler var fullstendig klar over at han ga anmelderne nyttig slipestål til slaktekniven med en slik tittel. Sammen med co-festivalkunstner, den franske forfatteren Olivier Cadiot, har

Papperlapp, regi: Christoph Marthaler. Foto: Christophe Raynaud de Lage/ Festival d'Avignon



Christoph Marthaler tatt del i den forberedende fasen og på den måten vært med på å prege festivalen.

Gjennom forestillingen *Papperlapp* føyer han seg inn i rekken av de festivalkunstnerne som har skapt debatt allerede i begynnelsen av festivalen. Enkelte vil vel hevde at det å være kontroversiell er et viktig, nødvendig og sunt element i en festival som er stolt av å presentere et program med scenekunstnere som tar store sjanser og hvor en høy grad av forestillingene blir til rett før festivalperioden (to tredjedeler av forestillingene blir skapt til festivalen). Denne gang synes jeg imidlertid debatten ble flat, og i motsetning til de to foregående årene, står ikke festivalkunstnerne for meg som representanter for festivalens høydepunkter. Kanskje det ikke var deres beste forestillinger jeg så heller. Allikevel er det ikke personlig synsing, men et faktum at de store overskriftene ble skapt av andre, og ikke minst har en større andel

Vaskemaskinen fungerer som sjelevaskeri og helbredelsesautomat

kvinnelige scenekunstnere preget denne festivalen enn i tidligere år. Angélica Liddel, Gisèle Vienne, Julie Andree T. og Anne Tismer er noen av dem som hevder seg i et festivalprogram som også består av Guy Cassier, Alain Platel, Joseph Nadj og Philippe Quesne.

Kvinner

Denne rekken av kvinnelige iscenesettere og utøvere bærer preg av det som kjennetegner årets program mer enn noe annet, nemlig en form for ikke-teater, som Vincent Baudriller og Hortense Archambault i begynnelsen av festivalen måtte tåle mye kritikk for. En av de forestillingene som imidlertid skulle vise seg å ta publikum med storm, var *La Casa de*

la Fuerza av Angélica Liddel; en markant aktør innenfor den teaterløse retningen i etterkant av det postmoderne teateret. Relativt ukjent for et fransk publikum, ble Angélica Liddel en av festivalens virkelige suksesser. La meg også nevne kanadiske Julie Andree T., som har bakgrunn som profesjonell svømmer og nå er performancekunstner. I forestillingen *Rouge* bruker hun et ukjent antall objekter, og ikke minst seg selv i en performance hvor fargen rød er i sentrum for menneskelige konflikter på en oppsiktsvekkende og morsom måte.

Festivalledelsen har ellers ingen særlig grunn til bekymring med et rekordbelegg på over 95 prosent, og rundt 116 000 billetter. Det kan sannsynligvis komme godt med ettersom 2011 er deres siste offisielle år som festivaldirektører, fordi statuttene til festivalen ikke tillater mer enn to perioder. Statuttene kan imidlertid endres og det er dette de to direktørene ønsker å få til, ikke minst for å gjennomføre prosjektet *la fabrique* (fabrikken, men også *monstret eller stoffet*) et permanent kompleks for artists in residence med muligheter til å motta kunstnere hele året, og som er planlagt ferdig i 2013. I mars neste år vil de presentere programmet 2011 med koreografen Boris Charmatz som festivalkunstner, og innen den tid vet man sannsynligvis om en endring i statuttene tillater Baudriller/Archambault å fortsette, eller

om de vil måtte forlate festivalens ledelse etter åtte stormfulle, men svært resultatrike år.

Olivier Cadiot – festivalkunstner

Franske Olivier Cadiot er den første forfatteren som inviteres til å være festivalkunstner på teaterfestivalen i Avignon. Han er også dramatiker og oversetter, og har medvirket til flere teateroppsetninger blant annet i samarbeid med iscenesetter Ludovic Lagarde. Språkformen hans er tett og billedlig. Han bruker korte og ofte repetitive setninger med pauser og tilbakeblikk. Språkets musikalitet er fremtredende og dette er sikkert noe av grunnen til at samarbeidet med Christoph Marthaler var så intuitivt fra begynnelsen av arbeidet

med festivalen. Olivier Cadiot er nysgjerrig på forskjellige former for uttrykk og har samarbeidet med filosofer, musikere, vitenskapsmenn og filmregissører. Blant hans litterære verker finner vi *Le colonel des Zouaves*, *Fairy Queen* og *Un nid pour quoi faire*. På dette årets teaterfestival setter han opp i samarbeid med Ludovic Lagarde *Un mage en été* og *Un nid pour quoi faire*.

Marthalers Papperlapapp

Da Christoph Marthaler lot seg overtale til å skape noe i borggården i pavepalasset, bestemte han seg for å ta utgangspunkt i det unike ved stedet og dets historie og å skape en forestilling som kun lar seg spille på denne scenen. Det er første gang at Marthaler, som har vært innom de fleste store europeiske scenene siden 1980-tallet, setter en forestilling i scene utendørs. «Dette er det farligste jeg har gjort i mitt liv som iscenesetter», sier han om å spille i borggården. «Samtidig setter jeg pris på den risikoen. Vincent og Hortense har fått meg til å like det jeg tidligere ikke likte eller ikke tenkte på, og jeg har inntrykk av at det samme gjelder for Olivier Cadiot.»

Sveitsiske Christoph Marthaler var utdannet obo- og fløytespiller da nysgjerrigheten på teater fikk ham til å starte på Jacques Lecoq teaterskole like i kjølvannet av 1968. Han jobbet som skuespiller i noen år og begynte så å komponere musikk for teater. Allerede i hans første prosjekter forenet han skuespillere og sangere. Året 1991 var avgjørende for Marthaler som scenekunstner som dette året møtte scenografen Anna Viebrock og dramaturgen Stefanie Car, og de tre initierer et tett samarbeide som fortsetter til i dag. Gjennom forestillinger som *Faust racine carré 1+2*, *Die Stunde null oder die Kunst des Servierens*, *Kasimir und Karoline* av Ödön von Horvath og *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx in abb!* bekrefter Christoph Marthaler sin vilje til å sprengte vante rammer for fremstilling, flytte virkeligheter og å sette i scene et folkelig persongalleri, som forteller om menneskelige tilstander med humor og varme, uten moral eller kynisme. Marthaler, som er like kjent for sine musikalske oppsetninger, er en unik scene-

Dennis Copper: *This is how you will disappear*, regi: Gisèle Vienne. Foto: Christophe Raynaud de Lage/ Festival d'Avignon



Etter hvert blir publikum like innhyllt i tåken som skuespillerne

kunstner som viser oss det vi ikke ønsker å se eller ikke visste vi kunne få øye på.

I Christoph Marthaler og Anna Viebrocks oppsetning *Papperlapapp* er temaet pavepalasset og dets ukjente historie, men også historiene om de franske kongenes, f.eks. Philippe le Bels kamp mot pavemakten. Gjennom dette temaet ønsker de å stille spørsmål ved hva som er sannhet, eller hvilken sannhet, og hva som er løgn. Tittelen, som kan oversettes med *blablabla* eller *hva blir det neste*, gjenspeiler det behovet vi har for å stille spørsmål ved historiske og politiske utsagn. I tillegg er det en tittel som henviser til ordet pave:

«Når det gjelder denne veldig spesielle scenen, ble jeg svært betatt av Romeo Castelluccis *Inferno* for to år siden, og jeg tenker at det er en riktig retning å gå i selv om vi selvfølgelig ikke jobber på samme måte,» sier Christoph Marthaler. «Vi for-

søker å finne opp borggården på nytt, uten egentlig å forandre den, og i håpet om at publikum blir overrasket over dette valget og at det fører til en refleksjon rundt betydningen av teater på et slikt sted.»

Det er en tøff jobb å skulle forandre *La cour d'honneur*, som er et tungt og lydmessig vanskelig rom å sette i scene. Scenograf Anna Viebrock har imidlertid med enkle virkemidler gitt borggården en ny funksjon og forvandlet palasset til et tinghus (*palais de justice på fransk*). De gamle steinglassrutene er byttet ut med vinduer i pvc og på de steile murveggene stikker det ut en rekke aircondition-aggregater. På det enorme scenegulvet, som er delt opp i forskjellige partier bestående av gammel parkett, linoleum og fliser, står det flere massive gravkister i marmor og på venstre side en ruvende skriftestol. På midten en automatisk vaskemaskin og en Coca-Cola kjøleboks og på høyre side av

Laurent Savaugue og Anne Tismer (bak) i Falk Richter: *My secret garden*, regi: Stanislas Nordey. Foto: Christophe Raynaud de Lage/ Festival d'Avignon



Kan man sammenlikne det å stole på sin elskede med å stole på banken?

scenen står en stabel med vaskemaskiner til kassering, og rett bak kan vi skimte en teltduk som er rullet over bakenden av et militært kjøretøy.

En blind mann med hvit stokk kommer inn på scenen fra militærbilen fulgt av en gruppe med unge og eldre femti- eller sekstitallskledder kvinner og menn. Vi skjønner at de er på omvisning i tinghuset i Brussel. Guiden peker og forklarer på engelsk, fransk og tysk før han til slutt stikker hodet inn i vaskemaskinen for å utbryte gledesstrålende idet han tar hodet ut: *I can see!* Det er omtrent i samme øyeblikk at gnistene fra en skjærebrenner spruter ut av dørsprekken i skrifteskolen og en ung prest kommer ut med sveismaske. Han legger fra seg masken, henter en øl fra kjøleboksen som han setter til munnen, og betrakter de andre på scenen som nå minner mer om en menighet enn en turistgruppe. Vi hører de første lave to-

nene av en form for kirkemusikk.

Marthaler og Viebrock har bestemt seg for å gå i nærkamp med pavepalasset og dets historie, og som så ofte tidligere er scenografien preget av reelle objekter og ikke konstruerte kulisser, ja rent bortsett fra gravkistene. Det er en tydelig desakralisering av stedet, og vaskemaskinen sentralt på scenen som senere skal brukes til å vaske pavekjoler, fungerer nå som sjelevaskeri og helbredelsesautomat. Den blinde guiden symboliserer kanskje det som er usynlig for oss fordi vi ikke vil se.

Ujevn

Forestillingen er på mange måter ujevn med stigene og synkende energinivåer. Det er kanskje villet, kanskje ikke. Gjennom hele forestillingen forlater publikum salen, noe som selvfølgelig forstyrrer skuespillerne og publikum, ikke minst fordi enkelte tramper demonstrativt i bak-

ken på vei ut. Det er allikevel i mine øyne intet i denne forestillingen som sjokkerer eller provoserer så mye at man tvinges ut. Noen synes kanskje det rett og slett er kjedelig, og enkelte lavmælte og stille partier i forestillingen drøyer også mer enn det vi er vant med. Lekelevel er ensembler, som består av skuespillere, musikere og sangere, samspilt til det ytterste. Viebrock og Marthaler skaper periodevis fantastiske og svært vakre momenter med korsang, bevegelse og kordialoger hvor de som snakker sammen verken står ved siden av hverandre eller ser på hverandre, men tvert i mot ser ut til å være i dialog med helt andre aktører. Den nederlandske skuespilleren Jeroen Willem står lenge på venstre kant av scenen og følger med øynene alle de andre skuespillerne på vei ut mens han leverer en lavmælt og rørende monolog. Han forteller blant annet om løgnen som flytter inn hos ham og finner seg til rette; løgnen som alltid forteller sannheten. Tekstene er forøvrig skrevet av Marthaler, Cadot, Ubenhaf og skuespillerne selv med utdrag fra Dario Fo, Søren Kierkegaard, Henri Michaux m.fl. En fantastisk pavedans, en prosesjon av riddere i middelalderrustninger og øredøvende musikk for en tom scene som er så kraftig at benkeradene rister, er noen av elementene som løfter forestillingen. En av gravkistene er mekanisk og blir heist opp og ned mens to skuespillere bytter på å ligge oppå. Den andre trykker på en knapp som får kisten til å senkes og mottar et *merci infiniment* (inderlig takk) for hver gang. Dette repeteres ganske mange ganger. Mot slutten av møter vi en helbreder som har en kur for alt; søvnløse netter, dårlig økonomi, tapt kjærlighet.

Det hele ender med at alle aktørene står med ryggen til og klapper hendene mot murveggen, som om de sto foran klagemuren i Jerusalem. Deretter går alle fra den ene enden av scenen til den andre med stokk og forsvinner inn i militærkjøretøyet på høyre side. I salen klapper publikum, noen buer og noen piper.

Papperlapapp var en liten skuffelse for meg som ikke kjenner Marthaler fra før. Jeg liker formen og ideene, og ikke minst skuespillerne, men helheten manglet. Det ble bruddstykker av mye som jeg i etter-

kant kan se mening i, men det er nok ikke det beste denne svært interessante scene-kunstneren har gjort. Jeg sitter igjen med en del flotte øyeblikk men også et slags inntrykk av en forspilt sjanse.

Christoph Marthalers *Schutz vor der Zukunft* (*Beskytte seg mot fremtiden*) fra 2005, ble også vist under festivalen i år. Den handler om eksperimenter utført på handikappede barn i Østerrike under 2. verdenskrig. Denne høstet i motsetning til *Papperlapapp* strålende kritikker fra en samlet presse.

Gisèle Viennes *This is how you will disappear*

For tredje gang er fransk-østerrikske Gisèle Vienne invitert til Avignon etter *A young beautiful blonde girl* (se: NSTT nr. 3-4 2005), *I Apologize* i 2005 og *Jerk* i 2008 (se anmeldelse side, red. anm.). Hun er utdannet filosof og marionettist og er med sine 34 år festivalens yngste iscenesetter. Gisèle Vienne arbeider med filosofiske og estetiske motsetninger, noe som resulterer i et møte mellom det vakre og det hleslige med en konstant spenning i forholdet kaos/orden. Det universet hun presenterer er et ubehagelig grenseland mellom fantasi og virkelighet som provoserer en refleksjon rundt vårt eget forhold til det virtuelle og det reelle, balansen mellom hva vi tenker og sier og faktisk handling.

This is how you will disappear har blitt til i samarbeid med Jonathan Capdevielle, Margaret Sara Gudjónsdóttir og Jonathan Schatz som spiller de tre rollefigurene i forestillingen. Den amerikanske poeten og forfatteren Dennis Cooper har skrevet teksten og sangtekstene.

Scenografien er gjennomført naturtro med ekte trær, og hadde det ikke vært for det lille partiet mellom skogen og scene-kanten hadde publikum hatt følelsen av å være midt inni skogen. Vi kommer dit allikevel litt senere i forestillingen. I begynnelsen er det bare lyd... først forsiktig, så, etter hvert, øredøvende. Vi føler at musikken finner resonans i kroppen og det er en ubehagelig følelse.

En mann kledd i hvit treningsdress sanker ved i bakgrunnen. Tomflasker og enkelte klesplagg strødd rundt omkring minner om en leirplass for uteliggere. En

pen pike kledd i hvitt treningsutstyr kommer til syne og begynner treningen under ledelse av en trener. Musikken er fremdeles øredøvende. Røyk og tåke fyller salen, og etter hvert blir publikum like innhyllet i tåken som skuespillerne. Dette minner meg om da Romeo Castellucci for to år siden trakk en duk over publikum og på den måten tvang oss med i forestillingen. Når tåken legger seg over oss forsvinner det synlige skillet mellom scene og publikum. Gisèle Vienne tar oss slik med på en mørk og farefull ferd i en ganske så dyster skog.

Når tåken begynner å lette, aner vi skyggen av noe der inne i mørket. Etter hvert blir den tydeligere, og de som har sett Vienne tidligere kjenner igjen silhuetten av Jonathan Capdevielle. Han er kledd i popstjernesvart med gullnagler. Når han begynner å snakke, er det med gråtkvalt og hulkende stemme at han forteller om hvorledes han har drept kjæresten sin. Egentlig ville han tatt livet av seg selv, men han syntes at han selv var for viktig, og drepte derfor sin elskede i stedet! Volden fortsetter i møtet med treneren fra begynnelsen av forestillingen og det er usikkert hvem som dreper hvem eller nøyaktig hva som skjer. En bueskytter setter opp blinken sin i forkant av scenen og begynner å skyte piler. For at vi ikke skal glemme denne skogen med det første, flyr en falk og en hvit ugle over scenen med skarpe skrik som sitter godt fast på trommehinnen lenge etter at applausen har stilnet.

Gisèle Vienne jobber med dype, dramatiske og menneskelige temaer. Med utgangspunkt i arketyper som skogen, treneren som autoritet, piken som perfekt skjønnhet, og popstjernen som tragisk skjønnhet, stiller hun spørsmål rundt aktuelle samfunnsmessige estetiske dilemmaer og vårt forhold til orden/kaos. Det er vanskelig ikke å føle seg berørt av det vi ser. Skogen der handlingen finner sted glir langsomt fra det naturalistiske til det irreelle. Spenningen som oppstår gjennom denne forvandlingen skaper uro og en viss frykt, på samme måten som i eventyret eller i skrekkefilmen. Motsetningene er til stede helt fra begynnelsen av stykket hvor vi møter fysisk perfeksjon, autoritet og tilsynelatende orden. Men det er noe som

skurrer. Symbolbruken i dette billedspråket er kraftig og provoserer frem tanker om at perfekt og vakker ungdom også er kjødelig, sårbar og bærere av potensiell tragedie og forfall.

Stephen O'Malleys musikk fremført av Peter Rehberg finner veien direkte inn til kroppens nervesystem, der den blir liggende som en dirrende streng gjennom hele forestillingen. Viennes samarbeid med den japanske kunstneren Fujiko Nakaya er også et viktig element. Hennes arbeid som tåkeskulptør er avgjørende for at skogen forvandles fra reell til irreell, og for å trekke skogen mot publikum og på den måten viske ut grensen mellom publikum og scene. Det irreelle og det reelle, det vakre og det stygge er i stadig konflikt i historien som fortelles. Jonathan Capdevielle er popstjerne og perfekt, men kommer ut av tåken som en figur i oppløsning som trekker med seg sin tragiske skjebne. *This is how you will disappear* er enda en intens, personlig og dyster fremstilling av livets sentrale og eksistensielle konflikter – slik Gisèle Vienne skaper med unikt talent og dyktighet.

Falk Richter/ Stanislay Nordeys *My secret garden*

Stanislas Nordey er iscenesetter av teater og opera, samt pedagogisk leder ved Bretagne Nasjonale Scene. Han medvirker som skuespiller i egne og andres forestillinger og har satt opp Pasolini, Genet, Martin Crimp og Heiner Müller. De siste årene har han konsentrert seg om tyske Falk Richter, og i forbindelse med en av oppsetningene sendte Richter ham sin dagbok. Han kaller dagboken for *Autofiction* og den utgjør en mindre del av Nordeys oppsetning av Falk Richters *Das System* i Avignon i 2008. Forestillingen får Falk Richter til å ville utvide samarbeidet og *My secret garden* blir resultatet av det tette samarbeidet mellom de to «åndsbrødrene». I forestillingen brukes det tekster fra Richters dagbok, utdrag fra hans siste stykke *Trust* og skuespillernes egne tekster fra prøveperioden.

Falk Richter er iscenesetter og dramatiker, knyttet til Schaubühne i Berlin. Han har en forkjærlighet for samtidsdramatikere med et krasst blikk på samfunnet,

slik som Sarah Kane, Martin Crimp, Jon Fosse eller Lars Nøren.

Scenen består av en stålvegg eller en rad av ca. en halv meter brede firkantete aluminiumssøyler. Det er stillaser i bakkant og på venstre side, scenegulvet er en grå matte. På hver side er det satt opp fire store, grove parkanner. Stanislas Nordey kommer ut på scenen og starter en monolog som skal vare i ca. 40 minutter. Han forteller om barndommen i et tysk villastrøk, hvor man har alt man trenger av elektrisk materiell og store biler som kommer og henter fedre som skal på jobben, mens mødrene er hjemme og drikker vin. Han forklarer hvordan moren spionerte på ham og aldri lot ham få ha sin intimitet i fred, og hvordan familien aldri snakket om foreldrenes skamfulle nazifortid. Stanislas Nordey leverer en kraftfull og engasjerende monolog av en tekst som treffer svært godt. Det dreier seg blant annet om en førti år gammel skuespiller og forfatter som gjennom et introspektivt blikk dissekterer det tyske syttitalssamfun-

net med nådeløs skalpell. Hva legger vi i ordet krise? Kan man sammenlikne det å stole på sin elskede med å stole på banken?

Forestillingen tar en ny vending med Anne Tismer som spiller psykiater, elskerinne eller revolusjonær, og Laurent Sauvage som fungerer som en slags dobbel Falk Richter/Stanislas Nordey. Det blir uklart hvem som spiller hva, hva som er fiksjon og hva som er virkelighet. Fortellingen vrir over til en frustrert forfatter på et hotellrom i Shanghai som leter etter en bra tittel og en god historie til sin nye opera, og foreslår like snart som han forkaster, ideer og teorier på hva som er interessant eller ikke, mulig eller umulig.

Dette er en av de forestillingene hvor man blir sittende og tenke på hvor bra det kan gjøres og hvor bra det er å oppleve godt teater. Teksten treffer utrolig godt og blir fremført av glimrende utøvere. Stanislas Nordey har en spesiell og meget god diksjon og stort talent for å skape mentale bilder. Det er allikevel billedkunstneren, performancekunstneren og

skuespilleren Anne Tismer som imponerer mest og som sørger for forestillingens fysiske brytningspunkt. Hun står også for absurde bilder hvor hun skal ta oppgjør med bankverdenen ved å ligge dem i hjel og knuse makten deres ved hjelp av sex. Hun er også det sentrale elementet i gjenopplevelsen av en scene fra Jean-Luc Godards film *Le Mépris* med Brigitte Bardot, men denne gang på Richtersk vis. Mot slutten av forestillingen demonterer de tre skuespillerne bakveggen i metall, som viser seg å bestå av aluminiumskasser med notater og dagbøker som moren sparte på fra da han var ung, og det hele ender med pølsegrilling og rødvin på en liten plattform av fint og grønt kunstgress. Med det bildet der sittende fast på netthinnen skulle vel det meste være sagt.

FOTNOTE:

This is how you will disappear spilles på BIT

Teatergarasjen i Bergen 18. og 19. februar

2011, og på Black Box Teater i Oslo (i regi av

Nationaltheatret) 24. februar.



Zachary Oberzan (US) Your Brother. Remember?

— 19. – 22. jan kl. 19.00

«Gåsehud. Man blir ikke servert en gave som dette i teatret særlig ofte. Men når jeg så *Your Brother. Remember?* av Zachary Oberzan var det bingo mer enn en gang. For en artist! For en forestilling!»
– De Morgen

Zachary Oberzan er en av originalmedlemmene i New York-kollektivet «Nature Theater of Oklahoma» som har gjestet Black Box Teater flere ganger. Zachary gjorde stor suksess med soloforestillingen «Rambo Solo». Nå er han tilbake med nok en suksess «Your Brother. Remember?»

www.blackbox.no **Black Box Teater**
oslo

Hakkiplataskogen

Ikke gjør som mora di sier.

En gang på 70-tallet skjedde det oppsiktsvekkende at teatersjef ved Nationaltheatret, Arild Brinchmann, ville sette opp *Hakkebakkeskogen* med en annen regissør enn Thorbjørn Egner. En danser og koreograf fikk hånd om regien. Egner, som var vant til å ha hånd om det meste selv, troppet daglig opp på teatret for å se prøvene fra bakerst i salen. Han fikk ikke legge seg opp i arbeidet på scenen, men begynte raskt å ta skuespillerne til side i korridorene og fortelle dem hvordan røverne *egentlig* skulle gå, hvordan karakterene *egentlig* skulle snakke.

Egner og skuespilleren som spilte elgen havnet i en disputt. Skuespilleren hadde, sannsynligvis i samråd med regissøren, bestemt seg for å komme byksende inn på scenen i sin entré. Han var kroppsbygger på siden av skuespilleryrket, og fant stor glede i å utøve litt fysikk i sin rolletolkning. Egner viste sin misnøye over dette. Det utviklet seg til en kamp mellom de to, og en dag hadde skuespilleren funnet et bilde i lokalavisen sin av en elg som bykset over et gjerde, som han viste til Egner, i realismens navn. Egner svarte kjølig: «Mine elger bykser ikke». Dagen etter var skuespilleren på mystisk vis degradert til ugle.

Egner hadde åpenbart stor innflytelse på både teatersjefer og instruktører. Men innblandingen hans ble til sist så ille under denne oppsetningen at teatersjefen måtte nekte Egner adgang til teatret resten av prøveperioden.

Kloneoppsetninger

Jeg nevner denne historien etter å ha vært på en oppsetning av *Hakkebakkeskogen* for femte gang i mitt liv, denne gangen på Den Nationale Scene i Bergen. Jeg har altså sett mange klatremuser, rever, bakermestre og elger (men ingen av dem har bykset). Karakterene er besynderlig like fra oppsetning til oppsetning. De går og snakker omtrent på samme måte, i samme kostymedesignen, Mikkel og Klatremus løper etter hverandre rundt treet etter samme oppskrift, og Bestemor

skogmus og Bjørnemor ser ut som om de er klippet ut av husmorreklamer på 50-tallet. Det er på mange måter som om Egner fremdeles går omkring i korridorene og snikinstruerer. I DNS' program er Egners navn innblandet i scenografi, kostymedesign, komposisjon, og som forlegger, i tillegg til å være dramatiker.

Den stadig tilbakevendende diskusjonen om hvorvidt teatrene skal satse på klassisk barndramatikk som Egner og Lindgren, eller mer på samtidsstykker, er en viktig diskusjon. Blant annet fordi det ikke går an å bortforklare at 'klassisk' her tvinger frem betydningen: Klassikere for foreldrene og besteforeldrene til dagens barn. Men til diskusjonen hører ikke bare valget om *enten eller*. Det må også gå an å spørre: *Hvordan* Egner? Jeg vet ikke hva som er grunnen til at fremføringen av hans stykker selv i dag er gått fullstendig i lås, om det skyldes rester av restriksjoner fra Egners slektninger, eller om all fantasi hos regissører og skuespillere bare fordampes i møte med Egnerstykker.

For det er jo ikke prinsipielt noe i veien med å fortelle barn (og voksne) at det ikke er lov til å spise hverandre, at det er en fornuftig omgangsform å være grei og snill, at det er en fordel å passe på tennene sine, eller at «kaker som er stjålet smaker surt, men kaker som er kjøpt hederlig og redelig smaker søtt og godt». Egner har også karakterer som har satt seg fast i vår kollektive bevissthet, og som fungerer som advarsler eller representerer verdier vi strekker oss mot. En venninne av meg hadde for eksempel Klatremus som sin store helt og forbilde. Det virker likevel meningsløst å sette opp Egner i dag med mindre en regissør/teatersjef vil noe spesielt med det også formmessig, samt å vektlegge den delen av innholdet han/hun/de føler for selv – og står helt fritt til å gjøre det. Klatremus var min venninnes forbilde helt frem til hun så denne oppsetningen på DNS. Da konstaterte hun at tiden bare hadde stått stille. Helter må også kunne forandre seg med sin samtid.



KOMMENTAR AV
INGVILD BRÆIN

Nytt blikk på gammelt stoff

Hva med å se nærmere på den åpenbare fascinasjonen Tante Sofie i *Kardemomme* By føler for røverne og alt som er skittent, kriminelt og farlig? Hva med å stille seg kritisk til at kjøttetere (Mikkel rev) blir tvunget til å bli vegetarianere? Eller å gå *Karius og Baktus* nærmere etter i sømene? I sistnevnte stykke er det ikke bare slik at alle vaser omkring i en skog eller by, vi har to nivåer og to motstridende interesser (Jens og bakteriene i tennene hans). «Kameravinkelen» – altså i det minste den narrative sympatien – ligger hos opprørerne. Det skulle være duket for å kunne legge noe annet i dette stykket enn spørsmål om tannhelse.

Danske Emil Korf-Hansen satte en gang opp på DNS en original versjon av Holbergs *Erasmus Montanus*. Han gjorde Erasmus til den beleste, bereiste, kloke, og bygdeheimen hans i Norge til et trangsynt nisseluehelvete hvor de bokstavelig talt ville drepe for å slippe å lære noe nytt. Jeg var fjetret og begeistret, og så på Holberg – og på teatret – på en ny måte. Det var



plutselig mening i å sette opp Holberg annet enn som pliktoppfyllende museumsdrift. I de rette hender kan det muligens også skje underverker med den sakførertørre Morten skogmus, og med Bestemor skogmus og Bjørnemor, som i dag nærmest er umulig å spille (fordi de ikke har noe å spille på).

Først visvas, så kvalitet?

Det er blitt en floskel, men det er faktisk sant at det er verre å tilby barn intetsigende teater enn voksne. For hvor skal de få følelse av relevans og kvalitet fra, og interesse for å se mer teater, om ikke fra teatret selv? Man kan vel ikke si til barn: «Ja, nå

får du se mye visvas, men bare vent til du blir større – *da* skal du få se teater som betyr noe».

Jeg har selv lest, sett og hørt mye av Egner. Hans prosa, lesebøker, tellebøker, selvbiografi, sågar hans bøker om gamle hus i Vågå og Rauland, hans dramatikk og sanger. Jeg har vært oppriktig interessert i Egner. Men jeg nærmer meg 40 år og er unnskyldt. Nå må nye generasjoner få en ny Egner, eller ikke en Egner i det hele tatt. Det står mye annet i kø.

Ingvild Bræin

Kilde for den innledende historien om Egner på Nationaltheatret: Sigurd Haugen, kapellmester ved NT 1968–1980.

TRØNDELAG TEATER 2011

ET DUKKEHJEM

av Henrik Ibsen

Regi: Kjersti Haugen

PREMIERE PÅ HOVEDSCENEN 21. JANUAR

MISTERO BUFFO

av Dario Fo

Regi: Terje Strømdahl

PREMIERE I THEATERCAFÉEN 29. JANUAR

ALT ER RELATIVT

av Alan Ayckbourn

Regi: Harry Guttormsen

PREMIERE PÅ GAMLE SCENE 5. FEBRUAR

ROCK 'N ROLL WOLF

Basert på en musikal av Elisbeta Bostan,

Temistocle Popa, Gerard Bourgeois

Regi: Tyra Tønnesen

PREMIERE PÅ HOVEDSCENEN 25. MARS

TRO, HÅP OG KJÆRLIGHET

av Ödön Von Horváth

Regi: Jonas Corell Petersen

PREMIERE PÅ STUDIOSCENEN 8. APRIL

På grensen av melodramaet

Stein Winges versjon av *Lang dags ferd mot natt* er solid men svikter regimessig.

AV KJETIL RØED

Eugene O'Neill: **LANG DAGS FERD MOT NATT**

Oversettelse: Svein Selvig. Bearbeiding: Bibbi Moslet.

Regi: Stein Winge. Scenografi og kostymer: John-

Kristian Alsaker. Lyddesign: Lars Årdal. Riksteatret,

Nydalen, 1. september

Da amerikanske Eugene O'Neills *Lang dags ferd mot natt* ble utgitt posthumt, og kun oppført i andre land enn forfatterens hjemland, ble det av mange lest som et nøkkeldrama til forfatterens eget liv og familie. En lignende rusproblematikk – ikke minst for O'Neill selv – skulle dominere hans families liv. Likevel er det mer interessant å lese dramaet som et klassisk drama om slekters gang og hvordan synder og laster overføres fra en generasjon til en annen – temaer vi kjenner helt fra antikkens teater (og naturligvis Ibsen). I denne forstand er stykket verken didaktisk eller forsonende, men terapeutisk i klassisk forstand: En dødssang for en families endelikt, et intimt portrett av en families undergang og hvordan livet viser seg å bli annerledes enn man hadde tenkt.

Lang dags ferd mot natt dreier seg rundt familiens morsskikkelse Mary Tyrone, spilt av Liv Ullmann, og James Tyrone, spilt av Bjørn Sundquist. Barna Edmund og Jamie, spilles av Pål Sverre Valheim Hagen og Anders Baasmo Christiansen. Som antydning er alle familiemedlemmene i en kritisk fase når vi treffer dem: Karrieren er over, eller livets store planer er gitt opp – eller er i ferd med å bli det. Tyrone har hatt en suksessfull karriere som skuespiller, men fikk den, får vi inntrykk av, ødelagt av en oppsetning av *Greven av Monte Christo* som han senere ikke har klart å frigjøre seg fra, det er i denne rollen publikum vil se ham.

Mary Tyrone, som levde i skyggen av sin mann i løpet av skuespillerkarrieren, har en tapt kyskhed bak seg og ved flere anledninger kan vi se henne beklage at hun ikke forble nonne. Hun var også i sine yngre dager en lovende pianistinne. Den eldste sønnen Jamie har også bukket under for kong alkohol – i tillegg har han en fallert skuespillerkarriere bak seg. Den yngste sønnen Edmund er også noe drikkelig, men er først og



fremst syk av tuberkulose. Han er i begynnelsen av sin karriere og har så vidt begynt å skrive i aviser.

Sviktede scenografi

Stein Winges oppsetning av O'Neills stykke er solid og har en jevn og sterk autoritet. Men ved scenografien er det flere elementer jeg reagerer på. For det første undres jeg over at John-Kristian Alsaker legger til rette for en såpass ubestembar tidskoloritt: Det nærmeste jeg kommer i å bestemme dramaets tid nærmere er 20-30-tallet. Dette er for så vidt greit men jeg skulle gjerne sett noe som brøt med denne tidløse estetikken – scenografi og scenebilde blir i overkant nøytralt. Et lite element som er lagt til det opprinnelige stykket, og som jeg – selv om jeg ikke forstår dets funksjon helt – er de bevegelige bokhyllene som dukker opp noen ganger i løpet av stykket.

Mens det i bakgrunnen står et par konvensjonelle bokhyller dukker det altså opp noen bevegelige hyl-ler som lever, kan det virke som, sitt eget liv, der de



Pål Sverre Valheim Hagen (Edmund) og Anders Baasmo Christiansen (Jamie) i *Lang dags ferd mot natt*, regi: Stein Winge. Riksteatret 2010. Foto: Leif Gabrielsen

står helt i stil med rollen, og som noen ganger kan virke noe unnskyldende, uten å finne feste i rollen eller stykket som sådan. Jeg er derfor mye mer imponert over sønnene i stykket, som spilles av Anders Baasmo Christiansen og Pål Sverre Valheim Hagen, og som ikke står tilbake for Ullmann når det gjelder nærvær, nyanse og innlevelse.

Liv Ullmann briljerer etter 20 års fravær. Det finnes en nyanserikdom på detaljnivå – i kropp, særlig hender, men først og fremst ansikt – som er insisterende, overbevisende – og voldsom. Kontrasten mellom Ullmann og den unge Viktoria Winge blir derfor noe uheldig for sistnevnte når de befinner seg alene på scenen. Winges noe plumpe spillestil, som jo henvender seg like mye til publikum som til Mary Tyrone, er ganske flat i forhold til Ullmanns inderlige nærvær – et skarpt «nå» settes opp mot Ullmanns substansielle og riksmålsinsisterende «nu» som, for undertegnede sirkulerer som et ord i fjern, men distinkt, korrespondanse, med det krystallklare ordet «ingenting» ytret på slutten av Ingmar Bergmans *Persona* i 1967.

Nesten melodramatisk

Likevel er det en tidvis for insisterende Ullmann vi får se her – en Ullmann med en tilstedeværelse som, på tross av nyanserikdom på detaljnivå, truer med å tippe over mot melodramaet. De store bølgedalene i Tyrones sjelsliv er noen ganger så krappe i svingene og så demonstrativt tragiske at jeg tar meg i å tenke at hennes retur til scenen er i overkant teatralisk – den nøkterne og diskrete stilen vi kjenner fra Ullmanns roller i filmen er i hvert fall lite tilstede her. Slik sett er hun kanskje en overvrig tjener i denne rollen – for teatralisk, for tydelig. Ullmanns Tyrone-portrett i grunnen heller ikke helt med O'Neills intenderte rolleskikkelse i en bestemt betydning: hun virker, i Ullmanns versjon, ikke som en morfinbrukende eldre kvinne, som lider under misbruket, men snarere som en aldrende kvinne som stadig mer preges av aldersdemens eller, eventuelt, er i ferd med å bli gal. I seg selv er jo portrettet godt – det kan nesten minne om Bette Davies' skumle og skjære portrett av galenskap i *Whatever happened to Baby Jane*, som sammenfører forfall og forsinket barneaktiv naivitet. Det er riktig nok ikke Ullmanns skyld at et slikt språk oppstår – det er snarere Winges regi som svikter på dette punkt.

plutselig begynner å rulle sakte rundt på scenegulvet og skaper stillhet og et lite øyeblikk av forundring blant Tyrone-familiens medlemmer. Det åpenbare ved dette elementet, den funksjonen det antagelig er tiltenkt, er en påpekning av at tradisjonen, den litterære kanon som O'Neill også inngår i, lever sitt eget liv uavhengig av denne konkrete oppsetningen. Slik sett er tradisjonen – representert gjennom en haug bøker – like fryktinngydende som viktig. Det er noe man ikke kan kontrollere: De klassiske tekstene beveger seg videre, som dyr, gjennom historien og inn i fremtiden.

Forbindelsen til min første assosiasjon er derfor tankevekkende: Jeg trakk nemlig linjen til avslutningsscenen til *Eraserhead* av David Lynch. Også her er vi vitne til en scene hvor hovedpersonen står i bakgrunnen, bak en kulisser, og betrakter det som skjer foran ham (og oss) på selve scenen. Hovedelementet er en slags

tralle med noe som kan se ut som et tre – den knirker frem som fra en annen tid. Og den beveger seg, som bokhyllene i *Langs dags ferd mot natt*, også på egen hånd. I tillegg er den – som bokhyllene – på grensen av noe organisk, ja, noe dyrisk. Og det er dette kreaturlige ved begge disse dramatiske bestanddelene. Et underlig element er det i hvert fall, i en ellers ganske konvensjonell oppsetning scenografisk sett. Selv om det er et fascinerende element er det også i liten grad i kontinuitet med resten av oppsetningen – hva funksjonen, i en videre forstand, skulle være blir derfor også uklart for denne anmelderen.

Sønneroller imponerer

Når det gjelder selve rolleprestasjonene er Sundquists James Tyrone – solid som han er – likevel gjennomgående preget av en undertone av humor, og vitseaktige utbrudd, som ikke

Fascinerende selvforelskelse

Verdensteatret fascinerer fortsatt, men fremstår som mer selvforelsket og polert enn tidligere.

AV KJETIL RØED

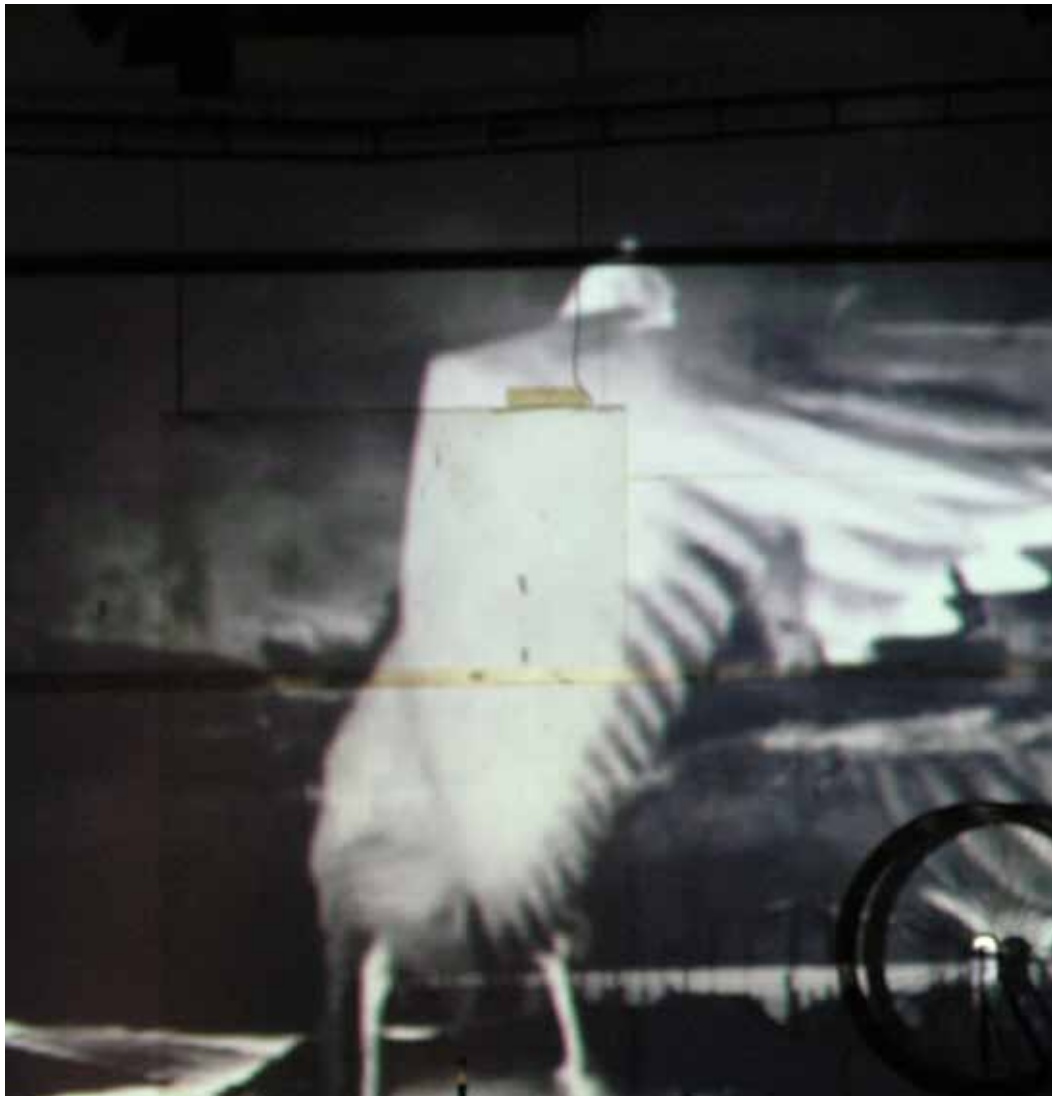
Verdensteatret: AND ALL THE QUESTIONMARKS STARTED TO SING Av og med: Asle Nilsen, Lisbeth J. Bodd, Håkon Lindbäck, Piotr Pajchel, Christian Blom, Kristine Roald Sandøy, Hai Nguyen Dinh, Ali Djabbar, Øyvind B. Lyse, Gjertrud Jynge, Espen Sommer Eide, Thorolf Thuestad, Eirik Blekesaune, Hans Skogen, Janne Kruse, Jannicke Lie. Black Box Teater, 11. oktober

Verdensteatret – det første man gjerne tar seg i å gruble over når man støter på denne teatertruppen, om det er det de er, er hva dette navnet skal bety. Ved roten av ordet finner jeg – nesten for åpenbart, assosiasjonsmessig nærmest floskelaktig – Shakespeares påstand fra *As you like it* om at «hele verden er en scene,» og i forlengelsen av dette utsagnet, som konstaterer umuligheten av å ikke spille roller, alskens teorier om verdens og menneskets iscenesatthet.

Sosiologen Erwin Goffmann med sine tanker om at ingen menneskelig situasjon, ingen menneskelig handling, noensinne er naturlig, kommer av seg selv, men forutsetter et manus, et innøvd *script*, kunne være en referanse her. Likevel er det ikke i et pek mot verdens konstituerende teateraspekt man finner det utslagsgivende svaret (selv om det ikke kan skade å ha denne betydningen i bakhodet). Verdensteatret refererer også til Nord-Europas eldste kino – som befinner seg i Tromsø (men for tiden stort sett brukes kun under den årlige filmfestivalen). Jeg tror uansett det er mer produktivt å undersøke nærmere betydningen av maskin og kollektivitet i stykket.

Maskiner

Men la oss først se nærmere på selve forestillingen. Det vi ser, det som befinner seg på scenen, er – foruten menneskene – en hel rekke



And All the Questionmarks Started to Sing. Black Box Teater 2001. Foto: Verdensteatret/Asle Nilsen

innretninger som i liten grad fungerer som praktisk maskineri. Sagt annerledes, muligens mer presist, er det ikke åpenbart *hva* disse maskinene produserer – for at de tilvirker noe er sikkert.

Den mest dominerende figuren er hjulet, denne både i symbolsk og praktisk forstand arketypiske formen, menneskets oppfinnelse *per se*: hjulet brukes likevel ikke til å frakte noe med her, enn si forflytte noen, men snarere som bilde på variasjoner i lydbildet og lysforholdene på scenen. De brukes også som styremekanismer, nærmest som ratt, i orkestretreringen av lyd og bilde. Hjulformen er dessuten en poesiskapende rekvisitt: i sin stadige (i flertall) dreierende form, skapes serier av mildt svimlende fortryllingspunkter. Sammen dan-

ner de, kan vi tenke oss, en flokk av (kinesiske) paraplyer eller en forstørret punktbevissthet, en scenisk pointillisme. Sirklene snurrer opp et dekorativt visuelt lag som draperer hele forestillingen, eller kanskje heller gjennomstrømmer den, og danner en betraktelig ornamental effekt – som kobler maskinenes mekaniske hardhet mot det lekne og det stilistisk vevre, poetiske, overskuddsmessige. Kanskje også det menneskelige, gestiske?

Optiske instrumenter

Menneskene på scenen er uansett ikke hovedsaken i det som skjer: de stilles på linje med tingene, med maskinene, og fungerer – som dem – som tannhjul eller reléer i dette «fortellingsorkesteret» (som de kalte en tidligere



forestilling). Forestillingen er satt sammen av en rekke nivåer av fremvisning – det finnes, blant annet, en rekke optiske instrumenter og projeksjonsinnretninger som animerer, forstørrer, forminsker og omdefinierer tingenes normale dimensjoner.

Det er denne redistribusjonen av former og funksjoner, denne kreative fremvisningsformen, som er forestillingens sentrum og hovedanliggende: den vanemessige versjonen av verden, hvor alt har sin plass og funksjon, skyves så langt rundt i et system av scener og dimensjonsforandrende miljøer at opprinnelser tapes av syne og nye betydningstilfang åpnes.

Når forestillingen heter *And all the Questionmarks Started to Sing* er det dermed naturlig å se scenens oppbud av maskiner artikulert

gjennom deres evne til å forandre ting og hendelser, med andre ord som de spørsmålstegn som akkompagnerer scenens materielle kultur. I tillegg, og det er kollektivitetsimpulsens hjerte i denne forestillingen, er det den felles poetiske karakteren – samlet gjennom de mange sirkelene, hjulene – som får spørsmålene, redistribusjonen av former og funksjoner, i samstemt «sang».

Mot billedkunst

Det er altså – naturligvis – ikke noe konvensjonelt drama vi blir vitne til her, ei heller noen fortelling i klassisk forstand. Det er snarere snakk om en performance, en happening, et arrangement. En sekvens av begivenheter hvor enkeltdeler korresponderer og skaper resonans og rytme i tid og rom, i form og lyd. I denne forstand skrenser verdensteaterets «forestilling» inn i billedkunsten – kanskje er det også, tross alt, happening-begrepet som er det mest instruerende når man tenker seg denne forestillingen som verk. Jeg tenker spesielt på begrepet om happeningen slik det ble formulert av den amerikanske kunstneren Allan Kaprow på slutten av femtitallet, som forestilte seg happeningen som multidisiplinær og non-lineær, noe som jo stemmer godt overens med verdensteaterets vyer. Kaprows tanke om deltagelse, for å berøre et annet aspekt, er riktignok ikke fysisk integrert i verdensteaterets verk, men forestillingsmessig – i dets åpenhet – er det hele utenkelig uten publikums aktive lesning, fortolkning, ja, kvalifiserte gjetning. Uten noen som ser finnes ingen drøm, ingen maskin som produserer.

Situasjonen som manes frem kan også minne om den hermetiske, innestengte, kammerstemningen fra Quay-brødrenes filmer – spesielt deres kortfilmer. Fascinasjonen for mekaniske innretninger og utstuderte distribusjonssystemer og produksjonssykluser hos begge understreker et slikt slektskap, og slik drar de begge betrakterens tanke etter seg klemte fast mellom uforklart produksjon og halvlusert virkelighet. Fornemmelsen av å befinne seg inne i et lukket rom – langt fra friluft og åpne dører – gir oss dessuten en mildt klaustrofobisk og støvoverstrødd opplevelse, som gror over i noe tinglig alderstynget og knirkete tidløst.

Tidløshet og uhygge

Det er også vanskelig å komme unna Kafka i denne sammenhengen – en forfatter som,

kanskje mer enn noen annen, konstruerte barokke fortellinger rundt nitidig konstruerte maskiner og systemer i noveller som *Hulesystemet* og *I straffekolonien*. Den mest slående linken, fordi den eksponerer det tidløse og delvis uhyggelige preget ved forestillingen, er Kafkas *En husfars bekymringer*. I denne historien stifter vi bekjentskap med en Odradek, en innretning, et halvorganisk vesen, som lever sitt eget liv utenfor menneskene og, gjennom sine bevegelser, peker mot en verden som går hinsides både menneskenes individuelle eksistens og menneskeslekten som sådan.

Som komposisjon presenterer Verdensteatret et stramt verk – det finnes ikke spor av de duvende og gebrekkelige trådsystemene vi kunne se i *Louder* eller *Konsert for Grønland*. Det finnes i mindre grad også et drama utspilt mellom figurer, som grenset mot det dyreliggende, denne gangen – vekten legges på det maskinelle og ting-aktige. I denne forstand beveger Verdensteatret seg ikke bare lengre vekk fra den dramatiske fortellingen, men også tettere på tingen som produsent av situasjoner. Likheten med den kinetiske skulpturen, slik vi kjenner det gjennom kunstnere som Alexander Calder og Jean Tinguely, svekkes derfor betraktelig.

Installasjonen er mer solid og poetisk. Det finnes også en svakere orientering mot det tidløse som uttrykt gjennom rustne jerndele og funnet skrapmateriale. Kanskje vi kunne si at produksjonsdesignen gir inntrykk av en mer polert tingverden, en profesjonalisert maskinkultur, hvor det ikke lenger er samleren som definerer maskinens bestanddeler, men snarere en overordnet estetisk idé?

Det er i hvert fall fristende – uansett hvor fascinerende denne svermeriske maskindrømmen enn er – å beskrive *And All the Questionmarks Started to Sing* som en mer nerdete forestilling: Verdensteatret virker mer opptatt av å demonstrere prinsipper – hvilke bilder som kan lages, og hvilke morsomme montasjer mellom lyd og bilde de kan lage – enn de er av å hengi seg til drømmen, selve fortellingen utgilde og flyktige flukt langs tingene og begivenhetene. Det er ikke noe galt i dette, bevares, men personlig foretrekker jeg å drømme tyngre fremfor disse fantasimaskinene enn å stadig minnes om hvilke fantastiske bilder og situasjoner som faktisk kan produseres.

Imponerende om forelskelsens dårskap

Leken og intelligent tolkning av *Unge Werthers lidingar*.

AV ESPEN RØSBAK

Johan W. von Goethe: **UNGE WERTHERS LIDINGAR** Dramatisert av Andrea Koschwitz og Jan Bosse. Oversatt av Edvard Hoem. Regi: Jonas Corell Petersen. Det Norske Teatret, Scene 2, 15. september

Ensemblet bak *Unge Werthers lidingar* får det til å se lekende lett ut å lage medrivende teater. Bak lekenheten skjuler seg imidlertid også en intelligent tolkning av det litterære forelegget. Jonas Corell Petersens regidebut er et overbevisende stykke arbeid som holder nesten helt til målstreken.

Goethes brevroman fra 1774 er ikke bare historien om en ulykkelig forelskelse. Det er også en skildring av en form for ungdomskultur, vel to hundre år før dette begrepet oppsto. En privilegert europeisk elite av unge menn kunne åpenbart i siste halvdel av 1700-tallet tillate seg å bruke tid på å reflektere over seg selv og tilværelsen. Disse unge mennene er kanskje de eneste reelle representanter for det vi refererer til når vi i dag analyserer perioden som «romantisk» eller med begreper som «Sturm und Drang».

Jonas Corell Petersen har tatt dette poenget på alvor i sin regidebut, og har lagt seg i selen for å tangere det med et ungdomsbilde spesifikt for vår tid. Andre assosierer kanskje annerledes, men jeg ser i Werther-karakteren et velstudert uttrykk for en ungdomstype jeg kjenner altfor godt til: En følsom, overspent, mannlig HF-student. Riktignok er det ispedd referanser til gladkristen vestlandsungdom (som forsterkes av Torbjørn Eriksens litt prekenaktige setningsmelodi), men det er et troverdig supplement.

I det hele tatt byr store deler av oppsetningen på motiver og referanser som vil være



Torbjørn Eriksen (Werther), Marie Blokhuis (Lotte) og Tobias Santelmann (Tobias) i *Unge Werthers lidingar*, regi: Jonas Corell Petersen. Det Norske Teatret, 2010. Foto: Chris Erlbeck

velkjente for dagens ungdom og unge voksne – fra tidsspesifikke dialektuttrykk (det stavangeriske «jadda») til sårt gjenkjennelig sorgløs nachspiel-allsang. Det intenderte publikum skal være i stand til å identifisere seg nokså direkte med de tre skikkelsene på scenen. Det tror jeg salen gjør den kvelden jeg er til stede på Scene 2. Det etableres en subtil og stram samklang mellom stemningen på scenen og i salen – for øvrig et av de beste indisier på godt teater.

Inderlig ironisk forelskelse

Dynamikken mellom scene og sal er forresten ikke bare av den subtile typen. Alt fra starten går karakterene ut av rollen og henvender seg direkte til oss som tilskuere – de får oss til å klappe for Torbjørn Eriksens entré, ber oss om å skru av telefonene og anmoder oss om å rope ut om de snakker for lavt i løpet av stykket.

Noen ganger føles slike metateatraliske



regigrep utenpåklisset og tillært, men i *Unge Werthers lidinger* er det dypt motivert av stoffet. Andrea Koschwitz og Jan Bosses dramatisering fra 2006 gir grunnlag for det, men ikke minst: ironisk avstand er et sentralt strukturelt trekk i Goethes roman.

Brevromanen inneholder minst to distinkte narrative lag, som er opphav til en unikt spill mellom inderlighet og ironi. På den ene siden får vi inntrykk av å skue direkte ned i sjelen til stakkars Werther. På den andre siden er bokens

egentlige forteller klart til stede som redaktør og kommentator (i enda større grad i andreutgaven fra 1786, enn i den første; myten forteller at 1774-utgavens større inderlighet førte til en selvmordsbølge). Denne dynamikken gjør at brevene balanserer mellom karikatur og psykologisk dybdeskildring, og Goethes roman er til dags dato ett av litteraturhistoriens beste eksempler på denne teknikken.

På Det Norske har Corell Petersen latt dette komme til uttrykk gjennom det som i stykets første halvdel er en herlig skildring av en hodestups forelskelse. Ensemblet harselerer flott med forelskelsens evige og åpenbare komikk, men balanserer komikken med ungdommelig inderlighet. Det kan oppfattes som stilisert, men det kan nettopp være poenget: Forelskelsens strukturer er de samme for oss alle. Alle forelskede aper som trekkoppfigurer den samme kosmiske dårskapen den liden-skapelige kjærligheten er – men likevel er den i hvert enkelt tilfelle fullt og helt sann og enestående.

Lotte som hovedperson

Objektet for Werthers forelskelse, Lotte, spilles på forbilledlig vis av Marie Blokhuis. Dette er også hennes debut etter utdannelsen på KHiO, og som sådan like lovende som Corell Petersens. Alle tre rolletolkningene er gode – også Tobias Santelmanns beherskede tolkning av Lottes forlovede Albert. Når jeg trekker fram Blokhuis, er det ikke minst en scene som henger igjen i bevisstheten: En strålende monolog som framføres i seler fra taket med ski på beina. Det enkle grepet blir et flott tragikomisk bilde, som også på forsiktig vis antyder en feministisk lesning av Goethes kvinneskikkelse, der hun reflekterer over sine kvaler og valg hengende fastspent og hjelpeløs i lufta.

Det skapes i stykket et narrativt rom mellom en stilisert Werther og en avmålt Albert. Dette rommet inntar Blokhuis' Lotte på en måte som gjør at hun strukturelt framstår som stykkets egentlige hovedperson. Dette virker fullstendig logisk i den lykkelige og forelskede fasen av fortellingen. Imidlertid er det også noe av forklaringen på at stykket faller litt mot slutten.

Når den forelskede Werther tegnes som en type, i motsetning til de mer psykologiske karaktertolkningene Lotte og Albert, klarer han ikke helt å bære den mentale kompleksiteten som karakteriserer fortellingens siste halvdel.

Det blir litt vel mye apati og litt for utydelig følelsesmessig regresjon.

Dette inntrykket forsterkes en del av at det finnes et trekk ved romanens form som ikke er enkelt overførbart til en scene. Jeg tenker på det som skjer når datomerkingen avslører at det har gått lang tid mellom to av Werthers brev – og man som leser umiddelbart merker av tonen at det har skjedd noe i mellomtiden som har forandret alt ugjenkallelig. Spenningen, og leserens innlevelse i Werthers psyke, som dette skaper, har ikke Corell Petersen funnet en fullgod erstatning for.

Teaterlek

Likevel: Jeg er svært imponert av forestillingen, satt og smilte gjennom store deler av den, og nøt de mange flotte musikalske innstikkene. Ensemblet har lekt seg fram til en fullendt skildring av forelskelse og kjærlighetens treleddete struktur. Sexscenen er et godt eksempel: Direkte, erotisk og kompromissløs, men helt uten å bli flau. Det er rett og slett en strålende vakker scene.

Leker gjør de også med Goethes stil, og de tar seg friheter med manus som er helt på sin plass. Et godt eksempel er når Albert refererer til Werthers begynnende galskap med spørsmålet «skal eg kalle det dårskap eller blindskap?». Til svar roper Werther: «La oss kalle det dårskap, så er vi ferdige med det». Det er en gøy parodi på de arkaiske talemåtene i originalteksten, som jeg er glad for at de har vært våkne nok til å tillate seg.

(Et lite á propos: Når de frigjør seg slik fra manus har de valgt å legge om til dialektnær tale, mens det øvrige er langt mer boknær nynorsk. Greit nok. Men denne vekslingen er ofte ikke skarp nok i kantene, slik at litt språk-konservative kjennere av Det Norske Teatrets tradisjoner kanskje vil reagere på gjennomgående slurv med grammatiske former.)

Lekenheten holder som nevnt ikke helt til mål. Kruttet brukes opp litt tidlig, og det er klart at det konseptuelle fokuset har vært på forelskelses-motivet, i større grad enn på den siste halvdelens dypt depressive karakter. Derfor blir det noen død-perioder, helt til de i siste scene også viser hvordan det lekne og overdrevne også kan være virkemiddel for å skildre dyp sorg: En rørende versjon av U2s «One», akkompangert med mektig trestemt pianospill etterlater publikum med en inderlig og god melankolsk høstfølelse.

Uforløst fortrengning

Gode enkeltscener og stramme dialoger til tross, ensemblet klarer ikke å leve opp til ambisjonene.

AV ESPEN RØSBAK

Maria Tryti Vennerød: NEVERLAND Regi: Jon Tombre. Scenografi og kostyme: Kathrine Tolo. Musikk: Julian Skar, Det Norske Teatret, Scene 2. 30. oktober

På sine nettsider omtaler Det Norske Teatret *Neverland* med stikkordene «død» og «populærkultur». Det høres ut som en spennende kombo. I alle fall er de stikkordene mer forlokkende enn ord som kunne beskrive det stykket egentlig handler om: «traume» og «fortrengning».

Hovedpersonen Annas sønn, Mikkell, lider av en dødelig sykdom. Døden er likevel ikke hovedfokus – det er Annas bearbeidelse av smerten og sorgen, og fortrengningen av et trist, uunngåelig faktum. Maria Tryti Vennerøds hovedgrep er å koble denne tematikken til fenomenet Michael Jackson. Det er en god idé. Jackson er et av de fremste symbolene på virkelighetsflukt vår kultur har fostret. Det avdøde popikonets bolig/fornøyeselskap Neverland er bare ett av mange uttrykk for en dypt forvirret flukt fra livets realiteter. Mikkels store drøm (eller er det snarere en avledningsmanøver hans mor har konstruert?) er å reise dit.

Trekanter

Forholdet mellom mor, barn og Michael Jackson setter tonen, men det blir fort klart at dette tangerer en mer realistisk orientert struktur: forholdet mellom Mikkell, Anna og Klaus. Sistnevnte er (høyst sannsynlig) barnets far, som har ofret familielivet for sitt journalistkall. Mens Mikkels døds kamp nærmer seg slutten, er Klaus på teften av å avsløre et «enormt og gruvsamt barneslaveterrormisbruksnettverk».

Okei, så har vi en trekantstruktur (etter

klassisk familiemodell) med et utbyttbart element (Klaus/Jackson) i det ene hjørnet. Som for å bryte opp det som kunne blitt en ganske klaustrofobisk dramaturgi, kommer Klaus' kyniske redaktør i inn historien. Det skaper forventning når han entrer scenen fra bak de halvt gjennomsiktige speilene – som plassert i en halvsirkel er det bærende scenografiske elementet – for da har vi jo allerede gjennomskuet familiedramaet, og vi sitter og venter på at noe skal skje.

Men bihistorien klarer ikke å tilføre den nødvendige dynamikken. Det forblir uklart hva som er poenget med de tre til forveksling like scenene hvor Klaus krangler med redaktøren (bortsett fra det vi allerede vet om Klaus' indre konflikt mellom den store og den lille verden). På tross av velskrevet dialog, får ikke bihistorien en klargjørende eller kompliserende rolle i forhold til hovedkonflikten.

Skrik og store kaniner

Det uforløste forholdet mellom de ulike handlingselementene er nok en av grunnene til at stykket ikke er spennende. Jeg forventer jo heller ikke sitrende spenning med dette tematiske utgangspunktet, men her er kurvene tilnærmet flate gjennom alle de sytti minuttene stykket varer. I stedet for naturlige høydepunkter, må toppene presses fram gjennom at skuespillerne hever stemmen og nesten skriker i sentrale scener. Disse intensitetstoppene virker umotiverte og derfor forstyrrende.

Skriking på en teaterscene syns jeg nesten aldri lykkes. Store kaninkostymer, derimot, kan jeg være tilbøyelig til å falle for. En av de beste enkeltscenene i stykket er Annas dialog med legen på sykehuset. Legen er utstyrt med kanin-pels fra topp til tå, nervøst, helsebyråkratisk stotrende: «Blodverdiar. Sekret. Urin. Protein. / Senkning. Stigning. Himmell. Helvete. / Tivoli. Regnskog. Asfalt. Krill.» Scenen er et godt, småabsurd bilde på Annas følelse av avmektighet i forhold til situasjonen hun er i.

Men det stopper ikke der med kaninkostymene. Enorme kaniner blir stadig mer dominerende i løpet av historiens gang, helt til siste scene, etter Mikkels død. Da går alle de voksne rundt i de imponerende draktene, og vi får servert slapstickhumor i form av kaninsex. Hva skal man si? Dagbladets Inger Merete Hobbelsstad strekker seg til «interes-

sant». Det tyder på at hun, som jeg, ikke har forstått greia helt. Det mangler et underliggende trykk i historien som gjør at eskaleringen av kaniner blir et troverdig uttrykk for utviklingen i Annas mentale tilstand.

Slik det er, blir kaninmotivet et konsept med uklart innhold og – mistenker jeg – en kompensasjon for at et eller annet mangler.





Maria Tryti Vennerød's *Neverland*, regi: Jon Tombre. Det Norske Teatret 2010. Foto: Marit-Anna Evanger

Aftenpostens anmelder leser det på en annen måte. Hun ser kaninmotivet som en velplassert kulminasjon av håpløsheten: «For de voksne er verden ond, døden stygg, håpet en illusjon, også håpet om kjærligheten, men livet går videre. Send in the rabbits.» (Aftenposten 25. oktober) Slik kunne det nok vært. Men slik jeg ser det anmelder Mona

Levin her potensialet i stoffet, snarere enn det reelle resultatet.

Sammenblanding av stemninger

Espen Løvås spiller Mikkell med en stor barne- maske på hodet. Uttrykk for hans personlighet kommer nesten utelukkende som dansetrinn – teknisk dyktig gjort. Grepet skaper en av-

stand til det døende barnet som understreker at det er hans mor som er hovedpersonen.

Det bygger også opp under en generell følelse av fremmedgjorthet og avmakt – en stemning som kontrasteres av scener som henter fram av inderlighet og uttrykk for reell menneskelighet. Dessverre er de to stemningene rotet litt for mye sammen. Den forløsningen som publikum kan oppleve ved raske, uforutsigbare, men velforbereidte stemnings- skifter – en slik forløsning kommer aldri.

I de fineste scenene – Anna med legen, og Anna alene med Mikkell i et badekar, belyst med en enkel spot mot den svarte, tomme bakgrunnen – fungerer stemningene hver for seg: Surrealistisk møte med helsevesenet. Inderlig og ensom sorg. Men ensemblet klarer helt ikke å skape klang mellom dem.

Dessuten savner jeg skikkelig Michael Jackson-stemming. De aller fleste har et forhold til King of Pop, og det burde være en takknemlig streng å spille på. Julian Skars musikk er god, men ligger for fjernt fra det jacksonske lydbilde. Michael Jackson selv opptrer mot slutten, men jeg kjenner ikke igjen pop-stjernen, som seg selv, snarere som en personifika- sjon av døden.

Det mest jacksonske er koreografien. Gjen- kjennelige steg varieres over gjennom stykket. Koreografien er en viktig del av kommunika- sjonen mellom karakterene. Den passer også godt til backstage-estetikken som går igjen i scenografi og kostymer.

Gjennomsnittet er et fælt sted

Jeg hadde virkelig lyst til å like dette stykket. Det er ikke uten videre lett å peke på grunne- ne til at jeg likevel ikke liker det, eller hva det er som mangler. I seg selv er scenografien vel- lykket melankolsk (slik bare et diskogulv fra åttitallet etter at alle har gått hjem kan være). Vennerøds dialoger er velformulerte. Det er driv og tempo i samhandlingen på scenen. Musikk-kulissene er aldri påtrengende.

Likevel lever ikke summen av bestand- delene opp til mine forventninger til hva man kunne gjort med den gode ideen som utgangspunkt. Det kan skyldes at ensemblet har hatt litt for store ambisjoner om å gjøre dette til noe vågalt og spesielt. De skulle kanskje snudd i tide og satset på å prestere på det jevne. Men gjennomsnittet er som kjent et fælt sted, ingen har lyst til å ende opp der.

En klassikers gyldighet

Eirik Stubøs oppsetning av *Ifigenia i Aulis* er en minimalistisk studie som skaper stor kompleksitet, både som menneskelig drama og kommentar til teater som medium.

AV KJETIL RØED

Euripides: *IFIGENIA I AULIS* i en versjon av Jon Fosse. Regissør: Eirik Stubø. Scenografi og kostymer: Kari Gravklev. Lysdesign: Ellen Ruge. Videodesign: Klaus Kottmann. Masker: Hege Ramstad. Dramaturg: Olav Torbjørn Skare. Med: Fridtjov Såheim, Espen Skjønberg, Ole Johan Skjelbred, Laila Goody, Stine Mari Fyrileiv, Erland Bakker. Nationaltheatret, amfiscenen, 23. september

Ifigenia i Aulis, som ble oppført første gang rundt 405 f. kr, dreier seg rundt de innledende begivenhetene til grekernes krig mot Troja. Bakgrunnen er med andre ord den velkjente historien vi blant annet kjenner fra Homers *Illiaden* og Vergils *Aeniden*: Verdens vakreste kvinne Helena, som også er kona til Agamemnons bror Menelaos, er røvet fra grekerne av prins Paris av Troja. Agamemnons tropper står værfast i Aulis og verker etter å krige seg til rettferdighet. Men vinden lar vente på seg. Den gamle mannen, spilt av Espen Skjønberg, opplyser om at Agamemnon må ofre sin datter Ifigenia til gudinnen Artemis for at vinden skal fylle seilene.

Det oppstår raskt konflikter mellom de forskjellige partene i dramaet. Mens Agamemnon sender bud på sin kone Klytemnestra og datteren, under dekke av å gifte Ifigenia bort til Akilles, buldrer det utålmodig i troppe-nes rekker. Når det viser seg at Agamemnon har løyet for både Klytemnestra og Akilles blir det gjort flere forsøk på å unngå drapet som – til slutt – ender med at Ifigenia selv ønsker



Ensemblet i *Ifigenia i Aulis*, regi: Eirik Stubø, Nationaltheatret 2010. Foto: Per Maning

å være offer, siden hun setter Hellas' skjebne høyere enn eget liv.

Nøkternt

Stubøs versjon av Euripides' drama er skåret helt ned til beinet – skuespillerne sitter stort sett på rad og rekke på stoler, som om de var på leseprøve, og beveger seg bare unntaksvis rundt på scenen. Denne regien, hvor kroppen er fullstendig underordnet teksten, passer dramaet godt siden tekstens enorme høyder og avgrunner er tjent med en nøkternhet og minimalisme som gir rom for refleksjonen fortellingen bunner i: Skal man kunne ofre et liv for at flertallets lykke skal bedres? Dette utilita-

ristiske paradokset har blitt forsøkt besvart av mange, ikke minst filosofen John Stuart Mill, og får heller ikke her noe endelig svar, selv om mengdens krav stilles i kritisk lys.

Nedtoningen av de dramatiske svingningene som danner dramaets bakteppe er en klok avgjørelse: En direkte illustrasjon av dette kunne lett tippet forestillingen mot klisjeen, mot det melodramatiske, ja, det komiske. Men av samme grunn er utfordringen tilsvarende stor for skuespillerne som fremfører rollene gjennom sitt blotte nærvær, via modulering av stemme og mimikk, som stort sett er forankret i ansikt og forsiktige bevegelser av armer og bein. Skuespillerne er også oppkledd i helt



hverdagslig tøy – kanskje skuespillernes egne.

Det er et stort løft når samtlige skuespillere presterer maksimalt: spesielt må Laila Goody, i rollen som Klytemnestra, nevnes. Det ekstreme emosjonelle forløpet hun gjennomgår når hun oppdager mannens planer, og forsvarer datterens liv, formidles med en intensitet og minespill som overbeviser og, med et minimum av gester, gir uttrykk for sjeldyp de fleste ikke kan forestille seg. Ifigenia spilles av Stine Mari Fyrileiv med en blanding av emosjoner som lett kunne konkurrert om oppmerksomheten – sorg, skjørhet, styrke og tilbakeholdt bevegelse – men mangfoldet holdes på plass i distinkt, enhetlig, spill.

Når man ser et drama som Euripides' *Ifigenia i Aulis* er man ikke bare vitne til en gjenoppsetning av en klassisk tekst, en samtidig omskriving av et kanonisert drama, men også – uvegerlig – et oversettelsespunkt mellom forskjellige historiske situasjoner som er så langt fjernet fra hverandre i tid at man, selv som historiker, neppe er i stand til å opprette noen scenesituasjon som kan yte begge tider rettferdighet. Menneskets forestillingsverden i dag er så fjernt fra de tanker som styrte antikkens mennesker at selv om vi studerer oss greske i hodet, er den antikkens verden tapt som erfaring, instinkt, umiddelbarhet. Nå er det selvfølgelig slik med enhver tekst som allerede er skrevet, fjernet fra oss i tid og rom som de alle er, men med antikkens drama vis denne oversettelsessituasjonen til ekstra runder; ikke bare fordi det var en annen kultur, men fordi det var det vi i dag kaller en mytisk verden, en verden styrt av en tro på det guddommelige som – ulikt oss – direkte deltok i menneskets liv. Dette bildet er i hvert fall det som overleveres oss fra antikkens tekster og, til en viss grad, av historikerne.

Tidsrevne

Det er derfor grunn til å spørre hva en slik tekst egentlig betyr i dag – bruken av guder og mytologi vil nødvendigvis løsrives fra sin datidige betydning og metaforiseres innenfor en samtidig ramme. Det mangler naturligvis ikke på krigssituasjoner i dag heller og dramaer som det *Ifigenia i Aulis* utspiller – hvor enkeltmenneskets liv må veies opp mot det kollektivt gode – oppstår hele tiden. I denne forstand er ikke dramaet utdatert, tvert imot; men like interessant som å gå direkte inn i nevnte problemstilling, utilitarismens grunnproblem, er på hvilken måte gudene som nevnes – og like mye de mytiske skikkelsene som har dukket opp gjennom hele den europeiske kulturhistorie, som Agamemnon og Akilleus – har for oss.

For er det ikke slik at mytenes realitet har blitt erstattet av fiksjonens fleksibilitet – fortellingenes evne til å la oss se en sak fra forskjellige sider, i forskjellige former? Spørsmålet om Zevs faktisk eksisterte eller ikke er for oss et irrelevant spørsmål – det vi må spørre oss om er hvilke krefter, hvilken ideologisk konstellasjon, han representerer. Er ikke Euripides' drama, den gudeverden som for ham var gitt, skrevet inn i en tro på litterære figurers og metaforers

evne til å beskrive en virkelighet? Og er ikke oldtidens guder erstattet av andre trosfigurer – servert oss av reklamen, f. eks., eller av alle varene som presenteres i våre daglige omgivelser? Det er i hvert fall slik at den antikke forestillingsverden for undertegnede, i Stubøs oppsetning, og Fosses gjenskrivning, umiddelbart taper sin eventuelle nostalgiske impuls og snarere fremstår som et ideologisk drama – en kamp mellom politiske standpunkter i litterær drakt. At Agamemnon spiller en rolle vi alle kjenner fra f. eks. krigen i Afghanistan – hvor den enkelte soldats liv er underordnet storpolitikkens siktemål – betyr ikke bare at dette dramaet fortsatt er aktuelt, men at historien skriver seg direkte inn i vår samtid: På denne måten er oppsetningen et opprop for å lese klassikerne, eller se dem på teater. Men mer enn dette er Stubøs *Ifigenia i Aulis*, i sin mi-

Oppsetningen er et opprop for å lese klassikerne, eller se dem på teater

nimalistisk nedskjærte problemform, en oppfordring til å se både kunst, litteratur og teater – fra alle tider – i umiddelbar forbindelse med en samtidig virkelighet. Og det er en av de viktigste oppfordringene vi kan få.

Avslutningsscenen understreker dette ved at den allerede nedstrippede scenesituasjonene forlenges – etter lys er skrudd på og klappingen er satt i gang dukker Den gamle mannen opp og forklarer at Ifigenia gjenoppstod fra de døde og, ganske riktig, etter denne oppklaringen, skriker jo også Ifigenia inn fra venstre. Her kommer hun inn som et spøkelse fra antikken, en figur for dramaets fortsatte aktualitet, men også – enkelt, men kontant – skriker hun inn i det uavklarte rommet mellom fiksjon og virkelighet, det spriket mellom scenerommets fiksjonalitet og klappesalvens prosaiske virkelighetsinnstiftelse. Hun kommer inn som både Ifigenia, gjenoppstått i fiksjonen, og Stine Mari Fyrileiv, gjenoppstått fra fiksjonen. Denne lille revnen mellom teater og virkelighet, denne sprekken mellom det på scenen og oss i salen, knytter sammen antikken og vår tid på en uhyre nøktern måte – sjarmerende virksomt og uimot-sigelig.

Spenstig

(Trondheim): Quisling som bilde på norsk selvgodhet.

AV SUZANNE BORDEMANN

Willy Walder: **QUISLING** Regi: Ingrid Weme Nilsen. Med Pontenegrinerne. Teaterhuset Avant Garden

En naken scene. På høyre og venstre side svartkledde, gråhårede mennesker på rekke og rad. Sittende. Bakerst en grå vegg med dør og vindu.

Forestillingen begynner. «Kulissene» reiser seg. Begynner å synge med skingrende røster. Det er Trondheim Pensjonistkor. De synger «Ja vi elsker» – står lik en ramme på hver sin side av scenen.

Etter nasjonalsangen møter vi Quisling og «det norske folket», representert ved 1., 2. og 3. person. Krigen er over. Det store oppgjøret med landsforræderen står for døren. Quisling er dømt til døden ved skyting. Folkets begjær etter hevn kommer til uttrykk i hatske utrop, som gjentas igjen og igjen: «Død over Quisling». Replikkenes rytmiske dynamikk får meg til føle på kroppen hvordan folkets hat kulminerer i en blodtørstig hevnlust. Hele tiden kobler folket (som tidvis opptrer som et tribunal) sitt begjær etter å ta hevn opp mot fedrelandskjærlighet – i ord, setninger og setningsfragmenter som beveger seg lekent og liksom utprøvende mellom ytterpolene kjærlighet, hat og død: «Ja. Ja. Ja. Vi elsker. Vi elsker dette landet. Elsker begjærer dette landet. Elsker døden. Elsker Quislings død». Folket gir uttrykk for sin takknemlighet og glede over at Quisling har gitt hatet en retning, at de har fått muligheten til å oppleve «foraktens og løgnens salighet». Nettopp fordi han, landsforræderen, fremstiller prototypen på et legitimt hatobjekt kan folket få utløp for sitt hevnbegjær.

«Medlemskapet i menneskeheten er inndratt»

Vidkun Quisling (Inga Dahle Aagård) møter biskopen Eivind Berggrav (Ane Skumsvoll), de siste timene før han skal dø. Ifølge dramatikerens kommentar i programheftet skal besøket i dødscellen ha funnet sted «i virkeligheten».

Hvordan møtet faktisk var, er derimot ukjent. Når de to nå møtes i Quislings dødselle, er det ikke lenge siden Berggrav slapp ut av fengselet, der han satt for å ha ledet kirkeopprøret mot Quisling. Biskopen er nå en fri man og besøker den dødsdømte – «et lik i knopp» som han selv kaller seg – for å snakke om anger og tilgivelse. De to befinner seg i dødsellen, og vi ser de to kontrastfulle skikkelsene – en lys, liten Quisling og en høy og mørkkledd biskop – gjennom vinduet bak på scenen, hører stemmene deres gjennom en vegg. Dette er et interessant og effektivt grep. Den fysiske avstanden mellom publikum og skuespillerne økes, noe som gjør at fremstillingen får et noe abstrakt preg som peker utover forsøket på å gjenspeile den konkrete historiske hendelsen. At både Quisling og biskopen spilles av kvinnelige skuespillere, forsterker inntrykket av abstraksjon ytterligere. Dessuten bidrar reduksjonen av det fysiske aspektet til å gi språket rom – bokstavelig talt.

Dialogene mellom Biskopen og Quisling er korthuggede. Rytmiske. Enkeltord gjentas, setninger avbrytes. Dette øker tempoet, virker suggererende. Quisling er urokkelig overbevist om å ha reddet landet. Han er ondskapsfull og avviser enhver form for anger. Biskopen rives mellom hat og forakt på den ene siden, og en indre strid om å makte å tilgi ham på den andre siden. Dessuten kjemper han en fortvilet kamp med tiden for å få landsforræderen til å angre på sine ugjerninger før han skal eksekteres.

«Det er noe utenlandsk ved Dem Quisling»

Tematikken er tragisk, eksistensiell, oppriven, – og aktuell. De to antagonistene kan være mange, fordi fremstillingen åpnes for tolkninger knyttet til dagens samfunn. Quisling fremstår som arketyper for menneskelig forblending og transsynthet; de tre representantene for folket som en forlengelse av Quislingskikkelsens hat og forakt. De er på et vis representanter for en abstrakt Quisling – Quislingen i dag, og i oss alle. «Begrepet *quisling* betyr en som tar makten i eget land ved hjelp av fremmede stridsmakter», opplyser Walder i programmets etterord. Willy Walders dramatiske tekst har mange lag, og den inviterer til et mangfold av assosiasjoner og tolkninger. Den fremstår ikke bare som en bitende satire over menneskets – vår – flokkmentalitet, men handler også om ang-



sten og forakten for det som er fremmed, om ekstremisme; om antidemokratiske strømninger og om å gripe etter makten fremfor å våge uenighet og godta kompromisser. Og om krig. Den gangen og nå. Samtidig er Walders tekst full av sprelske innfall. Den er humoristisk, ikke



Willy Walder: *Quisling*, regi: Ingrid Weme. Med: Pontenegrinerne. Teaterhuset Avantgarden 2010.

minst når den leker seg med ordenes metaforiske og helt konkrete betydninger. Det skapes nyanserike språkbilder og en intensitet som formidler hele følelesspekteret og hatets mange sjatteringer. Oppsetningen klarer ikke alltid å omsette tekstens finstemte samfunns-

kritikk på en like subtil måte. Det kan virke som om man ikke alltid helt stoler på språket, for i en del slapsticklignende scener kan samfunns-kritikken til tider virke vel overtydelig. Men dette er småtterier. Samspillet mellom Willy Walders dramatiske tekst, Ingrid Weme Nilsens

regi og teatergruppen Pontenegrinernes skuespillerprestasjoner gjør *Quisling* til en sterk og svært vellykket teateropplevelse, der stort alvor, humor og lekenhet står side ved side og utfyller og forsterker hverandre. Dette er en dramatiker vi kommer til å høre mer til.

Fra hjerte til hjerte, eller In yer face

(Trondheim/ Tønsberg):
Anders T. Andersen
og Marit Moum Aune
med vidt forskjellige
innfallsvinkler til *Romeo og Julie*.

AV THERESE BJØRNEBOE

Shakespeare: ROMEO OG JULIE Overs.:
Frode Sander Øien. Regi: Marit Moum Aune.
Koreografi: Ingrid Lorentzen. Scenografi: Even
Børsum. Kostymer og maskedesign: Ingrid
Nylander

ROMEO OG JULIE Overs.: André Bjerke .
Tekstbearbeidelse, regi, scenografi og
koreografi: Anders T. Andersen. Lysdesign. Erik
Spets Sandvik. Lyddesign: Bjørge Trudvang
og Terje Johannssen. Koproduksjon mellom
Thesbiteatret og Teater Ibsen, Thaulow-hullet,
9. juli

Hovedscenen er mørk og tom, og det lyder svak orgelmusikk. Så skimter vi en begravesprosjon fra høyre. Først bæres det inn én kiste, så én kiste til, men den bæres av jenter.

Åpningen til Marit Moum Aune beveger seg noen skritt bortenfor Shakespeares tekst, og ikke bare fordi forestillingen starter med slutten. Vel så viktig er det at åpningsscenen viser omgivelsenes, andre ungdommers sorg. I originalteksten er det bare Romeo som portretteres som venn, men her introduseres også Julie som sine venninnens venninne.

Marit Moum Aunes målgruppe er ungdom, og Romeo og Julie ser ut som om de kunne kommet rett ut av publikum. Julie (Silje Storstein) har rosa striper i håret, en utvasket t-skjorte og joggesko. Romeo (Herman Sabado) og hans gjeng har hettejakker. Oversettelsen og bruken av trønderdialekt bidrar også til å gi



Silje Storstein som Julie i *Romeo og Julie*, regi: Marit Moum Aune, Trøndelag teater 2010. Foto GT Nergaard

forestillingen en forankring i nåtiden. Men selv om ungdommene på scenen speiler ungdommene i salen eller ute på gata, er ikke hensikten å aktualisere. Forestillingen gir ingen vink om hvorfor den sosiale verden i stykket er så eksplisiv.

Etter å ha sett Victoria Meiriks *Romeo og Julie* på Nationalteatret og Anders T. Andersens i Thaulowhullet tidligere i år (se under), er det overraskende. Men det jeg oppfatter som Marit Moum Aunes intensjon er at hun vil fortelle historien som om den ble fortalt for første gang. Det kan lyde naivt, men betyr naturligvis ikke at hun iscenesetter *Romeo og Julie* som om det ikke er spilt før. Allerede den retrospektive åpningen avslører tvert imot en vilje til å ta klare dramaturgiske grep og regivalg. Og det snedige ved denne scenen er at den etablerer en identifikasjon som får publikum til å ta parti for Romeo og Julie; selv om vi ennå ikke er introdusert for dem.

«Det finnes ingen verden utenfor Verona,» sier Romeo til Pater Lorenzo etter å ha blitt landsforvist. Pateren irettesetter ham, men

kanskje det barnslige perspektivet til Romeo gir en nøkkel til stykket? For ved å benekte at det finnes en verden der ute, avslører Romeo også at han aldri har sett Verona, eller sin verden fra utsiden. Der andre regissører vil trekke paralleller til politiske og sosiale konflikter, for å aktualisere, bidrar fraværet av slike forklaringer til at publikum deler Romeo og Julies mangel på overblikk og distanse.

Scenografien er mørk, og henspiller ikke på et bestemt sosialt miljø, men på død og forgjengelighet. I ballscenen fires det utstoppede dyr ned fra taket. Disse litt rustikke skulpturene sier kanskje noe om tradisjon og elde, eller at det er noe forsteinet og musealt ved husholdet hos Capulet. Marit Moum Aune tegner ikke noe pent bilde av de voksne, men fremhever at ekteskapet mellom Julies foreldre er kaldt, og at Julies mor (Janne Kokkin) har et forhold til Tybalt. Farens reaksjon på at Julie ikke vil gifte seg med Paris, er svært aggressiv og gir inntrykk av at han overfører sin krenkede eiendomsrett til hustruen på datteren. Bortsett fra å understreke generasjonsmotsetningen, gjør



Kim S. Falck-Jørgensen (Romeo) og Julie Bache-Wiig (Julie) i *Romeo og Julie*, regi: Anders T. Andersen. Thaulowhullet 2010.

ikke regissøren noe forsøk på å forklare de sosiale omstendighetene.

Scenograf Even Børsum har utformet rommet slik at vi hele tiden minnes om døden. Gulvet inneholder nemlig en rekke nedganger eller graver som skuespillerne kommer opp av eller forsvinner ned i. Det finurlige er at gravene gir anledning til kjappe sortier og entreer, løser problemet med sceneskift og bidrar til å skru tempoet opp. Og for dem som kjenner stykket, gir det en ironisk påminnelse om hvor kort tidsrom det utspiller seg innenfor, og at de skjebnesvangre forviklingene er en følge av hastverk og tidsnød. Tiden er ikke på ungdommens side...

Silje Skarstein er en ung Julie, som opplever en erotisk bråmodning i møtet med Romeo. Forestillingen får fint frem hvor ulikt følelsesstormene de opplever kommer til uttrykk. For der Romeo raser og handler uten å tenke, lytter Julie både med hode og hjerte, og er alltid hundre prosent til stede i øyeblikket, eller overfor den hun snakker med. Skarstein viser at Julie snubler inn i innsiktene, og gjør med fint utporsjonert humor Julies monolog

på balkongen til sin.

Forestillingen preges i det hele tatt av en evne til å balansere det tunge og lette. Musikken til Prokofiev tilfører pathos, og gjør det mulig å spille nåtidig og lett, uten at poesien og dramatikken blir borte. Moum Aune fortetter handlingen opp mot det tragiske klimakset ved å forenkle omstendighetene som fører til at Lorenzos brev ikke når Romeo i Mantua, og hun har strøket apotekeren. Forestillingen slutter etter Julies selvmord, samtidig som ringen sluttes ved at vi er tilbake ved åpningsscenen. Vi har hele tiden visst hvordan det ville gå, men: What a waste.

Marit Moum Aune forsøker ikke å fornye stykket, men viser seg som en dreven regissør og forteller. Hun holder spenningen oppe, selv hos en som er fortrolig med stykket.

Piggrådgjerde

Anders T. Andersens utendørsoppsetning av *Romeo og Julie* i Thaulowhullet i Tønsberg, er en lite påkostet og enkel iscenesettelse. Men utgangspunktet var et langt mer bastant grep

i forhold til stykket. Tvers gjennom den lille skogslysningen hvor stykket utspilte seg, strakte det seg et høyt piggrådgjerde, og dermed ble publikum allerede fra første scene introdusert for en sosial og politisk konfliktsituasjon. Bak piggrådgjerdet befant det seg noen utbombete bilvrak, som i tillegg til å underbygge inntrykket av krig eller borgerkrig antydte at stykket dreier seg om en langvarig konflikt.

I hele forestillingen befinner Montaguene (Romeos klan) seg bak piggrådgjerdet, og Capuletklanen foran. Og en klar gevinst ved gjerdet er at man kan droppe eksposisjonen av stykkets konflikt. Her åpner det faktisk med balkongscenen (!), og derfor gis vi ikke anledning til å se Romeo og Julies første møte, og får ikke vite hvor lenge de har kjent hverandre, eller hvordan de møttes. Ved å holde slike omstendigheter åpne, får forestillingen et røft og nåtidig uttrykk, og en form for musikkvideo-dramaturgi hvor historien brytes opp i fragmenter. En annen kvalitet ved oppsetningen er leken med originalteksten, som en så berømt story selvfølgelig tåler like godt som å male bart på Mona Lisa.

Andersen rekontekstualiserer for eksempel Julies replikker til Romeo ved deres første møte på maskeballen (selve scenen er som sagt er kuttet). Her tas den erotiske underteksten helt ut, ved at Romeo (Kim S. Falck-Jørgensen) strekker hånden ut gjennom gjerdet og fingerpuler henne. Det er morsomt, hvis man kjenner teksten, men ikke vulgært.

Scenografen fungerer som et forestillingskonsept i sin egen rett. Men scenebildet legger også føringer i forhold til realistisk troverdighet, som forestillingen sliter litt med. Julies mor er strøket, mens både ammen (Sylvia Salvesen) og Julie er kledd i militærjakker, og gir dermed inntrykk av å bo i en soldatleir. Men i likhet med enkelte andre skuespillere gir bearbeidelsen Salvesen lite å spille på. Verst går det kanskje ut over Anderz Eide, som blir snytt for Mercutios Dronning Mab-monolog, til fordel for en scene hvor soldatene sniffer coke. Slike ofre må man selvfølgelig kunne tåle, og her kompenseres det delvis ved at den krigsinvalide Benvolio overtar Mercutios outsiderrolle. Men miljøtegningen sitter ikke helt, det blir for mye leke-krig. Det er synd, for Andersens bearbeidelse er idérisk. Han lar for eksempel fyrsten og Paris, Julies beiler, være samme person, slik at tvangsekteskapet skjer på kommando fra høyeste hold, og freds-fyrsten skrives om til en krigsherreroles. Igjen er det et grep som har dekning i Shakespeares

tekst, hvor som man vil huske at Julies far til å begynne med vegrer seg mot å fremskynde Julies bryllup, slik Paris håper på, under henvisning til at hun bare er tretten år. Jan Ø. Wiig spiller Capulet med en tilbakeholdenhet som bygger fint opp mot sjokket og smerten da han oppdager at Julie er død.

Ny slutt

På skuespillersiden er Julie Bache-Wiig forestillingens store oppdagelse. Hun er for en gangs skyld en Julie som ser ung nok ut til rollen, og minner om en purung og pjuskete Mia Farrow. Til tross for keitete kroppsspråk oppleves denne Julie likevel overraskende moden, og det skyldes sikkert også at Julies replikker stikker seg ut i den ellers skitten-realistiske oppsetningen. De blir vår eneste ventil til Shakespeares poesi, men også til en sunn fornuft midt i krigståken. Andersen sparer endel av replikkene hennes til scenen hvor hun skal ta gift, og det bidrar til at den blir forestillingens sterkeste scene. Her har Andersen igjen gjort et dristig grep. Fader Lorenzo er nemlig skrevet ut på dette tidspunktet av stykket, og – istedet for å ta sovedisinen hans – tar Julie virkelig livet av seg med gift. Det er en oppskakende scene, gripende spilt, som samtidig gis en tvist ved å tonefølges av The Doors' «This is the End». Den blir forøvrig fremført av en luftig og barnslig ungpikestemme (Marte Engebriktsen). Det skal mye til for å toppe denne scenen, men Anders T. Andersen legger bevisst opp til et antiklimaks og forventningsbrudd. Når Romeo mot slutten klarer å ta seg inn under gjerdet, for å se Julies grav, står Fyrsten på bergkammen bak og skyter ham ned.

Andersen gjør med andre ord kort prosess mot den romantiske Liebestod-slutten. Det er overraskende, men kanskje enda mer overraskende at jeg aldri har sett noe tilsvarende tidligere. For ved å omskrive Romeo og Julies død på en måte som viser til tragedier som utspiller seg hele tiden, gir forestillingen et bud på en ny form for politiserende og realistisk tilnærmingmåte. Sommerens *Romeo og Julie* var den andre forestillingen Andersen har satt opp i Thaulow-hullet. I følge IdaLou Larsen (i Klassekampen) var fjorårets *Hamlet* langt bedre, men hvis den var en nedtur for henne, ligger likevel snittet på et høyt nivå. Som ny teatersjef ved Teater Ibsen i Skien, er det å håpe på at Anders T. Andersen satser mer på Shakespeare, og på et videre samarbeid med Theatret.



To typer alvor (og to blodtyper)

(Oslo/ Bergen): Tilbakeholdelsens eksplosivitet, eller eksplosjonens uttømming? Denne gangen foretrekker jeg det siste.

AV THERESE BJØRNEBOE

Yasmina Reza: BLODIG ALVOR Oversatt av Christina Mediaas. Regi: Kjetil Bang-Hansen. Scenografi og kostymer: John-Kristian Alsaker. Nationaltheatret, 16. oktober

BLODIG ALVOR Oversatt av Christina Amadou. Regi: Ola B. Johannessen. Scenografi og kostymer: Carle Lange. Den Nationale Scene, 30. oktober

Dramatikeren Yasmina Reza, som står bak suksesser som *Kunst* og *Livet X 3*, er verdens mest spilte kvinnelige dramatiker. Hun er vidt oversatt og tungt prisbelønt. Likevel er det ikke hun som brøyter nytt kunstnerisk land på dramatikerfron-

ten. Hun leverer tradisjonelt tekstteater med intrigen i sentrum. Det Reza imidlertid er en støver til, er å smi replikker med snert og lade personligheter med ikke tvers gjennom opplagte trekk. Slikt blir det underholdende teater av. Når både Nationaltheatret (NT) i Oslo og Den Nationale Scene (DNS) i Bergen i vår og høst setter opp Rezas *Blodig alvor*, er det interessant å se hvor ulike måter vi kan underholdes på over samme stykke.

NT har for det første valgt den romslige hovedscenen, mens DNS lar dramaet utspille seg på bitte lille Lille Scene. De har brukt hver sin oversetter. De opererer med litt ulike fornorskede rollenavn. NT-versjonen viser til ting som har skjedd på Sankthanshaugen og i Stensparken, DNS plasserer dem i Nordnesparken og Nygårdsparken. Men begge oppsetningene har ringrever til regissører: Kjetil Bang-Hansen (NT) og Ola B. Johannessen (DNS). Og begge har landet på spilletiden 1.20.

Fra sivilisert til vanvittig

To foreldrepar møtes for å snakke om at sønnen til det ene paret har slått ut to tenner på det andre parets sønn. Personene har ikke helt identiske yrker i de to oppsetningene, men vi befinner oss i alle fall i en øvre middelklasse hva angår økonomi, status og smak.

Det begynner som en sivilisert sam-



Ensemblet i *Blodig alvor*, regi: Ola B. Johannessen, DNS 2010. Foto: Magnus Skrede

tale og ender i det totale vanvidd, etter at alle etter tur har latt de høflige maskene (og edrueligheten) falle. Reza er flink til å peke på det iboende doble i folk, som at oppofring kan bunne i selvsentrerthet, beskyldninger kan være kamuflert som gode intensjoner, slemme kommentarer kan være godt ment. Når for eksempel den kona som definitivt har vunnet konkurransen «hvem kan problematisere mest mulig», frustrert roper ut: «Hvorfor kan vi ikke ta lett på noe, hvorfor skal alt være så slitsomt?» faller jo det hele tilbake på henne selv.

Det slutter altså raskt å dreie seg om sønnene som sådan, foreldrene klarer å finne nok av egne ting å være uenige om. Ikke minst utløst av uenigheter om hvordan hendelsesforløpet med guttene skal formuleres. Hvilke beskrivelser kan de begge leve med, hvilke ord er nøytrale og hvilke antyder skyld? Har sønnen fått slått ut, eller skadet, to fortenner? Var han som gjorde det bevæpnet med en stokk, eller utstyrt med en stokk? Er det viktig å ha med «gjorde det med vilje»? Er en elleve år gammel gutt en overfallsmann?

Veronika er den samfunnsengasjerte, samvittighetsstappfulle som mener at alt kan løses med en sivilisert samtale. Ragnhild Gudbrandsen og Giskken Armand får begge frem det litt irriterende selvrettferdige ved slike verdensreddere. Mikal/Mikkel (Jon Ketil Johnsen/Kim Haugen), Veronikas mann, er



Ensemblet i *Blodig alvor*, regi: Kjetil Bang-Hansen, Nationaltheatret 2010. Foto: Sigurd Fandango

den kyniske bomben i cordfløyels-fåreklær. Siren Jørgensen og Ågot Sendstad gjør den liksom sarte og umerkelige Anette etter hvert umulig å ikke merke tilstedeværelsen av. Anettes mann Alan/Arvid (Mads Ousdal/Frode Winther) er den skruppelløse advokaten som er dratt inn i dette latterlige foreldretreffet mot sin vilje, og som hele tiden må ta viktige(re) telefoner.

Dampveivals og brottsjøl

Dette er grunnlaget karakterene i oppsetningene har felles. Men det hersker ulikt tempo og temperatur i utførelsen. I NTs og Kjetil Bang-Hansens versjon går det fra null til femogsytti på ganske kort tid, og siden braser de videre med full damp mot hundre (og forbi). Armand, Haugen, Sendstad og Ousdal spiller med større fakter, mer høylytte utbrudd, de

gjør drøyerer ting mot hverandre, de spiller i det hele tatt mer på det infame, grusomme, sosialt utenkelige.

Ola B. Johannessen på DNS lar de stigende utbruddene komme mer som brottsjører som i neste øyeblikk legger seg. Karakterene går altså opp i limingen på en (tross alt) mer dempet måte enn den rabiate gjengen på NT. Men reaksjoner som kommer fra det mer tilbakeholdte kan også være interessante, i all sin uforutsigbarhet. Som Mikals (Jon Ketil Johnsen) plutselige, frustrerte vræl, som oppstår i stillhet og lander i stillhet. Eller når Alan (Frode Winther) sier i en krangel med Veronika (Ragnhild Gudbrandsen) at menn ikke vil ha samfunnsengasjerte kvinner, de vil ha galskap, sensualitet, hormoner – og hans kone Anette (Siren Jørgensen) ikke blir støtt, men synlig og ukontrollert rørt legger hodet inntil hans.

Positiv filleristing

Det er to gode oppsetninger, skuespillerprestasjonene er gode begge steder. Likevel mener jeg NTs er den mest vellykkede. Det er fordi Rezas stykke selv tillater å gå nettopp så langt. Riktig nok både tillater og krever hovedsceneformatet større fakter. Men den omsegripende filleristingen gjør også at hver krik og krok av konfliktene blir belyst til sitt ytterste, dessuten at man forlater teatret ganske svett, foruroliget og motvillig opplyst. DNS forlot jeg mer lattermild.

Derimot synes jeg scenografien ved DNS fungerer best. Et hvitt, classy stuerom med vindu på bakveggen. Storslått utsikt over Bergen – live – siden vinduet i virkeligheten gjenskapes av et filmkamera. Vi ser biler kjøre langt borte i trafikkmaskinen, kråker komme flaksende, mørket falle på. Scenografien åpner i seg selv perspektiver utover. Men der Carle Lange har fått Lille Scene til å strekke seg ut mot nye dimensjoner, har John-Kristian Alsaker ved NT hatt motsatt problem: Hvordan få etammerspill til å passe inn på en hovedscene? Her er det litt som om den massive mursteinsveggen, sofaen og møblelementet for øvrig er «strukket ut» for ikke å synliggjøre plassen som er «til overs». Dette fremstår noe monumentalt og tungt. På den annen side blir Alsakers klagemur så klaustrofobisk traurig at en kan tenke seg at personene får enda mindre lyst til å være der, så da er kanskje en annen gevinst oppnådd.



Shakespeare i nordisk sagatid

(Sunne): Magisk komedie med stor klovnekunst: Leif Stinnerboms *En midsommarnattsdröm* i Berättarladan.

AV METTE BRANTZEG

Shakespeare: EN MIDSOMMARNATTSDRÖM
Bearbeidelse och regi: Leif Stinnerbom.

Komponist: Magnus Stinnerbom. Scenograf: Bo Jonzon. Kostymedesign: Inger Hallström Stinnerbom. Koreografi: Jimmy Meurling. Maske: Torbjörn Alström og Cais-Marie Björnlof. Lysdesign: Daniel Kullman og Henrik Borg. Musikere: Jonas Brandin, Mattias Pérez, Nina Pérez, Niklas Bertilsson. Studenter från «Kurs i Berättande teater» 45 hp. Berättarladan, Sunne.

Det lille tettstedet Sunne i Värmland har nådd det optimale hva gjelder kultur: Da Göran Tunström skrev boka *Berömda män som varit i Sunne*, var han vel vitende om at den største berømmelsen fra Sunne er en kvinne, Selma Lagerlöf. Hun er gravlagt der, som Tunström selv. Nå skal ikke dette dreie seg om hvordan Selma Lagerlöfs hjem drives som kulturnæring, selv om det i seg selv er imponerende nok: Om det selges servietter, honningkrukker eller DVD'er av filmatiserte romaner, er det som en bit Lagerlöfs sjel tilfaller kjøperen. Svenskene er flinke til det der.

Publikumssuksessen som Västana Teater har med sitt sommerrepertoar har med disse omstendighetene å gjøre. Det er kultur- og kunstopplevelser som trekker folk til Sunne. Og de kommer igjen år etter år fordi de har hatt gode opplevelser. Ikke minst gjelder det opplevelsene i Berättarladan, som er Västana Teaters arena. I sommer ble det spilt 50 forestillinger av *En midsommarnattsdröm*. I den nest siste spilleuken var besøksbelegget på hele 97 prosent.

Den veldige låven Berättarladan minner om Shakespeare-scenen The Globe, bare innendørs. Scenen er en enorm treplattung



Håndverkerne i *En midsommarnattsdröm*, regi: Leif Stinnerbom. Västans teater 2010. Foto: Lars Jacob Jakobsson

semblets ledende skuespiller, Hanna Kulle. Biskop Siegfried åpner stykket med en messe, delvis på latin, delvis sunget, før hans datter Kristina ber om å få gifte seg med Ulf Varing. Men farens utkårede brudgom er Sigurd Svarte. Dødsdom venter om Kristina ikke adlyder. Datteren velger å rømme til skogs med sin elskede. Hun river av seg korssmykket og sverger til Freja, kjærlighetsgudinnen, før hun drar til skogs der opplevelser av en annen dimensjon venter. Grepet synes her noe lettbeint, men får en skjerpet og uhyggelig betydning mot slutten der prestemakten dreper håndverkerklovnene som har framført sitt skuespill i det kongelige bryllup.

I scener der klovnene øver inn skuespillet, er tekstbearbeidelsen svært fri. Det harseleeres som i originalen med det å spille teater. Men det er det trygghetsnarkomane svenske terapisamfunnet som får gjennomgå mest. I dette samfunnet skal angsten settes ord på og magien kveles. Publikumsfrieriet fra de lattervekkende klovnene er tatt helt ut og vel så det. Også regissørens varemerke, tresteget fra folkedansen, blir hengt ut, for klovnene er helt håpløse offbeat-dansere! Det er intelligent iscenesatt, delvis improvisert, velspilt og uhyre morsomt. Den anarkistiske ånd hersker. De og vi ler av makten. Det tåles dårlig og klovnenes skjebne er døden.

Veveren Botten, som omskapes til hingst i skogen, har en scene der han forsøker å forklare noe han oppfatter som en drøm, den heftig erotiske natten med Freja. Botten, spilt av Per Sörberg gir teksten en underfundighet og en storhet. Per Sörberg og de andre klovneskuespillerne, Claes Åström, Anna-Lena Efverman og Lydia Flores Garcia er i det hele tatt ekstremt bra tekstformidlere. De tør leke, også med dialektfarger. Klovnescenene er oppsetningens store styrke, og framstår på mer enn én måte som spill i spillet, i det stillestillen skiller seg ut fra den øvrige. Vanskeligheten er alvoret: Ikke alle slutter å le, når de segner om som lik.

Folketeater

I skogen hersker gudeparet Freja og Frej og alvepasjen Puke. Med alvene er de allestedsnærværende ånder som ikke sees av de etter hvert fire unge som forvikles inn i et erotisk spill og en angst som er utenfor deres virkelighetsbegrep. Alvekropper lager hindringer og beander skogen i en smidig uopphørlig endring, fint og ordløst utført av fortellerteaterstuden-

ter. Åpningen etter pause gjør inntrykk; hjulpet av en lyssetting der alvene danser som i morild eller som ildfluer. Koreografen er Jimmy Meurling. Duellen, fektescenen, er uforutsigbar og trolsk. Alvekroppene roter det til for to unge menn som er forhekset til å begjære samme kvinne.

Musikken er hovedformidler av den suggestive erotiske kraften. De unge spilles med entusiasme mer enn nyanse, men de får full uttelling. Publikum i salen gir dem stående applaus.

Hanna Kulle behersker den krevende dansegestiske regiformen og hun gir teksten flertydighet. Hennes Freja er ekspressiv og morsomkåt i samspillet med hingsten. I samspillet med Frej/Kong Olof svinger det ikke helt. Kveldens Olof/Frej spilles av en erstatter, Peter Eriksson. Han synes utrent i det gestiske og generell i karaktertegningen. Björn Söderbäck som biskop Sigfrid balanserer spillet fint. Som «den onde kirkemaktens mann» henfaller han ikke til karikert spill. Söderbäck mestrer som Hanna Kulle den stillestilen som regi, rom og det akustiske grepet krever. Rune Temte som Puke har fysikalitet og gestalter et omskiftelig vesen. Problemet er at Temte spiller ut alt på en gang hele tiden. Dermed tømmes de fine anslagene tidlig og spillet blir sølete.

Det er noe jordnært i den forheksede skogen som tiltaler. I folketroen er det overnaturlige dypt befestet. Den er suggestiv og en kraft som spiller med enten vi mennesker vedkjenner oss den eller ikke. Leif Stinnerbom trenger ikke å snobbe ned for å være folkelig. Her beriktes og åpnes folketeatertradisjonen.

I samarbeid med kostymedesigner Inger Hallström Stinnerbom og komponist Magnus Stinnerbom har han utviklet Stinnerbomformelen for fortellerteater. Musikken er folkemusikkbasert. Kostymenes snitt bygger på tradisjonell tilskjæring og er imponerende i sin detaljrikdom. Troikaen designer Västans Teaters kunstneriske identitet, for 11 år siden som en fattig frigruppe, i dag som et regionteater støttet av både fylke og stat. Designhelheten kan virke noe oppskriftsmessig, når man har sett mer enn én oppsetning, og dette kan med tiden kanskje utfordres? Andre produksjoner i Berättarladan har for undertegnede hatt større kunstnerisk sprengkraft. Men som magisk komedie med stor klovnekunst er *En midsommarnattsdröm* en glad opplevelse.

trukket ut i rommet. Det åpne, tomme rommet er scenografiens hovedelement. Teksten, integrert i skuespillernes dans og gestikk, kostymene og musikken gir publikum bilder på hvilket sted dette scenerommet til enhver tid er. Dette er grunnformelen i Leif Stinnerboms fortellerteater; om det er Selma Lagerlöfs romaner som er dramatisert, eller om det er verk av Shakespeare eller Ibsen som spilles. Og man må altså til Berättarladan i Sunne for å oppleve Stinnerbom i sitt element, uten at jeg dermed vil frata regissøren kvaliteter han ofte har vist i oppsetninger ved norske scener.

Sagatid

I hans bearbeidelse av Shakespeares *En midsommarnattsdröm* er handlingen flyttet til en nordisk sagatid på tusentallet, der kristendommen og kongemakt aggressivt brytes mot naturreligionen, de norrøne guder og den «rådende hedenskap». Komediens spiller på disse motsetningene, samt på angst og fryktløshet, anarki og autokrati. I teaterleken oppstår komikk, underfundighet, noen magiske så vel som plumpe øyeblikk.

Karakterene i denne versjonen har fått nye navn og det fungerer. Hervor Skjoldmö (Hippolita) og Freja (Titania) gestaltes av en-

A Winter's Tale

(Stratford/ London/ Moss):
Shakespeares sjeldent
spilte vintereventyr i nye
versjoner.

AV OLA B. JOHANNESSEN

Shakespeare: A WINTERS TALE

Regi: David Farr. Scenografi: Jon Bausor.
Produsent: Royal Shakespeare Company. The
Courtyard theatre, Stratford 2009/2010 (også
Roundhouse theatre, London høsten 2010)

Regi: Sam Mendes. Scenografi: Anthony Ward.
Produsent: The Bridge Project. The Old Vic
Theatre, London høsten 2009 (deretter turné)

Regi: Birgitte Strid. Scenograf: Annick Lavallée
og Jakob Oredsson. Koreografi: Rebekka
Nystabakk og Henriette Slorer Jacobsen.
Musikk: Peder Kjellsby. Produsent: Oberon
Teater, Akademi for Scenekunst og Østfold
teater. Moss Kunsthall februar 2010

Teatersesongen 2009/2010 ga ny innsikt
i den komplekse komedien om det lyk-
kelige ekteparet kong Leontes og dron-
ning Hermione og deres merkelige skjebner.

Royal Shakespeare Companys forestil-
ling i Stratford, The Bridge Projects på Old Vic
i London og oppsetningen i Moss Kunsthall
hadde til felles at ingen av dem utspilte seg i
elisabethansk tid. Det var ingen visuelle refe-
ranser til Shakespeares samtid. Og alle tre ble
spilt på «shakespearian english», den i Moss
også!

Handlingen åpner i ren idyll. Leontes har
sin beste venn kong Polixenes av Bøhmen
på besøk, og sammen med sønnen Mamilius
og dronning Hermione morer de seg be-
kymringsløst i Sicilias solfylte haver. Plutselig
får han det for seg at vennen og hustruen er
blitt litt for gode venner, og idyllen blir raskt
forvandlet til et rystende sjalusi-inferno, nes-
ten på høyde med *Othello*. Gravid Hermione
blir kastet i fengsel beskyldt for utroskap med
nettopp bestevenn Polixenes, her føder hun



A Winter's Tale, regi: Birgitte Strid. Moss Kunsthall 2010. Foto: Lavallée-Benny/ Oredsson

en datter som straks blir beordret satt ut i øde-
marken for å dø, sønnen Mamilius dør av sorg,
og etter hennes forsvarstale – en av dramati-
kerens aller sterkeste «soliloquies» – forkynnes
hennes egen død. Ved budskapet fra oraklet
i Delfi om at Hermione var uskyldig erklærer
Leontes landesorg, og av verdens fremste bil-
ledhugger bestiller han en statue av sin døde
dronning. Den skal stå i det kapellet han dag-
lig vil begråte henne i. I den videre kompliserte
intrigen viser det seg at den lille prinsessen
som ble satt ut for å dø – Perdita – ble funnet
og oppdratt som datter av en bøhmisk gjeter.
Hun forelsker seg i den unge forkledd prinsen
Florizel, sønn av bøhemerkongen Polixenes, de
rømmer til Sicilia forfulgt av forkledd sist-
nevnte, og i en mirakuløs sluttscene våkner

statuen av Hermione til liv! Dronningen gjen-
forenes med sin dypt angrende mann og tapte
datter, mens kongene av Sicilia og Bøhmen
igjen blir sjelsomslunget venner og slekt ved
barnas ekteskap.

Dette høres ganske så vanvittig ut, men
leseren forsikres om at mirakelsluten all-
tid fungerer som katharsis og forløsning for
sal og scene, så også i disse tre versjonene.
Undertegnede har selv spilt Leontes, i polske
Krystyna Skuzankas regi på Rogaland Teater i
1977, og har således erfart dette fra begge si-
der av rampen!

Psykologi eller astrologi?

Royal Shakespeare Companys versjon var visu-
elt lagt til edwardiansk tid. Instruktøren David



Farr og scenograf Jon Bausor konstruerte et elegant slottsbibliotek hvor hyller og bøker faller ut og fra hverandre etter hvert som orakeldommen felles over ulykkelige Leontes. Et effektivt bilde på sivilisert kultur som brister under lidenskapens stormer. Greg Hicks var en «histrionic» Leontes, mot en varm og høygravid Kelly Hunter, og her så vi tydelig, som også i The Bridge Projects forestilling, at regissøren forsøker å motivere Leontes vanvittige sjalusiutbrudd psykologisk. Han lar Hermione flørte med Polixenes, de leker fordekt med hverandres hender, og det blir «forståelig» at Leontes plages av sjalusi.

Imidlertid finnes det ingen som helst antydning i Shakespeares tekst om at dronningen er utro, tvert imot sier hun ved første anklage fra

mannen at «jeg følte bare det du påbød meg å føle!» Med andre ord er det komplett uforståelig for absolutt alle i skuespillet at Leontes handler som han gjør. Den eneste forklaringen på ulykken er å finne i Hermiones resonnement: «En ond planet regjerer. Jeg må vente/til himmelen får gunstige aspekter.» Og det er disse som åpenbart inntreffer ved kongebarnas ankomst til den sønderbrutte Leontes' hoff.

Som i Stavanger 1977 unnlot oppsetningen i Moss Kunsthall å motivere Leontes sjalusiutbrudd med heftig flørting mellom dronningen og kongegjesten. Her aksepterte man, som på Shakespeares egen tid, at himmellegemer påvirker livet på jorden.

Språkforskning

The Bridge Projects produksjon på The Old Vic hadde Simon Russell Beale og Rebecca Hall i hovedrollene og var regissert av Sam Mendes, mangeårig suksessrik leder av det lille Donmar teatret i Covent Garden og senere bl.a. prisbelønnet filmregissør for *Revolutionary road*. Mendes er initiativtakeren til The Bridge Project, som har som grunnidé å la britiske og amerikanske skuespillere arbeide med klassiske teatertekster over tid, og med hvert sitt språktilfang hva gjelder opphavssted og dialekter. Med andre ord å blande britisk og amerikansk språkklang i samme klassiske skuespill. Dette er ganske nytt, mange vil si «revolusjonerende», ettersom man jo er vant til at amerikanske skuespillere stort sett etterstreber en «british» uttale når de spiller Shakespeare. Grepet fungerte godt i denne produksjonen, bl.a. var det meget underholdende å høre amerikanske Ethan Hawke synge til eget gitarspill som sjarlatanen Autolycus med lett Texas drawl. (The Bridge turnerer verden rundt i en toårsperiode med samme ensemble i to forskjellige produksjoner. Den andre produksjonen denne gang var Tsjekhovs *Kirsebærhagen* hvor Hawke leverte en fin Trofimov.)

Mendes og scenograf Anthony Ward lot handlingen begynne i et antydnet viktoriansk barneværrelse, et rom hvor det fortelles eventyr og hvor grusomme mareritt kan oppstå. Det er jo også sønnen Mamilius som blir bedt av sin mor å fortelle et eventyr, og som svarer at det passer best med trist et, siden det er vinter. Barneværrelset blir rommet hvor katastrofen slår ned, hvor en far fornekker et barn som sin sønn og forkaster sin hustru som hore. Russell Beale vare en meget viktoriansk og troverdig

pater familias, som det tydelig smertet å måtte anklage og forkaste kone og barn.

Ny innsikt

I Moss Kunsthall hadde Birgitte Strid, som også var ansvarlig for de flotte kostymene, lagt handlingen til en østlig fantasirike, et slags middelalderens samurai-Japan. Mamilius ble utfordret og oppdratt av pappa Leontes nettopp i fysiske kampferdigheter og fungerte utmerket som en liten kopi av sin far. Terje Naudeer og Cecilie Jørstad var kongen og dronningen i en oppsetning som nettopp gjennom denne fjerne tids- og steds plasseringen kom oss tilskuere ganske så nær. Kroppslig nærhet ble også viktig for oss, ettersom stykket ble spilt i en uoppvarmet Moss Kunsthall i kalde februar, de utdelte ullteppene var langt fra nok. Kroppsvarme fra sidemannen hjalp godt!

Som i London og Stratford fungerte mirakelsluttene også godt, ikke minst fordi publikum i Moss Kunsthall måtte forflytte seg sammen med aktørene inn i «kapellet» for å se statuen av den døde dronningen. En elegant og organisk løsning.

Et hovedproblem i stykket er Akt IV. Eller retttere: hvordan løser man denne slik at den blir en nødvendig del av helheten. Vi er altså på landbygda i Bøhmen, Royal Shakespeare Company og The Bridge Project satset begge sterkt på «folkefest på landet», her var det mye sang- og danseopptrinn med sterke erotisk/seksuelle signaler. En del av handlingen er at gjeterjenta Perdita, som altså ikke vet at kjæresten er en forkledd prins og hun selv en prinsesse, deler ut blomster og urter til gjestene. Ved å stryke kraftig ned denne akten ble Perditas naturlige gaver nesten et hovedpoeng i Strids løsning av akten: naturen som kur og bot for begåtte synder. Asossiasjonen til «gale» Ofelias blomster og urtegaver i *Hamlet* kom raskt. I begge stykker har mennesker begått mange synder, Perdita deler blant annet ut blomster til kong Polixenes som utgir seg for en annen enn den han er, til kjæresten som ved ikke å fortelle hvem han er gjør det samme, og til den sørgende Scicilianeren Camillo som både har sviktet sin kong Leontes og «forrådt» sitt fedreland. Bare Tiden (som jo er stykkets Prologus) og Naturen kan lege synd og sår, og gjenopprette balansen i livet.

Å gi publikum denne nøkkelen til Akt IV ga i hvertfall meg ny innsikt i ett av mine favorittskuespill.

Mens jeg hører på Bach

JERK er viktig teater. Om du orker å se det.

AV KJETIL RØED

JERK Tekst: Dennis Cooper. Bearbeiding og regi: Gisèle Vienne. Skuespillere: Jonathan Capdevielle. Black Box Teater, 5. September 2010

Massemord, fistfucking og dukketeater er gjerne fenomener man ikke assosierer med hverandre, men i *JERK* opptrer de, sømløst, under ett. Stykket, som varer rundt en time, er en bearbeidelse av en novelle med samme navn av kulturfatteren Dennis Cooper – som jo også er kjent for å ikke legge fingrene mellom, hverken når det gjelder eksperimentell sex eller saftig vold.

Dukketeater for voksne

JERK er, kunne man kanskje likevel fristes til å tro, en relativt kontrollert affære: Hvor mye kaos kan en mann med noen dukker skape, egentlig? Men joda – dette er et av de mer urovekkende stykkene jeg har vært vitne til de siste årene, selv om det ikke er snakk om direkte gjengivelse av volden, men enkle iscenesettelser av det uutholdelige. Det er faktisk nettopp denne enkelheten, fremkalt gjennom dukketeaterets vanligvis barneorienterte mildhet, og våre betraktervaner knyttet til denne, som gir de voldelige begivenhetene stykket handler om en ekstra forsterket effekt. Hadde vi blitt konfrontert mer direkte med brutaliteten, i et realistisk fremstilling med voksne skuespillere for eksempel, hadde scenegulvet fra første øyeblikk tilhørt en mer beregnelig og moden forestillingsverden og dermed vært lettere å takle – vi hadde enklere kunnet sette opp et distanserende filter mellom oss og det beskrevne, det gjengitte.

Basert på virkeligheten

Både Coopers novelle og fremførelsen er basert på en virkelig historie: David Brooks, som – med en finmasket og skjør nyanserikdom – spilles av Jonathan Capdevielle, bistod,

sammen med sin homoseksuelle kjæreste Elmer Wayne Henley, massemorderen Dean Corll i å drepe mer enn 20 tenåringsgutter i Houston, Texas en gang på syttitallet. Drapene var rene lystmord og involverte forskjellige typer tortur og seksuelle overgrep – både under og etter ofrenes død. Mye av detaljene i drapene skildres i detalj i *JERK*: både fistfucking, slikking av forskjellige kroppsdeler, partering og de forskjellige – ofte meget urovekkende – rollene guttene spilte under handlingene.

Selve historien som presenteres gir oss et bilde av et skjermet univers, fullstendig avskåret fra samfunnets øvrige moralske koder og menneskeforståelse. For disse guttene er døden noe kult og sexy og selve handlingen – drapet og torturen – er etisk sett uproblematisk. I seg selv er dette universet opprørende, siden det ikke finnes en rest – i hvert fall veldig lite – av noe forsonende hos drapsmennene. Mennesker behandles som råmateriale for lek, kroppsdeler og åpninger er fleksible komponenter for morsomme innfall og påfunn og ikke tilhørende noe som er, eller var, et menneske med egen verdi og verdighet.

Monstrøse barn

En av de viktigste kildene til ubehag i *JERK* er dette: Den bekymringsløse og naive leken, som gjerne forbindes med det uskyldige barnet, blir et dominerende karaktertrekk ved kaldblodige mordere. Ja, morderne er på mange måter barn i sin umodne, ja fullstendige

ja, i enkelte øyeblikk tilstander på grensen av kvalme. For saken er jo naturligvis at denne randsonen faktisk ikke er på utsiden av det menneskelige, eller, kanskje mer presist, at denne randsonen *er en del av* alle mennesker på et eller annet vis. Slik sett – i sin groteske og uklare linje mellom det dyriske og det menneskelige, mellom blind naivitet og umenneskelig lek – får vi et innblikk i de aller, aller dystreste delen av menneskenes, og vår egen bevissthet. Dette er, kunne man si, den delen av det menneskelige, man på ingen måte vil bli minnet om, ei heller bli konfrontert med. Jeg mener naturligvis ikke at vi ønsker å faktisk gjøre noen av disse handlingene selv – mord, lemlestelse, nekrofil, etc. – men fantasiens grenser er uklare og drømmens fleksibilitet er stor – langt større enn hva våre bevisste og rasjonelle jeg kan kontrollere. Sannsynligheten er derfor ganske stor – selv om vi kanskje ikke vil innrømme det – for at de aller fleste av oss har vært mordere, eller lignende, i våre drømmer.

Fiksjonskontrakter

JERK er satt i scene rundt en fiksjonisert forutsetning: David Brooks har, etter han havnet i fengsel, lært seg dukkemakerkunsten og skrevet et stykke om de brutale begivenhetene han har deltatt i. Stykket ble i utgangspunktet spilt for et publikum av psykologistudenter. Vi som ser *Jerk* på Black Box settes dermed i samme posisjon som psykologistudentene. Ved å sette oss i denne posisjonen skyves vår

For disse guttene er døden noe kult og sexy, og drapet og torturen etisk sett uproblematisk

mangel på forståelse for menneskets verdi og av menneskelige fellesskap. Drapsmennenes monstrøsitet, og deres manglende moralske forståelse, er slik sett en slags barneidentitet som har vokst, med vill fart, inn i en voksen og brutal verden hvor plutselig andre mennesker lar seg leke med på samme hensynsløse måte som legeklosser, lekebiler og dukker i vill fart farer rundt i lekens hete og følger barnets abrupte og amoralske forestillingsverden.

Det er denne tilstanden i randsonen av det menneskelige som skaper den burleske og ubehagelige stemningen som oppstår ganske raskt i *JERK* og som, gradvis, utover i stykket beveger seg mot et stadig økende ubehag,

tilskuerposisjon ut fra dens vanlige nøytralitet og vi integreres i fiksjoniseringen av begivenhetene på linje med David Brooks' dukkekunster. Dette aspektet, som grenser mot en slags medsammenheng, understrekes ytterligere når Brooks-skikkelsen instruerer oss i å lese videre beskrivelser av mordene han var med på i hefter alle fikk utdelt før stykket begynte – og vi alle følger hans krav.

Vi plasseres, nærmere bestemt, på det sted hvor diagnostiseringen av det patologiske vil vokse frem – slik situert, på grensen av det teatre, men likevel innenfor fiksjonens grenser – oppstår det en merkelig mellomtilstand som oppleves både ubehagelig og, på noen måter,

positivt utfordrende. Til en viss grad vil integreringen av publikum, som en del av oppsetningens fiksjonalisering av det virkelige, danne en kontraktsituasjon når vi følger Brooks' oppfordringer og spiller den fiktive massen av psykologistudenter som, ifølge fiksjonen, så stykket første gang. Denne sammenfiltringen av fiksjon og virkelighet, publikum og scene, peker ut noe problematisk det er verdt å ta med seg videre: Vi kan ikke skille oss helt fra det vi betrakter, det som utspiller seg foran oss, uansett hvor mye vi, i den mest klassisk orienterte borgerlige positur prøver å lene oss ut av hvordan de ubehagelige begivenhetene, gjennom fiksjonens fangnett og teatrale konvensjoner, lokker oss nærmere representanten for den opprinnelige gjerningsmannen, på scenen.

Uten forklaring

Det som virkelig er det ubehagelige ved *JERK* – det som gjør at man kan føle seg noe utslitt etter forestillingen – er at den reverserer det klassiske skjema for majoriteten av vestens litteratur: Det finnes ingen forsoning, det finnes ingen forklaring, det finnes ingen løsning – verken på hvorfor drapene skjedde eller på hvorfor de gjenfortelles i denne settingen. Men det hele har en funksjon, en pedagogisk, kanskje terapeutisk, funksjon. I et intervju sier regissøren: «I do it for national health. I am interested in an honest approach. We all sometimes have bad thoughts, but the bad thought doesn't mean bad action. We accept that we are all haunted and that we are all more or less pervers. To be able to face these bad thoughts honestly is the important thing.»

I denne forstand er både forestillingen og de opprinnelige begivenhetene brutale i ordets mest grunnleggende forstand: brutal som naturen selv er brutal: Vesener dør, dreper hverandre, utenfor mål, mening og moral. Det er dette umenneskelige, og derfor også uforståelige, som gjør opplevelsen av *JERK* til en så, emosjonelt sett, frustrerende forestilling. Men det er også det som også gjør at den fungerer. Fordi den viser oss en begivenhet i all dens uutholdelige voldsomhet, noe som har skjedd, uten å forklare eller psykologisere. Når David Brooks stikker armen opp i baken til ett av sine døde ofre, og scenen gjengis med en sugende og langvarig surkling, er det som om det er naturen selv, dens pulserende sirkulasjon av biomasse, som snakker til oss.



Matteuspasjonen

Slik Susan Sontag, i sin tid, gikk fra å mene at bilder av brutalitet ikke kunne vises, og forstås direkte i sitt essay *On photography* på syttitallet, til å mene at det ligger en pedagogisk verdi i den bokstavelige voldens sjokkeffekt i *Regarding the pain of others* nesten tredve år senere, er også *JERK* ute i sjokkets ærend. For

å forstå må vi konfronteres med vår forstands ytterste grenser, skånselsløst. Slik er verden i all sin råhet, ubegripelig og grenseløst voldelig. Slik er det. Det er ikke uten grunn jeg har hørt på *Matteuspasjonen* av Bach, dette teologisk skjønnede lydlandskapet, for å veie opp for grumset jeg har måttet tenke på mens jeg har skrevet denne teksten.

Spindocto – statsministerens frontkjemper

AV MAJA LØVLAND

Alstair Beaton: SPINDOCTOR Oversatt og bearbejdet av Knut Nærum. Regi: Vibeke Wrede . Scenografi og kostymer: Marianne Nilsson. Centralteatret, Oslo Nye

Hvitglødende og harmdirrende teater – loves det fra Oslo Nye i forhåndsomtalen. Det er å legge listen for høyt. Historien er politisk sint, men formidlingen av den treffer ikke helt. Det er litt synd, at når det først foreligger en så samtidsaktuell og satirisk tekst som *Spindocto*, så blir den gjort mindre farlig av iscenesettelsen, for forestillingen når ikke helt utover titteskapet. Historien engasjerer imidlertid mer etter hvert – nettopp som teater for mer politisk engasjerte enn kunstengasjerte folk.

Forestillingen ligner først en farse og innehar noen elementer som lytting, overhøring, mye slamring med dører, skriking, osv., på et hotellrom, fortalt gjennom et klassisk dramaturgisk løp med en tett fjerdevegg, men den utvikles mot en noe uvanlig slutt. Spesielt første akt blir likevel for langsam og det brukes veldig mye tid på å presentere intrigen, for den er komplisert, men det lugger og blir urytmisk. Forestillingen avsluttes med potens, men det store smellet kommer ikke, det manes mer til ettertanke og undring enn raseri.

Når man ser på hvilke humorformer som slår i dag, hadde regissøren hatt mange muligheter for sin oppsetning. Hun velger en litt for «fiksjonssterk» formidling, og jeg tror ikke publikum i dag blir provosert av det. At politikken ligner farsen har vi sett før. Den humoren som har vist seg virkelig å provosere, er mer overskridende virkelighetsnær og autentisk. Selv om det i stykket er skrevet inn virkelige norske politiske saker så ble det dempet av det noe overfladiske, distanserte inntrykket jeg fikk av forestillingen. Det satt heller ikke mange harmdirrende politikere i salen, så langt jeg kunne se. Den store gjengen av politikere, ledere og andre VIP'er, som hadde kommet for å se sin stand radbrekkes og rives i filler – de slappet humrende av.

Smart tekst

Men det er teksten som spiller hovedrollen, og den trenger seg etter hvert ut av sine rammer og engasjerer publikum. Stykket handler om statsministerens taleskrivere og rådgivere, og alt som skjer bak «scenen». Det er landsmøte på et hotell i Tønsberg og statsministerens store landsmøtetale skal straks holdes. Men innholdet i talen er langt fra satt. – Hvilken retning, hvilke saker, hvordan skal det fremføres, hvilken holdning skal partiet ha til sakene, hva må skjules og hva må krydres for velgerne? Valgene taleskriverne gjør er avgjørende for statsministerpartiet.

Anders Hatlos rolle Even er *the Spindocto*. Energisk, kynisk og troverdig spilt. Vi får se en interessant avdekking av hans tenkning, hans arbeidsmetoder, hans makt og maktmisbruk som er tankevekkende. Han har «noe på alle» og han bruker det til å presse sin vilje igjennom. Han terrorbalanserer media med vekselvarm hånd. Bortsett fra den ene journalisten, Lisa fra Klassekampen – hans gamle kjærlighet – hun kan ikke presses, hun er umanipulerbar. Hun er den som kan velte hele lasset, hele hans verden, fordi hun får tak i en så dårlig sak for partiet at ved en avsløring kan det umulig overleve. Det dreier seg om en viktig sak for hele menneskehetens framtid faktisk, og selv det blir en brikke i et maktspill, for Even.

Scenen mellom Lisa og Even på hennes hotellrom er stykkets viktigste scene. Her strammes hovedkonflikten. Lisas agenda er å jobbe imot den (rødgrønne) politikken som føres nå, hvor konsensus og velgertall er det viktigste. Det kommer fram at Even tidligere har vært like radikal som Lisa, men at han har byttet side. Her velter Evens selvforrakt ut. Han er kvinnehater, tørrlagt alkoholiker (mulig sammenheng der!), og helt uten skrupler. Hans språkbruk om kvinner er av de mest grisete hersketeknikker, som PMS-gruppa i Sp, hermetikkfitta, og lignende. Hans sårhet og doble bunn kunne vært gjort sterkere, her virker han mest likegyldig. Lisa – spilt av stødige Birgitte Victoria Svendsen – er vårt håp. Hun er en idealist med verdiene intakt, en representant for ekte gravejournalistikk. Den norske teksten refererer til russiske Anna Politkovskaja (døde i 2006) og det ligger nærmere enn man først tror... Det blir virkelig spennende – hvordan skal vår anti-helt komme seg ut av disse vanskelighetene? Forestillingen avsluttes med statsministerens tale til publikum. Den nøster opp alle trådene og vi gjenkjenner

Geir Sundberg Kværne, Nils Vogt og Anders Hatlo i *Spin doctor*, regi: Vibeke Wrede, Centralteatret / Oslo Nye 2010. Foto: Tine Poppe

kampen bak hvert ord, bak hvert tema, bak hver gest og blir en morsom, men skremmende finale i callbacks.

Humorkritikk

Det er flere små morsomme sekvenser, som Lisas kamp mot hotellets automatiserte telefon-tjeneste. Men linjen med vitsemakern fra Nytt på Nytt, som er leid inn for å sprite opp talen, representerer en større humorlinje som fungerer veldig fint og noe av det som gjør dette stykket til en satire, tross alt. Beaton/ Nærum setter fingeren på samspeillet mellom underholdning og politikk. Vitseskriveren bringer inn en sterkere autentisitet, både i spillet sitt og i teksten. Linjen er dobbel, fordi den i tillegg til underholdningsverdien kan leses som humorkritikk. Beaton anskueliggjør vitsemakerens manglende integritet, hans servile holdning til makta og manglende evne (eller vilje) til å gripe de store politiske sakene i dag. Humoristene står rygg mot rygg med politikerne. Jan Martin Johnsen får fram dette på en fin og tankevekkende måte. Det å skrive politiske taler er faktisk helt likt i retorisk arbeidsmetode som å skrive standup-monologer. Denne linjen kom mer igjennom til publikum enn resten av stykket.

Tittelen

På engelsk heter stykket *Feelgood*. Noe som berører tematikken på en bedre måte enn tittelen *Spindocter*. For selve hovedproblemet i stykket er at dagens politikk styres etter populisme, konsensus og meningsmålinger. Politikerne trenger taleskrivere som kan dekke til det upopulære og selge et budskap på en underholdende måte. Folket skal føle lettelse, respondere med sanseapparatet, slik at de overlater styringen og makten til politikerne. Folket skal ikke behøve å engasjere seg. Derfor har 'Feelgood' en dypere kompleksitet i seg enn 'Spindocter'. Kanskje iscenesetterne mener at det har gått inflasjon i begrepet 'feelgood' på norsk, om man kan si det slik. Men i dette stykket så er det faktisk en kontrast og viktig dimensjon som nedtones. For er vi kanskje ikke allerede så avhengig av 'god stemning' at vi ikke merker det engang?

Fine ord dekker til fæle handlinger, og kynismen seirer til slutt. Satiren overgår ikke virkeligheten. Stykket ble skrevet i 2001 og er mer aktuelt enn noensinne. Jeg tenker ikke et øyeblikk at dette er noe som ikke kunne skjedd i her. Ytringsfriheten står på spill. Det kommer godt fram.

Tilbake til røttene

(Tromsø): Med produksjonene *Velkommen* og *Vi hever våre hoder i skam* viderefører Hålogaland Teater sin nordnorske teatertradisjon.

AV ANETTE THERESE PETTERSEN

Mikkel Bugge og Nina Wester: *VELKOMMEN*
Regi: Nina Wester. Scenografi: Terese Arildsdatter Riis. Hålogaland Teater, Scene øst

VI HEVER VÅRE HODER I SKAM Regi: Kristin Bjørn. Scenografi: Ferske Scener i samarbeid med Dramatikkens hus og Festspillene i Nord-Norge. Hålogaland Teater

Hålogaland Teater har siden det ble etablert for førti år siden produsert scenekunst med basis i den nordnorske hverdagen, de nordnorske problemstillingene og de nordnorske scenemålene. Denne høsten er det særlig produksjonene *Velkommen* og *Vi hever våre hoder i skam* som viderefører disse tradisjonene, på hvert sitt hvis. Kompaniet Ferske Scener står bak sistnevnte forestilling. Kompaniet springer ut av det nå nedlagte kompaniet Totalteatret, som i sin tid var Nord-Norges første frie sceniske gruppe.

Ferske Scener

Vi hever våre hoder i skam har fått undertittelen *En opera om Norge?*, og tar utgangspunktet i spørsmål som 'hvorfor vi i Norge ikke engasjerer oss mer i hvordan samfunnet styres' og 'hvorfor vi eventuelt kan gjøre det'.

Vi skjemmes over vår ekstreme rikdom, over vårt store pengeforbruk og vårt eget velbefinnende. Vi har blitt rike på andres bekostning og forsøker å bøte på skaden ved å gjøre så etisk korrekte valg som mulig. Vi hever våre hoder i skam.

Forestillingen starter med fire utøvere som står med hver sin biografi foran ansiktet,



Espen Renø Svendsen, Espen Østman og Rebekka Nystadbakk i *Velkommen* av Magnus Bugge og Nina Wester. Hålogaland Teater 2010. Foto: Ola Røe

i et hav av lignende biografier. Men de fire utvalgte er nok ikke tilfeldige: Trygve Bratteli, Gro Harlem Brundtland, Kong Olav og Siv Jensen. Hei arbeiderbevegelse, sosialdemokrati, folkekonge og felles fiende. Men kan hende er det nettopp dette felles verdigrunnet som paradoksalt nok blir grunnen til at den ikke får slagkraft.

Karakterene er i henhold til programmet Bror (en fiks idé), NiNi (idealisten), Fru Fu (kapitalisten), BeBe (den desillusjonerte) og HåHå (den emosjonelle). Arven etter Brecht og andre

tiggeroperatører er tydelig tilstedeværende. «Skammen ble min drivkraft», sier både Trygve og Kongen – mens vi muligens nikker stille samtykkende. Når så den Gode Tanke, eller Bror, entrer scenen blir han både skambanket og rævpult – kanskje et bilde på hvilke kår de gode tankene lever under i Norge i dag?

I første del av forestillingen er skillet mellom scene og sal absolutt, og vi i publikum er betraktere på mer enn ett sett da det hele etter hvert oppleves som moralistisk og belærende. Teksten bærer preg av repetisjoner, noe som



gir forestillingen en rytme og en fremdrift. Men repetisjonen blir etter hvert også noe masete, og oppleves som undervurderende.

Forestillingens andre del er mer en slags 'klassens time', hvor vi plasseres i scenerommet mens utøverne setter seg i salen. Rollene er bare tilsynelatende byttet om. Jovialt nok bys vi på kaffe og kjeks, men det er fortsatt utøverne som har talerett. Gjennom å bytte plass kan de agere som publikum, mens vi beholder vår tause posisjon.

Vi hever våre hoder i skam er samfunnskri-

tisk, men ikke på noen provoserende måte. Regien er tydelig og det er teksten som står i sentrum – idéene artikulert som tekst. Sangene blir slik agitasjon, protestviser og illustrasjon, men uten å være et bærende element i forestillingen.

Og jeg kjenner meg jo igjen i Idé-karakterene, kanskje særlig i idealisten – der jeg står på Coop Mega og maser på den stakkars jenta som deler ut vareprøver på Pepsi Raw om hva som skiller drikkene fra vanlig Pepsi, er den økologisk? Fairtrade? Er det sånn at jeg bare kjøper meg bedre samvittighet – er grensene mellom kapitalisten, idealisten og den desillusjonerte totalt flytende? Men dette er spørsmål jeg baler med i utgangspunktet, forestillingen presser meg ikke til å stille nye spørsmål og gir dermed bare et kortvarig ekko.

Velkommen

Med *Velkommen* videreføres Hålogaland Teaters tradisjon som et oppsøkende teater. Forestillingen tar utgangspunkt i

Regjeringens Nordområdestrategi, fra 2006, som handler om at områdene i nord skal bli stedet for 'innovasjon, ressursutvikling og næringsvirksomhet'. Men hvem er folkene i nord? Regissør Nina Wester og forfatter Mikkel Bugge står bak manus. De har reist rundt og oppsøkt folk i nordområdet, kommet inn i hjemmene deres og samlet inn historier gjennom spørsmål som: 'hva er det første du ser når du kommer inn døra?', 'hvem er den viktigste personen i livet ditt?' og 'hvilken hendelse har påvirket deg mest?'. Manus er utviklet på

bakgrunn av svarene, og *Velkommen* er like raus og hjertelig som tittelen indikerer.

Skuespillerne entrer scenerommet og henvender seg til oss, ønsker oss velkommen og presenterer seg og prosjektet. Slik de tidligere har henvendt seg til en rekke mennesker i 'nordområdet', henvender de seg nå til oss. Det veksles mellom ulike historier, og utøverne spiller mot og bak hverandre. Forestillingen er glatt og smidig, med jevnt tempo og rytme. Tidvis blir tempoet for smidig, manus gir rom for mer dveling og forestillingen kunne godt vært litt røffere i stilen innimellom.

Det veksles mellom en absurd og humoristisk tilnærming til scenene, med en spillestil som leker med rommet. Noen av scenene bærer preg av litt vel 'triksete' regi, som om skuespillerne må fylle tiden og rommet – og da erstattes det lekne preget med noe tvungent. Råskapen og det ville preget er så tydelig i teksten at man med fordel kunne utelukket dette fra spillestilen – teksten taler i disse tilfellene for seg selv. Men dette er unntaket snarere enn regelen. Jevnt over er forestillingen poetisk i uttrykket, og den jevne rytmen gir et nesten danserisk uttrykk til tider.

Det ene øyeblikket romantiseres tilværelsen i nord, mens den latterliggjøres i det neste – hele tiden med en tydelig kjærlighet til sin egen region. Forestillingen forteller om livene til folk, om hva de drømmer om og hva slags liv de har bak seg. De går bakenfor rapportene og henter fram menneskene dette dreier seg om – utgangspunktet og konsekvensene for politiske strategier. Det nordnorske forventningspresset, Tsjernobyl, fisket – klisjeene og bildene er velkjente, men føles likevel ikke forserte eller overbrukte. I stedet brukes det velkjente for å leke fram framtidssvisjoner, gi et bilde av folkene som bor i regionen og konsekvensene politikken vil ha for dem.

Skuespiller Espen Østman spiller i begge produksjonene, som ellers ikke har mange likhetspunkter. Både *Vi hever våre hoder i skam* og *Velkommen* er opptatt av historiene i egen region, men på ulikt vis. Paradoksalt nok er det *Velkommen*, forestillingen som er mest steds-spesifikk, som likevel oppleves mest universell.

KILDER:

Eilertsen, Jens Harald: *Polare Scener – Nordnorsk teaterhistorie fra 1971 – 2000*, Orkana Forlag 2005



Verden som dårekiste

(Tromsø): Hilda Hellwig gjør Strindbergs *Et Drömspel* til en mardröm.

AV THERESE BJØRNEBOE

August Strindberg: ET DRÖMSPELL Oversatt av Ragnar Olsen. Regi og bearbeidelse: Hilda Hellwig. Scenografi: Jan Lundberg. Lysdesign: Hans-Åke Sjöquist. Lyddesign: Tor Vadseth. Maskedesign: Lenda Strandmark. Hålogaland teater, hovedscenen, premiere 16. september

Norge er ungarsk-svenske Hilda Hellwig en godt kjent gjesteregissør, gjennom sine oppsetninger av bl.a. *Othello*, *Onkel Vanja* og *Lærde damer*. Hennes *John Gabriel Borkman* fra Dramaten har også blitt vist på Ibsenfestivalen for noen år siden. Jeg er bestandig spent på å se det hun gjør, for Hellwig har alltid sterke ideer og tydelige forestillingskonsepter, og en av og til nærmest ikonoklastisk innstilling til klassikerne, som jeg liker.

Høstens oppsetning av *Et drömspill* i Tromsø, gjør det mest nærliggende å tenke på *Richard III* som hun satte opp i 1999 ved

Teatret Vårt. Her ble den pukkelryggede skurkekongen fremstilt av en blond, atletisk og vakker skuespiller (Sven Nordin), og hendelsesforløpet presentert retrospektivt, i form av å være Richards mareritt. Rent bortsett fra at Hellwig sikkert ønsket å riste opp i en fastlagt og forutsigbar iscenesettelsestradisjon, er det mulig at hun også var inspirert av moderne historikeres tilbakevisning av Tudor-tidens bilde av Richard. Fremfor å bekrefte det individualiserende skurkebildet ønsket hun å fremheve mekanismene enkeltmennesket (kongen) er fanget av, i en oppsetning preget av Hellwigs affiniteter og gjeld til den polske teaterforskeren Jan Kott.

I sin oppsetning av Strindbergs *Et drömspill* gjør Hilda Hellwig et liknende grep, når hun lar Indras datter (Guri Johnsen) fremstilles som en syk, eldre kvinne som ser tilbake på livet i dødsøyeblikket. Det er ikonoklastisk i den forstand at Indras datter ikke introduseres som den lysgestalten hun er i teksten, og et valg som nok henger sammen med Hellwigs ønske om å avsentimentalisere Strindberg ved å avpoetisere stykket.

Hellwig følger det opp ved å la forestillingen utspille seg innenfor en anstalt, eller et galehus, hvor Agnes er en av pasientene. Hovedscenen er utformet som en rotunde, og gir assosiasjoner til et panoptikongefangel med gelenderet oppe og alle celledørene, både oppe og nede. Det er visuelt gjennomført, og

fukt- og muggflekkene på veggene tilfører autentisitet.

Sceneteppet er oppe når publikum kommer inn i teatersalen, og skuespillere kledd i pyjamas (eller i pleieruniformer) befinner seg allerede på scenen og hopper tau med gledesløse og tomme fjes – «Ty deras moders mål/ det heter klagan».

Klokkespill

Både på begynnelsen og slutten av forestillingen går skuespillerne mekanisk over scenen som om de var trefigurer i et klokkespill. Sirkelbevegelsen understreker det klaustrofobiske ved jordelivet, som Agnes lider så sterkt under, og selvfølgelig «gjentagelsene» som i følge advokaten (Ketil Høegh) er det aller verste.

Det fører til at forestillingen blir for overuttalt. Men på den andre siden er det en innvending som faller til marken i og med at Strindbergs stykke i selv er så insisterende. Jeg tror aldri jeg har sett en like «manikeistisk» tolkning av *Et drömspill*, og en så dunkel forestilling av vår jordiske jammerdal, er på et vis befriende lite nåtidsmessig. Det er en forestilling som henvender seg til dem av oss som finner trøst i at vi er flere om å oppleve verden som et galehus, mens andre sikkert bare vil oppleve den deprimerende. I tillegg risikerer forestillingen å falle langt på en dårlig dag; skuespillernes energi og spilleglede er avgjørende.



Et drømspill, regi: Hilda Hellwig, Hålogaland teater 2010. Foto: Gisle Bjørneby

I programmet forklarer Hellwig at hun har valgt å gjøre Agnes til en syk, eldre kvinne fordi «alle mennesker er gudebarn», og «alle har blitt sendt til jorden for å oppdage hvordan menneskene har det.» Det som er sikkert, er at fraværet av en eterisk og uskyldsung Agnes tilfører *Et drømspill* en mørkere, mer desperat tone. Stykkets mantraliknende «Det är synd om människorna» får dessuten en dobbeltbetydning, fordi replikken er oversatt med «Det e synd i menneska.» Noe som både kan bety at det er synd «på» (på tromsødialekt), og at synden er noe som ligger «i» slekten.

Jeg hadde ønsket at Hellwig noen ganger hadde smurt litt mindre på. For eksempel når Agnes blir voldtatt av ektemannen, advokaten (Ketil Røed), og i Terje Skonseng Naudeers jeremiader når han på slutten sørger over Agnes' død. Men bruken av rommet, rekvisittene og den bisarre situasjonsteigningen fjetrer, og det hele er flott vevd sammen av Hans-Åke Sjöquists lysdesign og et hardtarbeidende og gjennomdrillet ensemble.

Fra teatersjef Iren Reppen i en smårolle til Guri Johnsen og Ketil Høegh, preges forestillingen av godt samspill og imponerende skuespillerprestasjoner. Forestillingen er en fjær i hatten til HT, og ett av høydepunktene i den norske teatersesongen.

(Dette er en noe lengre versjon av en anmeldelse som sto i Aftenposten, 17. septemer).

Enkel idealisme

Endimensjonal, nesten parodisk fremstilling av Bjørnstjerne Bjørnsons idalisme.

AV ESPEN RØSBAK

Bjørnar Teigen: RØDT, HVITT OG BLÅTT

Bjørnson og Cernova. Av: Bjørnar Teigen.

Regi: Patrik Lancaric. Teatret Vårt, urpremiere 2. september

Bjørnsonåret har lyktes bra i å dra fram komplekse og interessevekkende sider ved dikterens politiske engasjement. Upremieren på *Rødt, hvitt og blått* i Molde skulle være et ytterligere bidrag, men pedagogikken tar overhånd.

Hva ville Bjørnson gjort? Slik lød refrenget under årets Bjørnsonfestival i Molde. Jan Myrdal mumlet det, Henning Mankell flanerte rundt svaret i dvaske vendinger og Bushra Ishaq mante det fram – i folketalen som for øvrig var festivalens retoriske høydepunkt, selv om en dust på kanskje 15 år fra en gjestende friidrettsforening ropte

«hold kjeft» til henne tre ganger fra et vindu i Alexandra Hotell.

Og jeg tenkte det, da jeg forlot salen på Teatret Vårt og kom ut igjen i baren som billettøren hadde anbefalt så sterkt og sjarmerende på vei inn («vær så god, her er billetten, og der borte er baren,» blunk, blunk). Men det var ikke et ettertenksomt, dvelende og smart hva-ville-Bjørnson-gjort jeg tenkte. Snarere var det et oppgitt hjertesukk av typen «faen, hva ville Bjørnson skrevet om denne forestillingen, da?»

Stykket *Rødt, hvitt og blått*, samprodusert av Teatret Vårt og Divadlo Astorka (Bratislava), tar utgangspunkt i den gode Bjørnstjernes engasjement for den undertrykte slovakiske minoriteten i Ungarn, og spesielt det som har blitt kjent for ettertiden som massakren i Cernova.

Ambisiøst utgangspunkt

Introduksjonen på teatrets nettsider levner ingen tvil om ambisjonene: «Bjørnar Lisether Teigen har skrevet et moderne absurd drama (...) I denne kyniske komedien ser du de store absurditetene i politiske ideer. For til syvende og sist: veien til helvete er brolagt med gode hensikter.» I programbladet trykkes en artikkel av professor Bernt Hagtvet, som tar for seg stykkets historiske forelegg.

Det gode er: Spillet er nokså presist, og det er sjarmerende utadvendt, nesten uten å



Rødt, hvitt og blått, regi: Bjørnar Teigen. Teatret Vårt 2010

henfalle til revy-gester. Vekslingen mellom slovakisk og norsk tale på scenen er et intelligent grep. Bjørnstjerne Bjørnson gestaltes smånervøst, men engasjert av slovakiske Marian Viskup, mens Hilde Marie Farstad Bergersen og Daniel Karlsson spiller henholdsvis «den blå» og «den røde». Den ideologisk ladede scenografien er effektiv, i sin helhet basert på fargekoder i lys og rekvisitter. Rødt står for den ungarske majoriteten. Blått for den slovakiske minoriteten. Hvitt er betrakteren og formidleren Bjørnsons farge.

Så langt ganske vel, men handlingen og replikkvekslingene gjør det hele snart pedagogisk og overtydelig. Jeg forenkler ikke stykkets plott når jeg oppsummerer det slik: Den store og sterke vil gjøre alt rødt. Den lille og svake har lyst til å beholde sine blå vaner, men får ikke lov. Bjørnson er skeptisk til totalitære bevegelse, og det bør vi andre også være.

Noe for ungdommen?

Stilistisk minner det om barneteater, men mangler særlige spor av den mangetydighet

og undring som karakteriserer godt drama og god litteratur for barn. Snarere er kategoriene fastlåste og uodynamiske. De spede forsøkene på problematisering som finnes (knyttet til eventuelle slagsider ved Bjørnsons egen nasjonalisme), gjennomføres bare halvveis.

Romsdals Budstikkens anmelder, lar seg ikke provosere. Hun berømmer stykkets ambisjoner og peker på ungdom som den foretrukne mottaker: «Budskapet er så enkelt at unge fra ungdomsskoletrinnet av vil ha godt utbytte, spesielt med påfølgende samtale.» Det er et mulig standpunkt, antar jeg. Kanskje har dette noe for seg som en første innføring i totalitarisme og nasjonalisme for ungdomsskolen?

Nei, jeg tror faktisk ungdomsskoleeleven som sto på balkongen og ropte ukvemsord under Ishaqs tale, ville gjennomskuet stykket som mistenkelig politisk korrekt. *Rødt, hvitt og blått* evner ikke å åpne opp den vanskelige tematikken som antydes. Det er åpninger og ansatser, ikke konklusjoner, skoleungdom trenger i møtet med temaer som dette.

Den hvite ser oss

Parateksten til stykket – forordet av Hagtvedt og omtalen i programmet – tyder dessuten på at stykket er rettet mot et voksent teaterpublikum. Det forvirrer meg. I det perspektivet virker den endimensjonale framstillingen av Bjørnsons idealisme nesten paradisk. Og replikklinjer som «jeg er glad for at den hvite ser oss» gir inntrykk av nesten absurd naivitet.

Jeg tror ikke det er denne versjonen «absurd» teaterledelsen refererer til i sin introduksjon. Snarere har man nok tenkt det som et stikkord som oppfordrer til å lese enkelheten og den stiliserte dialogen opp mot det klas-siske absurde teater. Det er det ikke grunnlag for å gjøre.

Snarere må *Rødt, hvitt og blått* leses som en svært konkret kommentar til historiske hendelser som har formet vårt syn på Bjørnstjerne Bjørnson som en tidlig forkjemper for menneskerettigheter og demokrati. Dessverre forblir det en for enkel kommentar til et emne som Bjørnsonfestivalen ellers behandler troverdig og godt.

Ikke helt i mål med netthandel og snømangel

Teater Innlandet har mye å gå på, men har spennvidde med både lokal og internasjonal forankring.

AV ELIN LINDBERG

Harald Hoaas og Eugenio B. Morales:
BRUKSANVISNINGEN Skuespiller: Eugenio B. Morales. Teater Innlandet, Trevatn, 20.september

SNØEN SOM FALT Konsept og regi: Karen Røise Kjølland. Teater Innlandet, Gjøvik, 29.september

Bruksanvisningen møter vi ungkaren Martin Polento som har kjøpt seg datamaskin og oppdaget alt det fantastiske han kan skaffe seg gjennom netthandel. Det dukker opp både dansematte, elektrisk hammer og grill. Det dukker også opp spennende eposter fra Olga og Tamara.

Eugenio B. Morales er klovner, opprinnelig fra Chile. Karakteren han spiller i denne forestillinga har nettopp klovners særtrekk. Klovnen er ofte en tragisk figur – her en ensom, slaskete ungkar med dårlig hygiene. Livets brutalitet og grusomhet setter ikke merker på en klovner. Han kan stikke fingeren i en stikkontakt og slå seg kraftig i hodet uten at det får særlige konsekvenser. Klovnen er usårlig.

Forestillinga i Trevatn Samfunnshus i Søndre Land hadde både et lokalt og et universelt preg. Denne type fysisk komikk har røtter tilbake til antikken og den lever i beste velgående i dag. *Bruksanvisningen* kunne passet like godt inn på et torg i Sør-Italia, eller kanskje i Sør-Amerika som på Trevatn Samfunnshus. Jeg tror publikum ville forholdt seg til forestillinga på noenlunde samme måte. Publikum ler høyt av den kjønns-

lige humoren og kommer med høylydte kommentarer: «Gikk sikringa?», «Nå vart det lyst att», «litt a en dag!», «huffamei», «å-gu-bevare-mei-væl-a», «nå er'n rolig», «no kjæm a Olga! Nei, hu andre!»

Det er ingen tvil om at Morales er et talent når det gjelder klovning og fysisk humor. Forestillinga har fine momenter. Jeg likte spesielt godt cowboytemaet hans – lekent og morsomt. Teksten og ideen fungerer, men selve forestillinga kunne vært bearbeidet mer. Noe av det viktigste i klovnearbeid er timingen. Her må det balanseres svært musikalsk for at komikken skal fungere. Morales kunne gitt momentene litt mer tid og vært enda mer presis i gagsene. Dette er kanskje først og fremst et regiproblem, men ideen er ikke nok, en slik form krever perfekt presisjon.

Snøen som falt

Snøen som falt er en co-produksjon mellom Teater Innlandet og det nederlandske Hetveem Teater. Forestillinga blir presentert som en «nostalgisk science fiction-forestilling». Vi møter to mennesker, en kvinne og en mann, som holder til på en værstasjon i 2040. Snø og is er forsvunnet og det samme er me-



Billedtekst??

teorologen Kristen Gislefoss. De to menneskene holder det gående med å minnes været som var og spille værmeldingssnutter med Kristen Gislefoss. To barn er også med i forestillinga, de framstår som de voksnes minner om sin paradisiske barndom med ekte snø.

Scenografien i forestillinga, et slags studio, er veldig 2010 med IKEA-lampe og Rema 1000-plastposer. Ikke mye viser at dette er en værstasjon anno 2040. Aktørene gir i forestillinga en slags indeks over aktiviteter som forbindes med snø: Skøyting, bæring av ski på skulder, snøballkasting, aking på akebrett, snøhulegraving etc. I glimt får vi se barna som illuderer lek i ekte snø. Det spilles på patos og nostalgi. For det meste framstår dette som løsrevne ideer uten særlig teatral sammenheng, men det er potensiale i Karen Røise Kjellands arbeid, for et par steder er det snø av virkelig poesi. I en sekvens der kvinnen skøyter og mannen kaster hvite plastposer skapes en fortettet og inderlig stemning. Og scenen der mannen åpner et lite kjøleskap og stemmen til en gammel dame kommer ut i

rommet sammen med lyset fra kjøleskapet, er fin. Den gamle damen snakker i loop om hvor koselig de hadde det i snøhuler. Det er både rørende og morsomt. Et annet poetisk øyeblikk som fungerer, er barna i et lek-med-akebrett-tablå. Det klarer å fange en nostalgi og åpne opp mot et godt, gammelt minne. Det får meg til å tenke på vinterbildene til Pieter Breughel i serien «De tolv måneder» (1565), et særegent bilde fra en forgangen tid med ekstrem kulde.

Mange av elementene i *Snøen som falt* er interessante, for eksempel bruken av Yoko Onos sang *Listen, the snow is falling*, det er noe så utrolig snøaktig og fragilt over Onos framføring av sangen, det hadde vært spennende å se et bedre møte med den i forestillinga. I en av tekstene rundt forestillinga brukes et sitat fra filmen *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982). I denne filmen som i mange andre framtidsdystopier, regner det hele tida. Sitatet: «All those moments will be lost in time, like tears in rain». Patosfylt og ganske sentimentalt, men fint. Det er vel først og fremst denne po-

etiske formuleringsevnen jeg stort sett savner i *Snøen som falt*.

Teater Innlandet videre?

Flere aktører i de forestillingene jeg har sett av Teater Innlandet i høst kommer fra eller har base utenfor Norge. Det gir et interessant spenn og gir håp om at teatret etter sjefsskiftet i 2010 fortsatt retter blikket utover, forbi Oslo, og henter inn internasjonale kunstnere i tillegg til å satse på lokale krefter. Innlandsfolk som folk flest, er nok interesserte i andre ting enn bare poteter og snøen som falt i fjor, det er å håpe teatret strekker seg og gir publikum enda større utfordringer og enda bedre kvalitet. Og vi får håpe at teatrets nye ledelse ikke gjør Innlandet Teater så bredt at det flyter ut og ikke får noen tydelig profil. Både repertoarmessig og kvalitetsmessig har teatret mye å gå på. Det blir spennende å følge med og se om teatret tar valg som er interessante og modige nok til å være relevante for publikum fra både by og innland.

Teaterterapi

Philippe Qesne viser oss at teater, i sin mest grunnleggende form, også kan være et terapeutisk anliggende.

AV KJETIL RØED

L'EFFET DE SERGE Konsept, regi og scenografi: Philippe Qesne. Produksjon: Vivarium Studio. Black Box Teater, Oslo, 28. oktober. Skuespillere: Gaëtan Vourc'h, Isabelle Angotti, Rodolphe Auté, Alexandre Diaz, Jan Arne Ervik, Khira Hashi, Thomas Helseth, Helene Magnus og Nina Magnus

Den franske regissøren Philippe Qesne og hans teaterkompani Vivarium Studio har hatt stor suksess rundt om i verden med det lavmælte stykket *L'effet de Serge* (eller, på norsk, Serge-effekten) – de mottok blant annet Village Voice sin pris for beste teaterproduksjon i år. Det er ikke vanskelig å forstå at oppsetningen blir godt likt. *L'effet de Serge* er lun og humoristisk i formen og – i best tenkelig forstand – folkelig: det er lite, eller ingenting, i denne oppsetningen som oppleves ekskluderende eller provoserende.

Stykket handler, i alle korthet, om den ensomme Serge som beveger seg rundt i sin egen leilighet og gjør sine hverdagslige gjøremål: spiser, ser TV, prøver ut sitt nye lekehelikopter, trener på sin bordtennis-serve, etc. Det som ikke er hverdagslig – og som er stykkets egentlige sentrum – er minidramaene hovedpersonen oppfører for sine venner hver søndag: alle på rundt 3 minutter. Hver enkelt av dem er en montasje av lyd og gjenstand: en hverdagsting settes i forbindelse med, dramatiseres, av velkjente sekvenser fra musikkhistorien og har navn som *Laser Effect on Music by John Cage* og *Firework Effect on the Music by Vic Chesnutt*. Den mest dramatiske performansen er utvilsomt *Luminous Effect on Music by Wagner*, hvor han synkroniserer lysene på sine venners bil med Valkyriens ritt. De har alle til felles at det skjer noe mer, noe

nytt, i rommet mellom hverdagsting og musikk: begge får, kunne man si, et nytt liv, løper sammen på en scene hvor aspekter av både musikk og ting utforskes fra en ny vinkel.

Minimalistisk

Stykket er minimalistisk – samtidig er det ingen begrensning som ligger bak uttrykket, ikke minst er scenografien distinkt, klar, lekker og filmatisk: selve leiligheten er sparsomt innredet og kun fylt med Serges ting, men verandadøren danner et utsnitt av en bakgård som er presist og delikat lyssatt og dandert med en rekke stemningsskapende busker. Scenebildet er svært godt gjennomført på alle plan – en enkel historie dreier seg rundt en grunnleggende nøysom idé som, etter hvert som stykket utvikler seg, viser seg å være utgangspunkt for en analyse av hva teater og kunst i virkeligheten dreier seg om: å plassere velkjente ting, eller vanemessige handlinger, i en ny kontekst og dermed skape et nytt blikk for både ting og hendelse. Det har blitt hevdet av flere kritikere både innenlands og utenlands at Qesnes fokus på forflytningen fra triviell hverdagslighet til kunstsammenheng er kunst-gesten per se, noe jeg kan si meg enig i. Det er dessuten et stykke nøkternt teater som fører sammen et knippe følelser som kanskje ikke så ofte havner i samme opplevelsesdag: stykket er både trist, melankolsk og forunderlig men også ustyrtelig morsom, kryptisk og sjarmerende.

Hver søndag – som er de dagene forestillingen begrenser seg til – leser Serge høytidelig navnet på hvert enkelt drama opp fra en lapp før han fremfører sitt lille kammerspill og, etter endt forestilling, ledsager tilskueren ut av sitt hjem. Den korte varigheten i det sosiale er i grunnen noe av det mest slående ved hele situasjonen – eller, får jeg vel si, det mest underlige aspektet, siden Serge bare ser ut til å være interessert i å vise sine små oppsetninger og slett ikke noe sosialt samvær med sine gjester utover dette. Kommunikasjonen utover selve fremførelsen begrenser seg til tomme ritualer som, mekanisk, gjentas hver gang: han spør om de vil ha noe å drikke, om han kan ta jakken deres, om de vil sitte, etc. Ritualer eksponeres tydelig i seansen etter stykkets siste performance, hvor alle vennene er samlet og Serge har kostet på sine tilhørere en pizzabit: den unge kvinnen, som tidligere var vitne til *Laser Effect on Music by John Cage*,



blir værende etter de andre har gått og viser tydelig interesse for personen Serge, ja, hun er det vi kan kalle stykkets love interest. Men han kommer henne ikke i møte – etter lang tids nøling, en nøling som åpner det eneste rom for psykologisk dybde vi ser hos Serge, spør han henne til slutt om hun vil ha et pizzastykke til og, da hun avslår, ledsager han henne ut etter ritualens vanlige regler. Serge blir, ved stykkets ende, alene med sine ting og ritualer.



Foto: Martin Agyrogo Callias Bey

Foretrukken kommunikasjonsform

Oppfinnsomheten i hvordan Serge setter tingene i sin leilighet, og musikken han liker, i scene står med andre ord i kontrast til den avstand, og kanskje manglende sosiale evne, som kommer til uttrykk når forestillingen er slutt og ritualene ved sin ende. I denne forstand er performancene det språk Serge behersker best, hans foretrukne kommunikasjonsmedium. Man kan jo spørre seg hvorfor – om han lider av en form for sosial fobi f. eks. –

men jeg tror en slik tilnærming misforstår hva dette dreier seg om: Serge eksisterer gjennom sine egne oppfinnelser, gjennom tingene, gjennom sine egne montasjer, og i denne forstand mangler han en psykologisk dybde innenfor stykkets fiksjonsrom. Dette aspektet ved Serge finner også gjenklang i vår tids besatthet av ting, dens varefetisjisme, dens avhengighetsforhold til merkevarer og designprodukter. En parallell – som i motsetning til Serge er tragisk – er kvinnen på slutten av

Jean-Luc Godards *Weekend* som nesten omkommer fordi hun prøver å redde sin *Hermès*-bag ut av en brennende bil fordi hun ikke kan klare seg uten, bagen er kort sagt medium for hennes egen identitet, et tydeligere uttrykk for hvem hun er enn hun selv kan legge for dagen. Men selv om Serge på sett og vis er slave av sine ting-montasjer er det en produktivitet i avhengigheten som synliggjøres i handlingenes overførbarhet til oss, til publikum.

Virkelighetseffekt

Det kunne, før vi kommer til det, være fristende å trekke veksler på teaterkompaniets landsmenn, filosofene Gilles Deleuze og Roland Barthes. Stykkets tittel, *L'effet de Serge*, er muligens også et nikk til det Barthes i 1968 kalte for «virkelighetseffekten» – når forfattere legger til realistiske detaljer i en fortelling, som ikke har noen direkte funksjon i fortellingens gang, blir gjenstanden et symbol for det virkelige som sådan, den singulære tingen som perforerer fiksjonslaget som ellers preger fortellingen. Detaljen opptrer i Barthes poeng var at når en detalj ikke fanges opp av fortellingen så skaper den små revner i narrasjonen, små hull av bokstavlighet eller, som han skriver, en virkelighetseffekt. I *L'effet de Serge* er det nettopp en rekke singulære ting som spiller en rolle – heller ikke disse har noen åpenbar funksjon i fortellingen om Serge, det er vel snarere den åpne betydningen som er deres funksjon – selv om de likevel spiller det vi kan kalle en hovedrolle i forestillingen.

Vi kunne, som et lesningseksperiment, forestille oss at det Barthes kaller for virkelighetseffekt i den realistiske romanen blir hovedelementet i *L'effet de Serge*: fiksjonen underordnes tingens effekt som singulære montasjer. Nå er det jo åpenbart at tingene i Serges performanser nettopp ikke bare er virkelige gjenstander, men det er et interessant bakteppe for å se nærmere på hva som faktisk skjer med dem i forestillingen. For noe av virkelighetseffekten knyttes også opp mot en generalisert trivialitetsstemning eller en overgripende hverdagsscenografi man lett kan kjenne seg igjen i. Mangelen på epikk og fokus på det begivenhetsløse i f.eks. TV-titting eller pizzaspising syr et virkelighetseffektsnivå inn i forestillingen. Ved å gi de singulære tingene hovedplassen i dramaet oppstår også en situasjon hvor tingene, til forskjell fra hos Barthes, ikke fremstår som bokstavelige fikserpunkter men, gjennom oppsetningen av dem, som bruddflater. Tingenes hverdagsfunksjon blir dermed stående og stange mot sin konvensjonelle betydning, men i produktiv forstand, som den kanten mellom vanlig og assosiativ betydning Barthes mener er så avgjørende for strippeakten. Mens den nakne kroppen bare er en averotisert ting, skriver han i Lysten ved teksten, er den delvis nakne

kroppen et bruddfelt hvor fantasien spillerom iscenesetter kroppen og ser muligheter snarere enn å la seg avgrense av legemets distinkte, avkledde, former. I denne forstand kan vi kanskje kalle bruken av tingene i *L'effet de Serge* for en semantisk strippeakt.

Estetiske symptomer

I likhet med Deleuze er hovedpersonens navn – Serge – ikke en merkelapp på et subjekt, et blindt egennavn, men en markør for en diagnose av en billedkultur. «Serge-effekten» er den nøkterne omgangen med ting som legger vekt på deres evne til å forandre seg når man distribuerer dem på nytt, som montasje, innenfor en kunstsammenheng. Slik «Serge» blir et navn på en form for tingbasert oversettelsesteater er «Sacher-Masoch» navn på både en patologisk diagnose – masochisme – og en litterær stil som dreier seg om lidelse som påført nytelse. Deleuzes kobling mellom klinisk medisin og estetikk er interessant i denne sammenhengen fordi forestillingen om helse, om vi tenker med Deleuze, kobles direkte til det estetiske. I denne forstand kunne man si at «Serge-effekten» er en estetisk terapi som viser oss hvordan kjedsomhet skal overvinnes og, først og fremst, hvordan kunsten åpner for en åpen og tilnærmet uendelig gjenbruk av hverdagstingene vi omgir oss med. Ved å insistere på det trivielle og hverdagslige – ved å sette handlingen til en gjennomsnittlig leilighet – speiles også våre egne hjem og koblingen mellom handlingene på scenen og handlingene vi selv kan foreta oss kortes ned, ja, i seg selv er dette scenografiske aspektet en montasje i seg selv siden hjemmet som sådan eksponeres som teaterscene. Slik viser forestillingen til et helsebegrep som er estetisk fundert og, kanskje mest av alt, en konkret praksis vi alle kan sette i gang uten store anstrengelser. Om vi ikke nødvendigvis holder performanser for våre venner hver søndag vil en dose teater i hverdagen høyne både sensitivitet for tingene rundt oss og, kanskje, skape en oppmerksomhetsform som overskrider det vi konvensjonelt oppfatter som estetisk basert. Fra scenen kan vi låne handlingsmåter som kan brukes til forbedring av egen evne til oppmerksomhet og mentale helbred.



Mørk og egenartet familiehistorie

AV ELIN LINDBERG

THE KNOTS En samtidsmusikal. Regi, koreografi, kostymedesign, manus: Katrine Bølstad. Scenografi: Gilles Berger. Dramaturg, medregi, manus: Tyra Tønnesen. Teater Innlandet, Hamar, 5. september

Katrine Bølstad er en særegen og interessant kunstner. Hun jobber tverrfaglig, hun er både danser, koreograf og billedkunstner. Hennes forestilling *The knots* er en av de første forestillingene som presenteres av Teater Innlandet. Det er lovende at det nyetablerte teateret satser på denne typen nyskapende forestillingsprosjekter. Hvis det fortsetter slik blir det spennende å følge Teater Innlandet framover.



The Knots, av Henriette Pedersen, Teater Innland 2010. Foto: Svein Fannar Johanson

Både kostymene og scenografien i *The knots* minner om forvokst leketøy, og leketøy i voksenstørrelse får som regel noe grotesk og abnormt over seg, en viss uhygge. Kostymene er laget i filt. Enkle, grafiske former. Aktørene minner om dukker med sine heldekkende, ofte vatterte, kostymer.

Forestillinga tar for seg en dysfunksjonell familie. Syk mor med tvillinger. Morens lege er far til barna. Far vil ikke bo sammen med moren og barna. Historien er både banal og tragisk. Det står i programmet at forestillinga har et snev av legeroman. Altså en enkel, sentimental historie. Jeg synes legeromanaspektet ved grunnhistorien har fått litt for stor plass. Jeg savner snev av uforutsigbarheter i historien, en noe mindre rettlinjert fortelling. *The Knots* gir assosiasjoner til boken *Knots* av forfatteren og psykiateren R.D. Laing. Diktene hans som er basert på hans eget arbeid med mellommenneskelige forhold, har noe av det jeg savner i forestillinga – det at forklaringer på at ting er blitt som de har blitt, sjelden er enkle.

Visuell styrke

Styrken i forestillinga er den visuelle fortellinga – det grotesk-eventyrlige ved rommet, kostymene og rekvisittene og de svært gode danseutøverne. Jeg liker meget godt det teatrale aspektet i *The knots*. Det visuelle inngir mange tydelighet. Alt det organiske er pakket inn eller gjengitt kunstig. Brystmelk og blod, tarmer og bolledeig, alt er laget i filt. Det kunstgjorte gir distanse og kan si noe om den følelsesmessige avstanden som er oppstått mellom individene i familien og den manglende kontakten disse har med sitt eget følelsesliv. Uttrykket som formidles er fylt av sårhet, smerte og mørk fortvilelse.

Det blir den følelseskalde legefaren som blir the bad guy i *The knots*. Datterens strategi for å oppnå nærhet med far er å bli flink pike, hun studerer medisin for å bli som ham. Sønnen skjærer i kjøtt som sin far kirurgen, men sønnen skjærer i seg sjøl, han bedriver selvskading. Faren/legen gir ham tabletter i stedet for nærhet. Mor trøstespiser boller. Forestillingas enkle dramaturgi speiler en slags

forstørret, abnorm barnslig lek. Samtidig er det noe ibensenk over dette med barna som må lide for fedrenes synder.

Gode dansere

Utøverne er svært uttrykksfulle dansere, i dansen når de følbart ut til publikum. Som sangere og tekstformidlere er de ikke like sterke. Musikken er laget av komponistene Thomas Eriksen, Jørgen Johnsen, Kate Havnevik og Kelley Polar. Den fungerer fint med resten av sceneuttrykket. Jeg skulle gjerne fått med meg mer av den engelske teksten, men det er noe med avleveringen av teksten i sangen som ikke fungerer helt. Den når ikke ut, opplever jeg. Musikalsk sett er det fengende. Pop/elektronika-musikken tilfører noe eterisk og vakkert til forestillinga, slik at det helhetlige uttrykket blir godt balansert. De vakre melodiene fra samtidsmusikalen og snevet av uhygge som det sceniske ga, sitter i kroppen lenge etter at forestillinga er ferdig.

Akerholt, May-Brit. Flyttet til Australia i 1975. Har undervist på Macquarie University og på teaterskolen (NIDA), var Resident Dramaturg på Sydney Theatre Company, og kunstnerisk leder av Australian National Playwrights' Centre. Mer enn 20 av hennes oversettelser har vært satt opp på australske teatre. maybrit@bigpond.com

Amundsen, Julie Rongved. Master i teatervitenskap, UiO. Produsent på Black Box Teater. juliera@gmail.com

Berg, Ine Therese. MA i teatervitenskap, UiO. Bakgrunn fra arbeid som skribent, produsent, dramaturg og instruktør. Medforfatter av boka *Scenekunst Nå* (Spartacus 2007). Faglig konsulent i Danseinformasjonen og styremedlem i Norsk Scenekunstbruk. inetberg@gmail.com

Bjørneboe, Therese. Cand. Philol, UiO. Tidl. journalist, kritiker og kulturredaktør i Klassekampen. Teaterkritiker i Aftenposten. Redaktør Norsk Shakespeare- og teateretidsskrift. Bidragsyter i div. tidsskrift, og bl.a. boka *Norges litterære kanon* (Cap-pelen Damm, 2008). tbjørneboe@gmail.com

Bordemann, Suzanne. Universitetslektor ved Institutt for moderne fremmespråk, NTNU. Har skrevet en doktoravhandling om den tyskspråklige og den norske resepsjonen av Jon Fosses tidlige dramatik (NTNU 2008, boken kommer ut i serien Osloer Beiträge zur Germanistik, Peter Lang Publishing Group 2011). Neste prosjekt: om Karl Ove Knausgårds *Min kamp* i norsk og tysk offentlighet. suzanne.bordemann@hf.ntnu.no

Mette Brantzeg. Regissør, utdannet Dartington College of Arts, skuespill og regi. Tidligere teatersjef på Sogn og fjordane teater og leder av Norsk Dramatikfestival. Har jobbet både i det frie feltet og ved institusjonene; bl. a. Sampo Teater, HT; Beavvas, Det Norske Teatret og Nationaltheatret. Hun har coachet/ledet/regissert manusutvikling, som Arin og Textlab og screentest 9 av Johan Harstad for Samtidsfestivalen. Aktuell med *Arktisk hysteri*, premiere 2011.

Brekke, Aase-Hilde. Jobber med foto, video og performance. Har mottatt en rekke statlige og offentlige stipend og prosjektstøtte. Omtalt i Art fairs International med en featureartikkel. Høsten 2010 aktuell med utstillinger i New York, Hamburg og Oslo: *Hommage à Iver Jåks*, Oslo Kunstforening, samt videodesign til forestillingen *Bell Check* Det Norske Teatret.

Braein, Ingvild. Mellomfag i teatervitenskap, UiB. Mastergrad i nordisk språk og litteratur, UiB. Frilansjournalist. ingvildbrain@yahoo.com

Châtel, Jonathan. Forfatter og lærer i teatervitenskap, Paris- Sorbonne. jonathan_chatel@yahoo.fr

Eeg-Tverbakk, Camilla. Utdannet skuespiller ved Ecole Jacques Lecoq, MA. Performance Studies fra New York University og MA teatervitenskap fra UiO. Redaktør for boken *Dans i Samtiden* (Spartacus 2006), og Baktruppen, høsten 2009. Ansatt som Kunstnerisk Leder, Skuespill ved Akademi for Scenekunst / Høgskolen i Østfold. camilla.eeg@tele2.com

Irmer, Thomas. Underviser ved Freie Universität Berlin. Produsert bl.a. *Der Bühnenrepublik*, fjernsynsfil og bokutgave. Skribent i bl.a. Theater heute. trimmer@aol.com

Johannessen, Ola B. Skuespiller, sceneinstruktør, pedagog. Tidl. teatersjef ved Rogaland Teater og Trøndelag Teater, initiativtaker til opprettelsen av Teatret Vårt i Molde, leder for Det norske Shakespeareselskap og underviser ved Statens Teaterhøgskole. Aktuell som instruktør for Blodig alvor av Yasmina Reza og Kaj Munks *Ordet* ved DNS i Bergen.

Knoop Rachline, Vibeke. Frilansjournalist bosatt i Paris siden 1974, blant annet for Dagbladet, Aftenposten og RadioNorge, samt franske medier. Forfatter og foredragsholder. Spesiell tilknytning til teater gjennom min far, Gerhard Knoop (1920-2009). vkrachline@gmail.com

Larsson, Stellan. Dramaturg og skribent. Dramaturg ved Malmö Dramatiska Teater/Malmö Stadsteater mellom 1993 og 2010. Fil. kand (dramatik, litteraturvitenskap, historie) ved Lunds universitet. Skribent i *Teatertidningen*, bidragsyter til i essayboken *TEATER – LIV* (Symposion 2003). Pt. dramaturg i Radioteatern i Stockholm. stellan.larsson.dramaturg@gmail.com

Leganger, Sindre. Studerer litteratur og italiensk ved Universitetet i Oslo. Ved siden av arbeider han som frilansjournalist med særlig vekt på Kina.

Lindberg, Elin. Skuespiller, litteratur- og teaterkritiker. MA i allmenn litteraturvitenskap fra UiO, med masteroppgave om Øyvind Rimbereids dikt *Solaris korrigert*. elin.lindberg@getmail.com

Löwenborg, Svante Aulis. Skribent, regissør, översättare av dramatik. Utbildad teater- og litteraturvetare vid universiteten i Göteborg och Köpenhamn. Leder sedan 1997 Cinnober Teater i Göteborg, med inriktning att introducera modern ospelad dramatik. Senaste produktion: *Og aldri skal vi skiljast* av Jon Fosse. Nästa produktion: *Ifølge* av Finn lunker, premiär 10 december 2010 i Göteborg.

Løvland, Maja. Cand.philol. teatervitenskap, mellomfag litteraturvitenskap. Hovedoppgave om norsk standup. Humorforsker og skribent. Driver egen kulturnærings: lager og utfører «skjult teater» i næringslivet, eventskaper. Medlem av kritikerlaget, komiprisjuryen og fotballklubben Frigg! majalovl@frisurf.no

Markmann, Thomas. Dramatiker. Utdannet fra Dramatikeruddannelsen i Århus, 2010. Har bl.a. skrevet *Den Arabiske Solsort* (Dramalabbet, Stockholm), *Far far Krigsmand* (Teater Grob, reading) *Død mands kvinde* (Odense Teater), *Mens vi venter* (Det Kongelige Teater, reading). Har fungeret som instruktør-assistent, samt undervist unge i drama-skrivning. Er pt. bosatt i Amsterdam og arbejder på en roman-adaptation til egnteatret Masken, med premiere den 14. marts 2011. thomasmarkmann@gmail.com

Mathiesen, Finn Wilhelm. Cand. mag ved UiO (teatervitenskap, litt. vit) og Høgskolen i Oslo (drama og teaterkommunikasjon). Frilansjournalist, oversetter og dramalærer. finnwn@nape.eu

Norén, Kjerstin. Forfatter, scenekunstner. Teaterkritiker i danske Information på 80-tallet. Arbeider med en forestilling etter Bao Nhins Krigets sorger (originaltittel Käreleens liv) sammen med buthოდanseren Carmen Olsson, et møte mellom vesteuropeisk kunstmusikk og iraksk dans sammen med Mohammed Hawas, samt ett livsverk med undertittelen «en bok om nittonhundratalet». website: kjerstinnoren.com

Ostermeier, Thomas. Regissør, utdannet ved Ernst Busch høgskolen for skuespillerkunst i Berlin. Leder av studioscenen Barache ved Deutsches Theater 1996 til 1999, siden 2000 med i ledelsen av Schaubühne am Lehniner Platz, hvor han har regissert en rekke samtidsdrama (Ravenhill, Kane, Norén, Fosse, m.fl.), og klassikere. Ostermeier har mottatt en rekke priser, senest for John Gabriel Borkman som Årets gjestespill i Paris (2010).

Pettersen, Anette Therese. Master i teatervitenskap, UiO. Teaterkritiker i Dagsavisen, webredaktør på Kunstløftet.no. Frilansskribent og kommentator, tidligere scenekunstprodusent. anepettersen@gmail.com

Røed, Kjetil. Utdannet litteraturviter. Kritiker og skribent i blant annet Billedkunst, Aftenposten og kunstkritikk.no. For tiden jobber han med et par bokprosjekter om kunst og kvalitet.

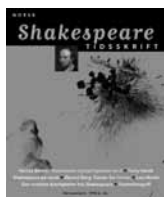
Røsbak, Espen. Master i allmenn litteraturvitenskap. Masteroppgave om bruken av anførselstegn i *Dagboken* av Witold Gombrowicz. Skribent og lærer. espen.rosbak@gmail.com

Schultz, Laura Luise. Adjunkt ved Teater og Performance Studier, Københavns Universitet. Freelance-dramaturg. I redaksjonen af tidsskriftet *Peripeti*. Formand for Gertrude Stein Selskabet. I bestyrelsen for PSI – Performance Studies international.

Skøien, Kjetil. Billedkunstner, teaterregissør, forfatter. Utdannet fra Statens Kunstakademi, har arbeidet som teaterregissør i Japan, Danmark og Norge, bl.a. ved Nationaltheatret, Det Norske Teatret, Rogaland Teater, Oslo Nye Teater og har ledet Passage Nord Project siden 1986, debuterte som forfatter på Aschehoug forlag i 2000, og har skrevet en rekke artikler i bl.a. Morgenbladet og Klassekampen. Har hatt en rekke utstillinger som billedkunstner, maleri, foto, video, tegning, i bl.a. Museet for Samtidskunst, Kunsternes Hus, Rogaland Kunstmuseum, og er innkjøpt av Nasjonalmuseet for Kunst, Preus Fotomuseum, Norsk og Svensk Kulturråd. Siste prosjekt er soloperformance på festivalen Live Action New York

Skjelbred, Ole. Skuespiller, oversetter og tekstarbeider, for tiden tilknyttet Nationaltheatret. oleskjelbred@hotmail.com

Saanum, Kari. Forfatter og kritiker. Startet opp og driver tekstutviklingslaboratoriet Generator sammen Liv Aakvik. Aktuelle prosjekter: Hun er ond, en tekstbasert danseforestilling i samarbeid med koreograf Karen Mikalsen. www.magikat.no



Nr. 1/1998



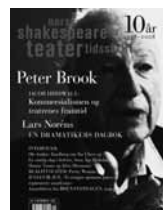
Nr. 1/2002



Nr. 2/2005



Nr. 1/2008



Nr. 3-4/2008



Nr. 2-3/2009



Nr. 1/2010



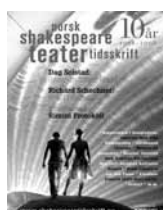
Nr. 2/1998



Nr. 2/2002



Nr. 3-4/2005



Nr. 2/2008



Nr. 1/2009



Nr. 4/2009



Nr. 2/2010



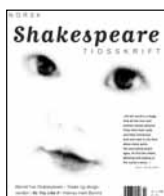
Nr. 1/1999



Nr. 1/2003



Nr. 1/2006



Nr. 2/1999



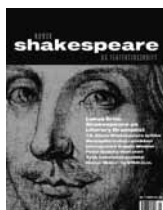
Nr. 2/2003



Nr. 2/2006



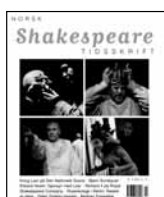
Nr. 1/2000



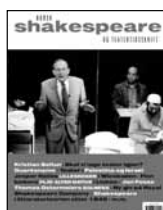
Nr. 1/2004



Nr. 3-4/2006



Nr. 2/2000



Nr. 2/2004



Nr. 1/2007



Nr. 1/2001



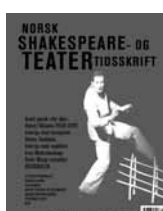
Nr. 3/2004



Nr. 2-3/2007



Nr. 2/2001



Nr. 1/2005



Nr. 4/2007

Tegn abonnement, kr. 300,- for 4 numre, og få gratis adgang til 12 års arkiv på nett: www.shakespearetidsskrift.no

Navn:

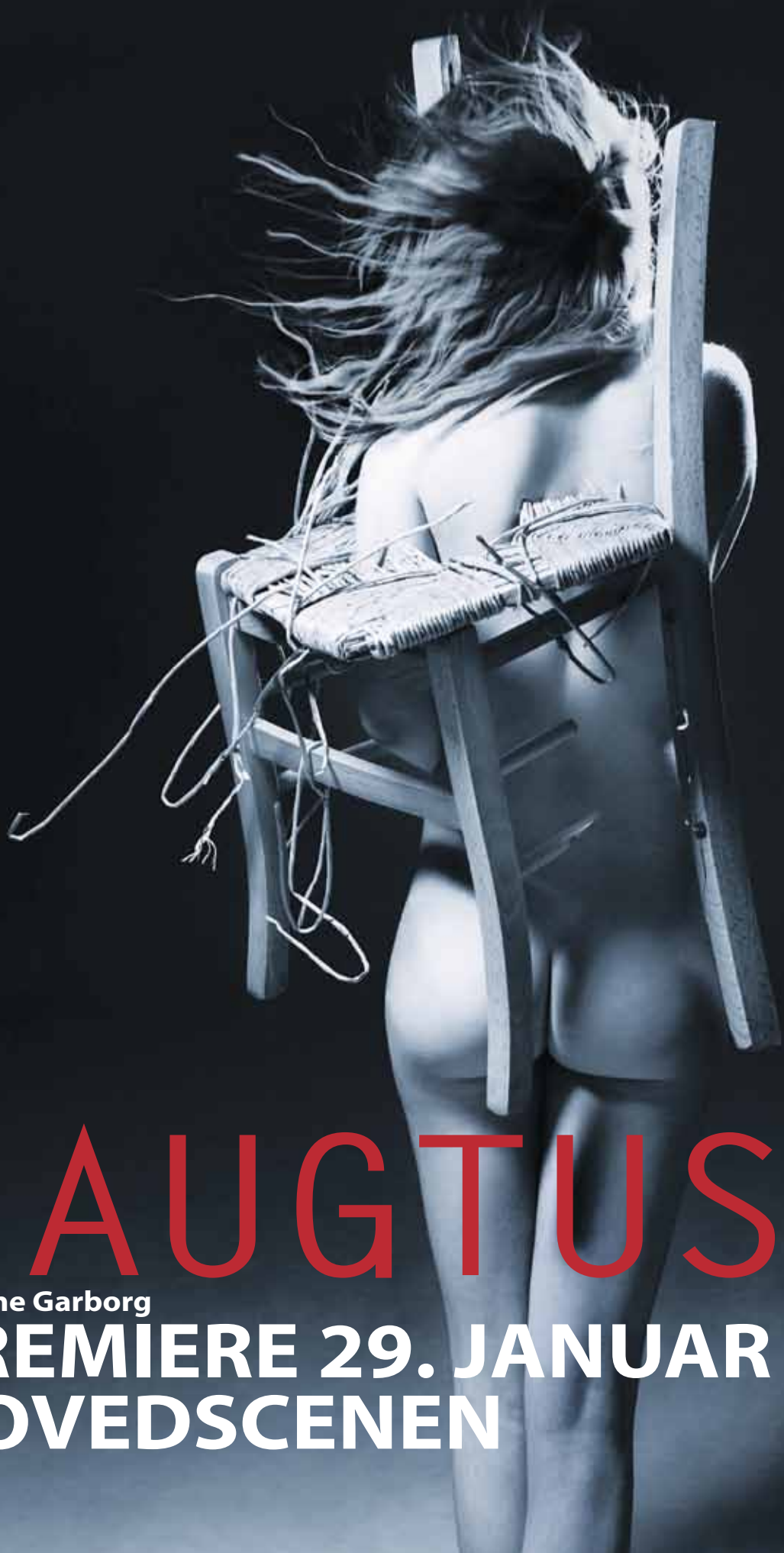
Adresse

Tlf/e-mail:

Bestilling av tidligere numre (nå 50,- pr. stk.):

Nr. 2/1998..... stk	Nr. 1/1999.....stk	Nr. 2/1999 stk
Nr. 1/2000..... stk	Nr. 2/2000.....stk	Nr. 1/2001 stk
Nr. 2/2001 stk	Nr. 1/2002.....stk	Nr. 2/2002 stk
Nr. 1/2003..... stk	Nr. 2/2003.....stk	Nr. 1/2004 stk
Nr. 2/2004..... stk	Nr. 3/2004.....stk	Nr. 1/2005 stk.
Nr. 2/2005 stk.	Nr. 3-4/2005stk	Nr. 1/2006 stk
Nr. 2/2006..... stk	Nr. 3-4/2006stk	Nr. 1/2007 stk
Nr. 2-3/2007 stk	Nr. 4/2007.....stk	Nr. 1/2008 stk
Nr. 2/2008..... stk	Nr. 3-4/2008stk	Nr. 1/2009 stk
Nr. 2-3/2009..... stk	Nr. 4/2009.....stk	Nr. 1/2010 stk

Send slippen til Therese Bjørneboe, Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift, Litteraturhuset, Wergelandsveien 29, 0167 Oslo, eller send e-post til post@shakespearetidsskrift.no. Eller bestill på www.shakespearetidsskrift.no



HAUGTUSSA

Av Arne Garborg

PREMIERE 29. JANUAR
HOVEDSCENEN

ROGALAND

TEATER