



norsk shakespeare_09 teater tidsskrift



**SESONGENS HIGHLIGHTS: DE UTVALGTE • MÜLLER/VINGE
I BERLIN • ALAN LUCIEN ØIEN • KULTURKRIG I NEDERLAND:
FRANK VERCRUYSEN, MANJA TOPPER OG ERIC DE VROEDT
TEATER I NEW YORK ETTER 9/11 • INTERVJUER MED KATE VALK, THE WOOSTER
GROUP • MICHAEL THALHEIMER, M.FL. • FESTIVALER, BØKER,
TEATERANMELDELSER**

www.shakespearetidsskrift.no nr. 3-4 / 2011 kr. 120,-



9 772327 618022

0.4

INNHOOLD

LEDER:

Teater i krisetider 2

ENQUÊTE:

Trenger vi teatervitenskap? 4

SKUESPILLEREN

Camilla Eeg-Tverbakk: Intervju med Kate Valk, Wooster Group 6

Camilla Eeg-Tverbakk: Om en relasjonell skuespillteknikk 10

Helga Guren: «Den autonome skuespilleren» 14



Kate Valk, Wooster Group. Foto: Marit Anna Evanger



Theatre in Times of Crisis. Foto: Kristine Jakobsen

THEATRE IN TIMES OF CRISIS

Seminar på Dramatikkens hus. Innlegg ved Eric de Vroedt, Manja Topper og Frank Verduyssen 16

22. JULI

Hooman Sharifi: Banker noen på døren? 26

9/11 TI ÅR ETTER

Ron Russell: Amerikansk teater etter 9/11 28

THALHEIMER

Solveig Gade: Intervju med Michael Thalheimer 32



FORESTILLINGER

Ole Jacob Madsen: De Utvalgte: *Kunsten å bli tam* 38

Anette Therese Pettersen: *Fugl i magisk regn med tårer* 42

Snelle Hall: *Gardenia*, gjestespill i Oslo 44

Ina Voigt: *Faust I & II*, Hamburg 46

Thomas Irmer: *John Gabriel Borkman*, Berlin 50

Therese Bjørneboe: *Der Spieler*, Berlin 52

Ola B. Johannessen: *Emperor and Galilean*, London 54

DRAMATIKK

Øystein Ulstein Brager: Intervju med Jordan Seavey 58

Jan Tystad: Intervju med Nicolas Kent, Tricycle Theatre 62

Janicke Branth: Festivalen ILT, Århus 65

Miller/Vinges *John Gabriel Borkman*.
Foto: William Minke

BØKER

Mads Thygesen: Aleks Sierz: <i>Rewriting the Nation</i>	70
Øyvind Berg: <i>Kjøpmannens kontrakter</i>	72
Marco Demian Vitanza: Daniel Danis' <i>Tre stykke</i>	74
Wenche Larsen: Cecilie Løveid. <i>Skuespill 2</i>	78
Kjetil Røed: Øyvind Berg: <i>Tekster for Baktruppen</i>	82
Ole Refsdal Moe: Solveig Gade: <i>Kunst og intervensjon</i>	84
Elin Lindberg: Julia Varley: <i>Notes from an Odin actress</i>	86

KOMMENTARER

Jens Harald Eliassen: Beavivás 30 år.....	88
Trine Næss: Teaterdokumentasjon i krise?.....	91

FESTIVALER

Finn Wilhelm Mathiesen: Avignon 2011: <i>Enfant</i> , intervju med Boris Charmatz, <i>Hamlet</i> , intervju med Vincent Macaigne, <i>Oncle Gourdin</i> ,	94
Charlotte Myrbråten: Meteor 2011, Bergen	106
Knut Ove Arntzen: Maison Dahl/Bonnema <i>ANALYSIS</i> , Bergen.....	106
Anette Therese Pettersen: Norsk dramatikfestival, Oslo	110
Therese Bjørneboe: Baltic Circle Festival, Helsinki	115
Anette Therese Pettersen: FIND, Berlin.....	118
Maja Løvland: DUS, Oslo	121



Vincent Macaigne, Avignon. Foto: Finn Wilhelm Mathiesen

ANMELDELSER

Elin Lindberg: <i>Köpmannens kontrakt</i> , Stockholm	122
Elin Lindberg: <i>Den halvfärdiga himlen</i> , Stockholm	124
Jürgen Berger: <i>Vom Meer</i> , Heidelberg	126
Tove Ellefsen: Henning Mankell: <i>Politik</i> , Helsingborg	128
Kjetil Røed: <i>Forsøk på å beskrive det ugjennomtrengelige</i> , Skien.....	129
Anette Therese Petersen: <i>Tro, håp og kjærlighet</i> , Trondheim	130
Maja Løvland: <i>Komilab 4.1,4.2,4.3</i>	132
Anna Valberg: <i>Heavens what have I done</i>	134
Anna Valberg: <i>Still Standing You</i>	135
Snelle Hall: Hooman Sharifi: <i>To be, means to resist...</i>	136
Kjetil Røed: <i>Nye blomster, brev fra Etiopia</i>	137
Ole Jacob Madsen: <i>Bondestudentar</i>	138
Elin Lindberg: <i>Namnet</i>	139
Elin Lindberg: <i>Slaget ved Stamford Bridge</i>	141
Ole Jacob Madsen: <i>Larache</i>	142
Anette Therese Petersen: <i>Affæren</i> , Stamsund	143
Ruben Moi: <i>Arktisk hysteri</i> , Tromsø	144
Ruben Moi: Jon Strømgrens <i>Grensen</i> , Tromsø.....	145
Maja Løvland: <i>Klaus Nomi, Angel of Suburbia</i>	146
Elin Lindberg: <i>Jeppe på bjerget</i> , Ullensaker	148
Espen Røsbak: <i>Sonic Hamlet</i>	149
Therese Bjørneboe: <i>Jeanne d'Arc -- guds hellige kriger</i>	150
Medvirkende	152

norsk shakespeare .og teater tidsskrift

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

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

Tidsskriftet er medlem av Norsk tidsskriftforening.

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

Layout: Nina Lykke. Trykk: Prinfo Unique, Larvik. Opplag: 1700. Papir: Dito. Forside: Pelle Ask i De Utvalgte *Kunsten å bli tam*. Foto: Ann-Iren Ødeby



NORSK KULTURRÅD
Arts Council Norway



TEATER I KRISETIDER

I Nederland har regjeringen dunket gjennom et «krisebudsjett» som innebærer store nedskjæringer til helse, utdanning og kultur. På kulturfeltet holder man en hånd over noen av de større nasjonale institusjonene og museene, mens bevilgningene til teater og scenekunst (over kulturrådet) kuttes med 60 prosent. Sett fra Norge, virker det absurd og ubegripelig, all den tid Holland (og Belgia) så til de grader har blitt plassert på kartet gjennom oppblomstringen innenfor scenekunst. Internasjonaliseringen av norsk teater det siste tiåret skyldes for en stor del impulser fra flamsk og nederlandsk teater. Både på grunn av en rekke gjestespill, og kompanienes innflytelse på skuespillerutdanningen – se artikkelen «Den autonome skuespilleren» (side 14), men også enkeltregissører som Luk Perceval og Johan Simons.

Situasjonen i Nederland var tema for et seminar på Dramatikkens hus i Oslo, 6. november, «Theatre in times of crisis», som ble arrangert av den nystartede TeaterTanken, og er et norsk motstykke til den svenske tenketanken Det Osynliga. I denne utgaven trykker vi flere av seminar-innleggene, bl.a. av skuespillere i et par av de kompaniene som risikerer å rammes. Det er først når tildelingene blir kjent at de enkelte får svar på hvorvidt de kan fortsette, men når resultatene av den nye politikken for alvor slår inn, vil resultatet kunne medføre en nasjonal og kunstnerisk «brain drain». Saken er imidlertid at den nye regjeringen neppe betrakter det som et tap. Som det ble fremholdt på møtet hjelper heller ikke argumenter om de økonomiske uheldige ringvirkningene av senket kulturell aktivitet.

Angrepet begrunnes ideologisk, med at det er kunst «for de få» (jf. statsminister Mark Rutte, side 16) og med at det er markedet som bør avgjøre hva som er levedyktig kunst og ikke forståelse. Dette er kjente toner her hjemme også. Selv om vi i

Norge for tiden har en regjering som heldigvis satser på kultur. I det offentlige ordskiftet, har det likevel skjedd noe de siste årene, jf. standarduttrykket «kultureliten».

«Fremskrittskulturen»

I «Fremskrittskulturen» (*FrP-landet*, Fritt Forlag 2008) gir medieforsker Jostein Gripsrud en analyse av kultursynet til FrP (iflg. partiprogrammet fra 2005). Det ser ut til å sammenfalle med holdningene som har fått gjennomslag i Nederland, hvor det liberale partiet VVP har latt seg farge av den høyrepopulistiske retorikken til Geert Wilders PPV.

FrPs program slår fast at «det fundamentale... er troen på det enkelte menneskets egenart og retten til å bestemme over eget liv og økonomi.» Men på den andre siden definerer partiprogrammet «kultur» slik: «kultur er et vidt begrep som omfatter alt som kjennetegner nasjonen og folket. Den er resultatet av de valg og verdier en har samlet seg om, åndelige og materielle.» Selv om både trikken og bilen, kirken og fotballen kan favnes av et utvidet kulturbegrep, er det mest interessante ved formuleringen: «en har samlet seg om». For som Gripsrud skriver, er *både Karl & co*, Vebjørn Sand og Bjarne Melgaard, Sputnik og Arne Nordheim eksempler på sentrale navn som dermed må falle utenfor FrPs kulturbegrep: For alt dette *splitter* jo «nasjonen og folket», og det gjelder for det meste av kulturlivet. Men i følge Gripsrud er det absolutt ingen bevissthet om dette i FrPs program. Under overskriften «Kulturelle opplevelser» heter det: «Mye av trivselen for folk flest er knyttet til opplevelser på det kulturelle området.» Trivsel er et nøkkelord for et kulturprogram som lar seg lese slik at «et krav til all kulturaktivitet er at den skal frambringe fellesskap, trivsel og samhold. Et kulturliv etter disse linjene minner om visse regimer i det 20. århundre som neppe er FrPs idealer.»

I Jostein Gripsruds artikkel trekker han inn begrepet informasjonsfrihet, som viktig korrektiv til FrPs «liberale» kultursyn. Jf. også partiprogrammets fremheving av enkeltmennesket, som angivelig skal være så viktig. I USA, som FrP ellers pleier å se opp til, definerer høyesterett

Foto: Cecilie Seimnes



**THERESE
BJØRNEBOE**
REDAKTØR



Demonstrasjon mot utnevnelsen av György Dörner utenfor Det Nye Teatret i Budapest.

denne grunnleggende rettigheten som publikums adgang til et bredest mulig spektrum av «sosiale, politiske, estetiske, moralske og andre ideer og erfaringer». Begrepet er ytringsfrihetens siamesiske tvilling, fremholder Gripsrud, fordi det dreier seg om infrastrukturansvaret, myndighetenes plikt til å legge til rette for realiseringen av ytrings- og informasjonsfrihet. Hvis dette skal inkludere kunst og kultur, innebærer det noe annet enn å tilrettelegge for «samholdsskapende fritidssystemer».

På seminaret på Dramatikkenes hus ble det reist forslag om at Norge skulle «adoptere» nederlandske kompanier. Forsto jeg rett, var det ment analogt til «fribyordningen» for forfattere, og at poenget var at slike «adopsjoner» kunne tydeliggjøre at angrepene på støtteordningene også retter seg mot ytringsfriheten eller informasjonsfriheten. Kanskje den nystartede TeaterTanken burde følge opp en slik idé? Gjerne i samarbeid med andre organisasjoner på teaterfeltet, som Norsk skuespillerforbund og NTO. Det hadde vært en glimrende anledning til å vise at satsningene på Ibsen (mht. ytringsfrihet og kvinnefrigjøring i utviklingsland) også forplikter i forhold til konfliktene rett utenfor vår egen stuedør.

Klasse og konflikt

Ron Russel fra Epic Theatre Ensemble i New York har skrevet en artikkel for

tidsskriftet hvor fokus er amerikansk teater etter 9/11. Her skriver han også om Epic Theatres pedagogiske og politiske prosjekt, knyttet til arbeid med ungdom i dårlig stilte skoler og i fattige arbeiderklassestrøk. Denne typen aktivistisk teater har vi lite av i Norge. Og det henger sammen med et relativt lavt konflikt-nivå, at vi ikke har hatt like avgrunnsdype forskjeller, økonomisk, sosialt og kulturelt som USA og andre land. Men de økonomiske forskjellene øker, og selv om krisen ikke har slått ut i Norge som i Europa ellers, har vi et stort høyrepopulistisk parti, mye fremmedhat, og en kulturelt differensiert befolkning. Den iranskfødte norske koreografen Hooman Sharifi skriver om sin angst og reaksjoner på enkelte av uttalelsene etter terrorangrepet på Utøya («Banker noen på døra?» side 26) og etterlyser et oppgjør med FrP. Men også at man i et land som Norge aksepterer kulturelle forskjeller og verdikonflikter. Hvis norske teatre skal spille en rolle i forhold til de utfordringene, burde det bli mer orientert mot konflikt, det vil si mer politisk, og mindre «samholdsskapende». Det egalitære ved Norge, sammenliknet med mange andre land, bør bare være et ideal innenfor kunsten i forhold til en målsetning om at alle skal ha tilgang til kunst av høy kvalitet, og ikke at alt skal være for alle.

Men teatrene skal også ta ansvar

for vår kulturelle tradisjon, og spille klassikerne. For noen år siden spilte Nationalteatret *Erasmus Montanus* i regi av ungarske Gábor Zsámbéki. Det var en krysstallklar oppsetning som viste at fornuft og klokskap er likelig fordelt mellom samfunnslagene – men også dumheten. Montanus' problem er at ikke klarer å briljere lenger når det blir alvor, bare så lenge det er en intellektuell lek. Og demagoger fantes dengangen som nå.

Det er ikke bare i Nederland det utspiller seg teaterslag. Nicolas Kent har trukket seg som kunstnerisk leder for Tricycle Theatre i London, (se side 62), og i Zsámbéki's hjemland, har borgermesteren i Budapest satt inn en ny teatersjef ved Új Színház (Det Nye teater), som vil gjøre det til en scene «for nasjonale verdier», og omdøpe det til Heimat- eller hjemmefront-teatret. György Dörner tilhører det nasjonalistiske Fidesz-partiet, det samme gjør borgermesteren. Ansettelsen skjedde i strid mot at det var et stor flertall mot Dörner i ansettelseskomisjonen og blant de faglig og kunstnerisk valgte representantene. I søknaden til Dörner fremgår det at han vil spille så godt som bare ungarske diktere (men ikke Horvath!), og snu utviklingen mot globaliseringen og den liberale staten «som er et typisk amerikansk produkt». Det siste tror jeg vi kan lese som en evfemisme for jødisk.

Det er varslet om opptakstopp ved teatervitenskap ved Universitetet i Oslo neste høst. Dette tolkes som et skritt mot nedleggelse. Har faget gjort seg usynlig? Hva trenger vi teatervitenskap til?



Teatervitenskap er langt fra usynlig i dag, ser man på det høye innslaget av teatervitere blant produsenter, kritikere, dramaturger og teatersjefer i Norge. Noen av de viktigste internasjonale teaterkunstnerne i Norge har primært teatervitenskapelig bakgrunn, som Vegard Vinge, Lisbeth Bodd og store deler av BAK-truppen. I det institusjonelle feltet er anerkjennelsen for intellektuell kunnskapsproduksjon langt høyere i dag enn for få år siden. Slik sett har teatervitenskap vært med på å løfte helheten av norsk teater til et langt høyere nivå. Ikke bare for Black Box Teater, men for helheten av norsk teaterliv vil det være et stort tap om fagmiljøet i Oslo forsvinner, da dette er en av de største rekrutteringsarenaene vi har, for profesjonelle såvel som for publikum. Jeg er selv rekruttert fra teatervitenskap og kan med all mulig sikkerhet si at jeg ikke hadde arbeidet med teater i dag om det ikke var for at det fantes en avdeling for teatervitenskap i Oslo.

Jon Refsdal Moe, teatersjef Black Box Teater



Det er vanskelig å tro at teatervitenskap virkelig risikerer å legges ned. Norge har lenge satset stort på å styrke varemerket med hjelp av nettopp teatret, og først og fremst Henrik Ibsen. Initiativene er mange, fra festival til internasjonal pris og UDs egne satsninger på alt fra Ibsen i New Delhi til Ibsen-pris til svenske dramatikere. At den instansen som burde ha som oppgave å reflektere kritisk over alt dette skulle legges ned, virker ikke trolig.

Er trusselen reell, er grunnen kanskje at instituttet ikke har greidd å profilere seg i denne utviklingen. Men universitetet har også bidratt til anonymiseringen av faget, som ble slått sammen med musikkvitenskap og deretter puttet inn i Institutt for kulturstudier og orientalske språk. Det er feil vei å gå. Skal teatervitenskap slås sammen med noe som helst, er det snarere med høyskoleutdannelsen for scenekunst. Heller enn tradisjonell humaniora er teaterinstitusjonen fagets rette motspiller. Heller enn å vinge-

Tove Ellefsen Lysander, teaterkritiker tidl. Dagens Nyheter



Jeg tror det er grunn til å tolke denne inntaksstoppen som et første skritt mot nedleggelse. Det beklager jeg. Vi trenger mer refleksjon og offentlighet rundt teatret. Vi trenger kvalitativ forskning og ikke bare samfunnsvitenskaplig forskning i kulturlivet. Jeg synes likevel at det er et problem at teatervitenskapen som forskningsdisiplin ikke har vært aktiv nok, og at den ikke har vært nær den praktiske utøvelsen. Tidvis har forholdet mellom praktisk teater og teatervitenskap vært direkte fiendtlig. Det er ting som tyder på at mye av denne konflikten er i ferd med å forsvinne. Det er sent, men godt. Noe man kanskje ikke tenker så mye over, er hvor mange sentrale aktører i norsk teater som har bakgrunn fra de to små fagmiljøene i Bergen og Oslo. Helt irrelevant har ikke utdanningen vår vært, men vi som har denne bakgrunnen savner kanskje spesielt en aktiv forskningsdialog med scenekunstmiljøene. Vi vil ha mindre ideologi og mer kunnskap. Barneteaterfeltet for eksempel er et område hvor systematisk estetisk forskning

og resepsjonsstudier ville vært spesielt velkomment. Pressen er i ferd med å være irrelevant i det seriøse ordskiftet. Vi trenger et språk å snakke med og arenaer å la refleksjonen finne sted. Her har teatervitenskapen viktige oppgaver.

Carl Morten Amundsen, dramaturg og teatersjef, Teatret Vårt



Foto: Arvid Moen

Det er trist og paradoksalt hvis Ibsens hjemland og UiO ikke tar seg råd til å beholde teatervitenskap, samtidig som vi har historiens største økonomiske kulturløft i Norge. Nå er det dessuten utdannet en ny generasjon teatervitere som kan rykke inn ved avganger.

Om faget har blitt usynlig? Da må jeg spørre: usynlig hvor og for hvem? På Blindern inngår det nå i estetikkprogrammet og har ikke egen bachelorgrad lenger, slik de har på UiB og NTNU. Det er svært uheldig. I teaterbransjen gjør teatervitenskap seg mer gjeldende enn noen gang. Lederne ved Dramatikkens Hus og Black Box Teater er begge teatervitere fra Oslo,

og på Trøndelag Teater sitter Seltun med hovedfag fra Bergen. Du finner videre teatervitere i Kulturrådet, i Kulturdepartementet, i NRK, i Kulturmeaglerne, blant teaterkritikerne, på BI og i teaterutdanningene. Utdannelsen har for lengst vist seg å være relevant for det praktiske teaterfeltet.

Når det gjelder media og offentligheten, synes jeg at teatervitenskap i hele Norge kunne vært mer synlige. Når det er sagt, synes jeg ikke et universitetsfags overlevelsutsikter skal være avhengig av deres mediesynlighet. Det er fagets kvalitet og relevans som bør avgjøre det.

Med store ord, vil jeg si at vi trenger alle de estetiske fagene for å forstå hva det handler om å være et menneske, for å forstå meningen med livet, for å forstå vår samtid, for å forstå vår plass i historien, i verdensrommet, i tiden. Jeg synes nok ikke representanter for de estetiske fagene alltid er like flinke til å formidle denne dimensjonen av deres virksomhet. Når det gjelder akkurat teatervitenskap, så handler jo dette om den europeiske kulturens vugge: antikken, den greske tragedien, Ødipusmyten, amfiteatret, retorikken, dramaturgien og demokratiet. Altså en historie som er selve fundamentet for det historisk –filosofiske fakul-

tet. Teatervitenskap ivaretar videre en rekke fagområder med stor relevans i både teater- og kulturlivet, og ikke minst den performative vendingen de siste tiårene; fokuset på live-momentet, på det relasjonelle, det teatrale; på teatraliseringen av samfunnet, iscenesettelsen av politikken, av terroren. Alt dette kan man fordype seg i på teatervitenskap. Teatervitenskap bør bygges opp og ikke legges ned.

Anne-Britt Gran, teaterviter, professor på BI og daglig leder av Perduco Kultur



Med tanke på hvor lite engasjement teater som kunstform vekker i dag, er det ikke overraskende at teatervitenskap trues med nedleggelse. Litteraturvitenskapen har klart å holde på en sin storebrorrolle blant estetiske fag, mens teatervitenskapen er en artig stesøster som ingen helt tar på alvor. Men dette er et paradoks, for tida vi lever i er jo ikke dominert av tekst, ikke engang av bilder og visualitet, det som er allestedsnærværende (selv i den nye litteraturen, som i *Min kamp*), er

iscenesettelse og performance. I dag er det ingen grunn til å oppsøke teatret, rett og slett fordi alt vi foretar oss handler om selviscenesettelse og alt som skjer rundt oss er gjennomteatralisert. Hvis vi er interessert i å analysere våre dagligliv under kapitalismen, enten det er snakk om sosiale medier, offentlig debatt, terror, rosetog eller fyllekultur, så er det skuespillersamfunnet vi studerer. Og derfor har teatervitenskapen fortsatt noen triks i ermet som det kan være verdt å lære.

Henning Gärtner, p.t. stipendiat i Minneapolis

«SHE'S THE MERYL STREEP OF DOWNTOWN»

Intervju med Kate Valk, skuespiller i Wooster Group siden 1979.

AV CAMILLA EEG-TVERBAKK OG
MARIT ANNA EVANGER (FOTO)

Kate Valk omtales som en av grunnleggerne av det legendariske kompaniet Wooster Group, ved siden av regissøren Elizabeth LeCompte og andre kjente navn som William Dafoe, Spalding Grey og Ron Vawter med flere. Jeg har ved flere anledninger sett forestillinger av Wooster Group, blant annet på BIT i Bergen hvor de viste *House/ Lights* (Gertrude Stein), i deres egen garasje i New York hvor jeg så en prøve på deres bearbeidelse av *Phedra*, en forestilling som til sist fikk tittelen *To You, The Birdie!*, samt deres versjon av *Hamlet*. Tempoet, leken og lysten i spillet har ikke lignet på noe annet jeg har sett og derfor var jeg nysgjerrig på å høre mer om hvordan en skuespiller i kompaniet jobber.

Kate Valk har en sentral rolle både som skuespiller, men etter hvert også som dramaturg og assisterende regissør for LeCompte. Dessuten er det interessant at hun har hatt hele sin karriere i Wooster Group, som hun møtte det siste året under utdanningen ved Tisch School of

the Arts/ New York University. Hennes skuespillarbeid har således vokst inn i, og ut av samarbeidet som utgjør The Wooster Group.

Mark Russel, tidligere leder av PS 122 i New York har sagt om Kate Valk «She's the Meryl Streep of down town». Så det er med nysgjerrighet jeg nærmer meg Nationaltheateret i Oslo, som utgjør den lettere absurde settingen for et intervju med en skuespiller i et «down town kompani» som fortsatt slåss for økonomisk overlevelse og omtales som kompaniet som bryter alle kunstens regler.

Fotograf Marit Anna Evanger og jeg geleides gjennom de trange korridorene i den gamle nedslitte teaterbygningen, for så å slippes inn i den fløyelsbelagte skuspillerfoajeen hvor vi får en time med Kate Valk. En dokumentar om Wooster





Kate Valk og Scott Shepherd i *The Wooster Groups* versjon av Tennessee Williams' *Vieux Carré*. Foto: Franck Beloncle

Group er under innspilling, og Frøken (?) Valk og jeg omkranses ikke bare av fotograf Evanger, men også av en filmfotograf fra kompaniets egen stab. Kate er avslappet, profesjonell og begynner som jeg har hørt henne flere ganger før, med å fortelle hvordan hun begynte å jobbe med kompaniet. Utfordringen er, tenker jeg, hvordan å få til en dialog som ikke er for opplagt.

Møtet med Wooster

Kate Valk: Jeg studerte ved teater- og dramaavdelingen ved Tisch, hvor man

på den tiden (slutten av 1970-tallet) fikk velge mellom ulike «actors studios» å følge som elev. Jeg var hos Stella Adler som var imot Strasbergs «Method Acting». Adler hadde en annen tolkning av Stanislavskij og mente at en skuespiller ikke trenger emosjonell hukommelse som teknikk. Adler fokuserte mer på Stanislavskijs fysiske handlinger. Problemet for meg var at jeg aldri følte meg som en skuespiller. Jeg kunne ikke se for meg at jeg skulle ta portrettfotos, lage en portefølje og gå på auditions. Det passet ikke for meg. Mitt siste semester på Tisch byttet jeg derfor over til

den nylig etablerte «experimental wing» ved skolen. Der var jeg så heldig at gjen- gen fra Wooster Group underviste akku- rat da. Gjennom dem møtte jeg en måte å jobbe med teater som engasjerte meg. Performing Garage i Wooster Street ble et sted å gå, et miljø med folk som gjorde ting, skapte teater sammen hver dag.

Camilla Eeg-Tverbakk: – *Hva var for- skjellig i Wooster Group sin måte å jobbe på i forhold til Stella Adlers?*

– Vel, det var ikke så mye tolkningsar- beid. Vi satt nesten aldri rundt et bord for

å finne ut av hva et stykke betyr og skal si til et publikum. I starten tok arbeidet utgangspunkt i Spalding Grey og hans lyst til å skape personlige og autobiografiske fortellinger. Det første stykket jeg var med i var *Point Judith*, som ble Spaldings avskjed. Jeg endte opp på scenen fordi jeg var med å transkribere teksten fra noen LP'er vi brukte i forestillingen og de skulle jo fremføres. Jeg hadde en naturlig følelse for svart populærkultur fordi jeg hadde vokst opp med det i Baltimore, og i forestillingen spilte vi med «black face».

«Tennessee Williams ... snakker til deg fra graven hver gang du fremfører ordene.»

(Black Face er en maske som hvite skuespillere brukte i amerikanske vaudevilleer fra rundt 1830 til midten av 1900-tallet. Ansiktene var svartmalt med fremtredende munn, *Journ. ann.*)

– Er det mulig å karakterisere en skuespillteknikk, eller stil, i *Wooster Group*?

– Stilen kommer fra materialet. Liz (LeCompte) finner alltid en ramme som speiler vårt møte med en tekst. Hun skaper en stil basert på hva materialet trenger og hva skuespillerne har lyst til å gjøre.

– Betyr det at dere har stor frihet til å bestemme hva dere har lyst til å jobbe med?

– Det er ikke så demokratisk. Du vet, lyst er ikke demokratisk. Det kan komme fra en person og så må vi andre strekke oss for å få det til. Vi gjorde for eksempel ikke *Hamlet* fordi alle hadde lyst til å gjøre Shakespeare. Det var fordi Scott (Shepherd) var besatt av Hamlet i 10 år. Han kunne alle scenene og hadde lett for språket i Shakespeare. Vi andre måtte strekke oss. Liz fant en metafor for vårt spøkelse – som var tidligere legendariske Hamlet-tolkere. Derfor ble det gamle filmopptaket med Richard Burton en del av vår forestilling. Det ble en praktisk måte å få alle opp i tempo språklig sett. Jeg skjønnte ikke engang hva folk sa, og jeg kunne ikke late som om jeg forsto. Derfor forsøkte vi å kroppsliggjøre, eller kanalisere, disse skuespillerne på filmen, og der-

med var vi i samme univers. Det sceniske konseptet handlet om forholdet mellom våre moderne liv og forståelse av hva det vil si å opptre på en scene, og noe annet fra tidligere tider.

– *Handler skuespillarbeidet i Wooster Group om å løse ulike konkrete oppgaver?*

– Kanskje det ja. Skuespillarbeidet er ulikt hver gang, avhengig av hvilke oppgaver som skal løses. For eksempel i dette stykket (gjestespillet *Vieux Carée* på Nationaltheatret, *Journ. ann.*) var min første oppgave å være tjener, jeg flyttet rundt på skuespillerne og objektene. Så ble jeg et medium, en som kanalisierer og får handlingen til å bevege seg fremover. Men i dette stykket er utfordringen for meg mer krevende fordi jeg må innta rollen som Jane mer som en skuespiller.

– *Hva betyr det for deg?*

– Det betyr at jeg må forsøke å være komfortabel på scenen innenfor rollens replikker og psykologiske univers. Jeg har ikke gjort det så mye, og det er svært interessant. Først måtte jeg bli syk selv for å forstå Janes sykdom. Jeg sier ikke at det er nødvendig, men sånn ble det for meg.

Tekst og karakter

– *Hva er en karakter i teatret for deg?*

– Det er et stort spørsmål, men jeg tror det er noe som er skrevet i teksten. Jeg føler meg heldig fordi jeg får jobbe med gode forfattere som Shakespeare, Tennessee Williams, Tsjekhov...

– *Om karakter er noe som er skrevet inn i teksten, hvordan relaterer du deg til den karakteren?*

– Jeg er ikke sikker, det er noe jeg forsøker å finne ut av. Jeg tror nettopp ordet relasjon er viktig. Du må relatere karakteren til ditt eget liv.

– *Du har uttalt at «alt vi gjør (i Wooster Group) er en forlengelse av oss selv». Men du har også sagt at du ikke liker når noen ber deg om å «være deg selv». Hvordan forholder de to uttalelsene seg til hverandre?*

– Det kan høres motsetningsfylt ut, men hvordan kan noe ikke relatere til en selv? Samtidig har jeg følt meg som sterkest på scenen når jeg har hatt en stor maske. For meg var det å spille med «black

face» eller når jeg har spilt en mann. Det er jo absolutt ikke meg. Jeg tror ekspresjonisme kommer lettere til meg en naturalisme. Med masken kan du eksponere deg selv fordi du er skjult. Jeg føler meg fri på grunn av negasjonen av meg selv, det er frigjørende.

– *Hvordan forholder du deg til publikum? Du snakker om å skjule deg, men jeg forstår det som en måte å skjule noen deler av deg selv for at andre skal kunne tre frem?*

– Jeg vil jo gjerne vokse og forandre meg, så jeg vil gjerne bli mer åpen og reseptiv i forhold til publikum. Jeg vil ikke være den type skuespiller som bare bretter ut seg selv og alt sitt gjør, men ikke inkluderer publikum så mye. Jeg jobber med å inkludere publikum gjennom å være mer sårbar, gjennom å slippe dem mer inn. Jeg lærer også av de fantastiske kollegaene jeg jobber med. Vi er ansvarlige for publikum selv når vi fornærmer dem. Liz finner ofte måter å ivareta publikum gjennom formmessige valg. For eksempel i Tsjekhovs *Tre Søstre* hvor jeg var fortelleren som snakket direkte til publikum. Jeg befant meg et sted mellom publikum og forestillingen, så publikum trengte ikke å forholde seg til spenningen som relaterer seg til fiksjonens troverdighet. De kunne forholde seg til fiksjonen gjennom min forteller-rolle.

– *Hva tenker du om det klassiske kravet til troverdighet på scenen?*

– Når jeg ser forestillinger så liker jeg

«Jeg vil ikke være den type skuespiller som bretter ut seg selv og alt sitt gjør. Jeg jobber med å inkludere publikum gjennom å være sårbar.»

å se tro. Jeg er ikke så sikker på troverdighet, men jeg liker å se at noen har tro eller sterk lyst, noe de bare må gjøre. Kanskje det er mulig å oppnå noe som kan kalles troverdighet hvis du finner den rette spirituelle typen til en karakter. I *Vieux Carée* tror jeg at jeg er rett spirituell type for Jane, men kanskje ikke for Mrs. Wire,



med den rollen måtte jeg strekke meg.

– Går du inn i en form for møte med karakteren?

– I Tennessee Williams' stykke er det han som snakker til meg. Når vi spiller stykket så føler jeg det som om det er en spirituell seanse med ham. Han er i alle karakterene han skriver om. Han elsker dem alle sammen. Han gjør ingen av dem til protagonist eller antagonist. Alle karakterene får sin emosjonelle forløsning i løpet av stykket. Alt er Williams. Du får høre fra denne utrolige dramatiker, amerikaneren og homoseksuelle mannen. Denne utrolig sensitive personen, som er både mann og kvinne, snakker til deg fra graven hver gang du fremfører ordene.

– Hvordan jobber du med teksten?

– Helt konkret. Du må ære forfatteren og virkelig se etter hvordan han har tegnet teksten. Hvor kommaer og punktum er forteller noe om hvordan han har hørt det som skjer. Dette materialet er ikke noe du skal svelge rått og så gjøre til ditt eget. Hvorfor skulle du det? Jeg studerer teksten og ser hvordan den er skrevet. Pust ligger i teksten.

Tilstedeværelse

– Så når dere som kompani begynner på en ny tekst; sitter dere rundt et bord og leser teksten?

– Kanskje en gang eller to. Så tar vi den ut på gulvet. Vi gjør ingen tolkning av stykket før vi er ute på gulvet. Liz har gjerne en arkitektonisk idé, noe hun vil se som ofte er basert på materialer vi har fra før, fra tidligere forestillinger.

– Jeg får litt inntrykk av at du unngår å snakke om dine verktøy som skuespiller?

– Vel, da må jeg snakke om hvordan vi ofte arbeider helt konkret med å kanalisere, gjennom at vi får teksten i ørepropene våre eller at vi må tolke bevegelser og stemninger fra TV-skjermene direkte på scenen. Det får oss ut av oss selv. Liz vil se noe til stede, hun vil ikke se hvordan det oppstår. Hun vil ikke se impulsen et sekund før det skjer. Det er en måte å

«Jeg tror ekspresjonisme kommer lettere til meg en naturalisme.»

holde oss årvåkne og tilstede på. Det er et viktig verktøy. I *L.S.D. (... just the high points...)* ville vi ha brukt TV-skjermer hvis vi hadde hatt dem. I stedet imiterte vi et video-opptak av oss selv da vi gjorde teksten påvirket av LSD. Vi satte opp tidslinjer som målte hvor lang tid hver tekstbit eller scene skulle ta. Etter at vi fikk TV-skjermene på scenen reagerer vi på ytre stimuli gjennom lyd, tekst og bilde som vi blir foret med. Det er som i Noh-teatret hvor skuespillerne har ulike påler, eller stenger, med ulik betydning som gir dem retning og impulser. Dette er en teknikk som unngår at vi faller inn i oss selv. Det får oss til å bli engasjerte og da foregår ingen undertrykkelse. En skuespiller varmer jo opp fysisk for å komme i

kontakt med seg selv og kroppen, vi leker en lek, noe som er bedre enn om hjernen skal forme og kontrollere bevegelsene. Teknikkerne på scenen gir et signal, og det er så å si ingen tidsforskjell mellom impulsen og reaksjonen hos skuespillerne. Flere og flere jobber på denne måten. Jeg tror hver tidsepoke finner sitt medium og sin måte å jobbe på.

– Dette er arbeidsmetoder som på mange måter står i opposisjon til den klassiske «metoden», men likevel respekterer du den slik jeg forstår deg?

– Åh ja, absolutt! Men på dette punktet i livet mitt stiller jeg spørsmålstegn ved alt jeg gjør. Jeg vet ikke hva jeg gjør. Jeg stiller spørsmålstegn ved hvorfor jeg gjør dette. Jeg respekterer stor skuespillerkunst uavhengig av bakgrunn eller stil. For egen del er jeg virkelig avhengig av Liz og jeg stoler på henne. Jeg håper jeg kan bli i det samarbeidet... eller ikke...

– Om du skulle gi et råd til unge som vil stå på scenen, hva ville du si er det viktigste å lære for dagens skuespillere?

– De må bare gjøre det. De må finne noe de elsker å gjøre og så tjene det. Jeg tror ikke du kan lære å bli skuespiller. Jeg tror du må ville ha det, som en tyv. Derimot er det fantastisk å gå på skole fordi du møter masse flotte folk. Du møter andre med sterk lyst til å skape. Det er viktig av sosiale og relasjonsbyggende grunner. Men jeg tror ikke du kan lære det på en skole.

For Wooster Groups egen undersøkelse av norsk teatervirkelighet, <http://thewoostergroup.org/blog/>

ANSIKT TIL ANSIKT

Noen ord om muligheten for en relasjonell skuespillteknikk



AV CAMILLA EEG-TVERBAKK

«there is no communion, there is no common being, but there is being in common.»

JEAN-LUC NANCY

Jeg har nylig avsluttet min åremålsperiode som kunstnerisk leder for skuespill-linjen ved Akademi for scenekunst. Det er tid for tilbakeblikk og refleksjon. Da jeg startet mitt engasjement ved Høgskolen i Østfold i 2007, gikk jeg tilbake inn i skuespillfaget etter å ha forlatt det mange år tidligere fordi teatret på 1990-tallet ikke maktet å representere den virkeligheten som engasjerte meg. I stedet ble jeg inspirert av billedkunstens konseptuelle, kontekstuelle og relasjonelle strømninger, hvor performance ble et naturlig fokuspunkt for meg. Siden førte lysten til å arbeide med kunst som undersøker min samtid, meg videre til teoretiske og filosofiske studier (performance studies), samtidsdans og formidlingsarbeid gjennom for eksempel det stedspecifikke prosjektet «Kunstneriske forstyrrelser» i Nordland fylke. Da jeg så skulle tilbake til teaterfaget, tok jeg meg en tur inn i hovedstadens institusjonsteatre for å se om noe var skjedd. Min konklusjon var fortsatt at jeg ikke var så interessert i teater. Jeg tenkte at dét likevel kunne være et godt utgangspunkt for å ta fatt på jobben med å utdanne skuespillere, forstått som kunstnere, i en institusjon som orienterer seg eksperimentelt ikke bare med hensyn til estetikk men også pedagogikk. Med denne innfallsvinkelen til jobben hadde jeg ingen ambisjoner om å nedtegne noen form for metode eller teknikk. Når jeg nå likevel forsøker meg på å formulere noen tanker om det som har opptatt

meg mest i jobben som kunstnerisk leder for en av Norges skuespillutdanninger, er det i håp om at det kan være et nyttig innspill i pågående debatter om norsk teater. Det er viktig for meg å påpeke at det som formuleres under ikke beskriver hele skuespillutdanningen ved Akademi for scenekunst, men er noe av det som har vært mitt bidrag inn i en utdanning med fokus på eksperiment og forskning i møte med grunnleggende fagteknisk kunnskap.

Ytgangspunktet

Akademiets tilnærming har i stor grad vært tuftet på en nokså vid forståelse av begrepene «fysisk teater», «visuelt teater» og «komposisjon». Dette var et godt grunnlag å starte fra i mitt arbeid som blant annet har dreid seg om å søke etter metoder fra andre kunstfaglige områder for å fornye skuespillfaget. Min interesse for performance og billedkunst førte til et ønske om å koble også scenekunsten sterkere opp mot det sosiale og politiske feltet: At samtidens scenekunst i større grad kunne undersøke og diskutere de strukturer som omgir oss. Da jeg forlot scenerommet, til fordel for stedspecifikk performance sent på 1990-tallet, var mye av grunnen at jeg opplevde teatrets rom som lukket og avsondret fra det virkelige liv. Dette er heldigvis på vei til å endre seg nå mer enn 10 år senere.

Interessen for psykologiske dramaer i teatret var, og er, begrenset hos meg. Som følge av politikken og medias iscenesettelser, hvor grensene mellom det private og det offentlige nærmest er utvisket, kan teatret i dag fylle en annerledes rolle enn det gjorde for 50–100 år siden. Det

psykologiske drama skulle vise frem et tabubelagt privat (borgerlig) rom som den gang ikke var synlig i offentligheten. Teatret i dag har en annen funksjon og er et sted som må synliggjøre, leke med, og stille spørsmål til den iscenesettelsen (les: makt- og språkspill) vi er vitne til i sosiale og politiske rom reflektert gjennom media, realityserier, såper og dokudramaer. Det er en scenekunst som eksperimenterer med forholdet mellom fiksjon og virkelighet, og som med en mer konseptuell tilnærming kommenterer forhold i offentligheten. Som den første scenekunstutdanningen i Norge startet jeg derfor med å undervise i kritisk teori ved akademiet. Hvis unge kunstnere skal ha forutsetninger for å skape kunst som speiler samtiden, må fokuset flyttes fra indre prosesser til mer ytre anliggender. De må introduseres til samtidens filosofiske, samfunnsrelaterede og kunst-teoretiske temaer under utdannelsen. Både for å trene opp evnene til å analysere samfunnet de er en del av, og for å finne tematisk inspirasjon utenfor sin egen psyke og sitt ego. Dette har satt i gang mange spørsmål og diskusjoner både om hvorfor vi vil skape noe for et publikum, hva som engasjerer oss i tiden vi lever i, og hva som legger føringer for våre estetiske valg.

Et annet viktig punkt å tilføye til akademietts undervisning, var performance som genre, både praktisk og teoretisk. Etter min mening er det ikke mulig å utøve skuespilleryket i dag uten kjennskap til performancekunsten. Performance har introdusert bestemte holdninger som har infiltrert scenekunsten. Det har blant annet resultert i en estetikk som stiller spørs-



Stemmer fra bakgården, et prosjekt med elever fra Akademi for scenekunst, 2008. Foto: Camilla Eeg-Tverbakk

mål ved begrepene «kvalitet», «teknikk» og «profesjonalitet». Performance har også påvirket scenekunsten til å problematisere – og leke med fiksjonslagene (performansekunstens dilemma er om det er mulig å unngå representasjon i kunsten): Å stille opp foran et publikum som den man er, uten andre masker enn de alminnelige sosiale maskene vi alle bærer, og bevisstheten om at vi deler noen erfaringer i samme rom og tid som publikum, uten skille mellom scene og sal.

Å flytte fokus

Gjennom årenes løp har jeg erfart at det dagens skuespillere trenger er å lære å flytte fokuset fra oppmerksomheten mot en indre erfaring og evne til gestaltning, til å konsentrere seg i betydelig større grad om samspillet med publikum her og nå. Enten det er performance relatert estetikk eller et sterkt teatralt uttrykk en opererer innenfor, vil en med denne oppmerksomheten aldri miste teatrets begge dimensjoner av syne: fiksjon og virkelighet. Denne doble bevisstheten må skuespilleren ivareta. Det må altså foregå en kontinuerlig kontakt mellom meg og dem

som befinner seg omkring meg (i samme rom og tid) enten det er medspillere eller publikum. Dette innebærer bevissthet omkring en lek med makt og språk. Noen ganger er det vi som oppholder oss på scenen som styrer spillet, men i hvor stor grad kan vi gi fra oss kontrollen og la oss påvirke og være i dialog med publikum?

Etter min mening må en skuespiller oppøve en romlig sensibilitet og evne til å lytte, for å kunne ta inn og reagere på impulser som oppstår utenfor en selv. Han eller hun må i større grad spille med alt og alle som er i samme rom, fremfor å være oppmerksom på indre prosesser. Det indre vil svare og reagere og skal selvsagt få plass til å utspille seg, men det må skje uten at skuespilleren styrer eller bedømmer sine reaksjoner, men snarere rommer sin fysiske og følelsesmessige respons – det er liv, både på og av scenen. Det er gjennom å lytte og holde oppmerksomheten på den andre at dialog og relasjon kan oppstå.

Livet kan på mange måter kokes ned til rytme (noe alle kunsthøgskoler også jobber med på ulike måter). I arbeidet har vi derfor fokusert på komposisjons- og lytteøvelser.

Det å kunne finne en rytme og velge å arbeide med eller mot den, ikke bare i egen kropp men i samspill med omgivelsene, er helt essensielt. Det dreier seg ikke om å skape rytmen, men å finne den, lytte til den og være del av den. Dette brukes også i stor grad i tilnærming til tekst. Det er ikke analysen og tolkningen som ligger i fokus, men å arbeide med rytmen(e) i språket, igjen med en oppmerksomhet på rommet rundt seg. Det er ikke skuespilleren på scenen som skal levere en ferdig tolkning av en tekst, som publikum så skal forsøke å forstå. Det er monolog, ikke dialog. Det dreier seg om at mening skapes mellom utøver og betrakter. Gjennom å leke musikalsk med språket, lytte og reagere – og viktigst, si teksten på en måte hvor en som skuespiller sammen med publikum undersøker og forsøker å forstå ordene, kan vi få en opplevelse av et fellesskap i teatersalen. En stiller flere spørsmål enn leverer ferdigtygde svar. Dette krever også en årvåkenhet og en høy grad av sensibilitet og ydmykhet.

Skuespilleren trenger heller ikke forstille seg og skape en «karakter». Den kjente skuespilleren Frank Verduyssen

fra det belgiske kompaniet T.G. Stan sa en gang til meg at karakteren ligger i teksten. Skuespilleren behøver bare å si ordene på en måte som er levende (arbeide rytmisk for å unngå det monotone, lytte til sin egen tekst med nysgjerrighet) og så vil publikum alltid se en karakter ut fra sin egen evne til fantasi og tolkning. Det er da teatret blir spennende, og da et rom for felles utforskning og oppdagelser om menneskelige og sosiale forhold kan oppstå.

Jeg referer ofte til den franske filosofen Jean-Luc Nancy's lille tekst «Listening» hvor han blant annet skriver:

To listen is to enter that spatiality by which, at the same time, I am penetrated, for it opens up in me as well as around me, and from me as well as toward me: it opens me inside me as well as outside, and it is through such a double, quadruple, or sextuple opening that a «self» can take place.

JEAN-LUC NANCY, *LISTENING*, 2007 (14)

Dette er en gjennomgripende forståelse av det å lytte, hvor på mange måter selvet går i oppløsning og penetreres av romligheten og alt som befinner seg der. Og det er ved på denne måten «å gi seg selv opp» (sitt ego, sin agenda eller sin tolkning) at

Hvis unge kunstnere skal ha forutsetninger for å skape kunst som speiler samtiden, må fokuset flyttes fra indre prosesser til mer ytre anliggender.

Nancy mener at et «selv kan finne sted». Altså at et selv kun kan eksistere i samspill med omgivelsene, som en del av noe større enn meg selv.

Fordi fokuset ligger på «den andre» (medspillere og publikum), vil vi også møte noen etiske utfordringer. For eksempel skriver en annen fransk filosof, Emmanuel Levinas, om hvordan det er i

møte med den andres ansikt at jeget oppstår. Nettopp fordi jeg opplever adskillelsen og det faktum at vi er forskjellige. Videre påpeker Levinas hvordan dette møtet også trigger en human form for etisk ansvar for den andre. Dette representerer kraften som ligger i scenekunstens konkrete møte mellom mennesker i tid og rom. Derfor undersøker vi med studentene hva som driver oss som kunstnere og skuespillere på scenen. Hva er vår motivasjon, vår agenda, vår lyst og våre fordommer? Dette er faktorer som fører oss inn i å se på hva det betyr å forholde seg etisk i møtet med andre mennesker, og det er retningsgivende for å vurdere hva som er «godt» teater. Gjennom å trene opp å ha oppmerksomheten på disse faktorene når en skuespiller står på scenen, skapes liv gjennom faktiske reaksjoner der og da.

Det relasjonelle

Et annet tema og delvis metodiske grep som er hentet fra billedkunstfeltet, er det relasjonelle. På 1990-tallet lanserte Nicolas Bourriaud begrepet «relasjonell estetikk» som pekte på prosjekter som definerte relasjonen (for det meste med publikum) som det estetiske objektet. Ett av de mer kjente eksemplene er den thailandske kunstneren Rirkrit Tiravanija, som blant annet har arrangert middager i gallerier og museer for så å stille ut talkener, kopper og kar som sosiale og relasjonelle spor.

Scenekunsten er i motsetning til billedkunstens objektfiksering, relasjonell i sin natur; både i sin tilblivelse som kollektiv kunstform og gjennom at det dreier seg om fysiske møter med publikum. Likevel er det aspekter ved den relasjonelle kunsten som scenekunsten kan lære av. Det dreier seg om evnen og muligheten til å trekke virkeligheten inn på scenen. Det så kalte dokumentariske teateret kan sies å ha latt seg inspirere av disse strømningene.

Slik jeg ser det, er noe av motivasjonen med å skape kunst at en ønsker en dialog med andre omkring temaer som engasjerer en. Teatret burde derfor etter min mening fokusere (tilbake) på muligheten for at teaterrommet først og fremst er relasjonelt og dermed få aktualitet som en, muligens politisk, sosial arena for meningsut-

veksling. Det relasjonelle aspektet henger naturlig nok sammen med begrepene jeg har lansert over; fokuset på den «andre», lytting og etikk. Å arbeide med disse parametrene vil kunne føre til en relasjonell måte å utøve skuespillyrket.

For meg er det viktig at en skuespiller ikke skjuler seg bak ideen om en rolle som er ferdig tolket. Jeg opplever dette ofte som et unødvendig lag mellom meg som publikum og skuespilleren på scenen. Jeg ønsker jo å komme nær en person som vil dele en tekst, handlinger, erfaringer, refleksjoner og følelser. Tro aldri at du kan være noen andre enn deg selv sier jeg til studentene i første klasse. Det betyr at å skape kunst er å by på seg selv, å jobbe med å vise hvem man er i en relasjon. Det betyr at man også skal utforske sider ved seg selv som en ikke lever ut i hverdagen. Være seg groteske, ondskapsfulle eller hellegelike handlinger. Vel og merke innenfor prøverommet og scenens trygge ramme av lek og spill. Forskjellen fra ideen om total innlevelse, er at skuespilleren alltid må være bevisst teatrets virkelighetsaspekt, at selv om vi leker/ spiller, så er det jeg som står her foran deg. Da blir det også viktig at jeg er bevisst min intensjon med å stå her. I tillegg til det som allerede er nevnt, har vi derfor ved Akademi for scenekunst gjennomført noen prosjekter innenfor rammen av relasjonell estetikk. Dette er prosjekter som tar i bruk både dokumentariske strategier og såkalt «sosialt engasjert kunstpraksis». Poenget er at skuespillstudenter skal utfordres til individuelle møter med fremmede mennesker utenfor sin egen ramme, for å oppøve evnen til respektfull dialog og å skape relasjon. Det betyr ikke at enhver relasjon eller dialog skal være harmonisk og ha enighet som målsetning. Tvert i mot, det dreier seg om hvordan skape tillit så vi kan åpne for uenighet og si hva vi egentlig mener. Enten det provoserer eller ikke. Etikk innebærer også å måtte si eller gjøre noe som kan oppleves som støtende eller sårende i øyeblikket, men som kan virke etisk riktig i et lengre perspektiv.

Studentene må derfor i ulike typer prosjekter ut å snakke med og intervju folk, og presentere sitt kunstneriske materiale utenfor kunstkonteksten. Vi må ut av våre

trygge rom, prøve- og scenerommet, og teste våre visjoner i den virkeligheten som omgir oss på gate- og institusjonsplan. Senest i våres hadde vi en tekst-workshop hvor vi tok scenene vi jobbet med ut og spilte dem i ulike offentlige settinger for å utfordre skuespillernes reaksjonsevner. Denne enkle øvelsen fører til at fokuset automatisk flyttes ut.

Vi har også hatt workshops hvor oppgaven har vært å finne en person utenfor kunstmiljøet, som du ikke kjenner fra før, og skape en relasjon til vedkommende, for så å finne måter å bringe denne erfaringen tilbake på scenen i en eller annen form. Spørsmålet er om du som kunstner tør å la deg bli beveget av møtet med den andre? En relasjon forutsetter at begge parter risikerer at egne fordommer og meninger bli utfordret. En må være villig til å risikere forflytning gjennom å bli beveget og berørt av møtet.

Et annet eksempel er prosjektet MSM (Møteplass medborgere) som Akademi for scenekunst og undertegnede har deltatt i. Prosjektet styres av Fredrikstad kommune hvor målsetningen er å utvikle nye metoder for å skape lokalt engasjement og deltagelse i demokratiske prosesser. I det første delprosjektet skulle studenter fra akademiet samarbeide med personer fra ulike deler av befolkningen. Det var elever fra en internasjonal språkskole (innvandrere), ungdom fra en videregående skole og ansatte i kommunen. Sammen utviklet de performative, stedspecifikke prosjekter. Hva får så en skuespiller ut av det? Vel, han eller hun får testet sine kommunikative evner i en svært utsatt posisjon. Ikke med et publikum som velvillig kommer for å se hva vi har kommet frem til, presentert på en scene, men med folk som i utgangspunktet ikke er spesielt interessert i kunst. De må samarbeide i en tverrfaglig setting, og i tillegg lærer de metoder for å forholde seg til offentlige instanser. Det er nyttig både i situasjoner hvor man jobber stedspecifikt, men også i forhold til research generelt enten man jobber med en mer konseptbasert scenekunst, et stykke og/eller en rolle. Det siste delprosjektet under MSM resulterte i en vandreforestilling i Fredrikstad Rådhus kalt *Them & Us*. Etter at studentene hadde oppholdt

seg seks uker i rådhuset, hvor de hadde gjennomført en rekke intervensjoner og intervjuer, utviklet de et konsept for en stedspecifikk forestilling som tematiserte hvor skjørt demokratiet er. Resultatet var tankevekkende, ikke minst for mange av dem som jobber i rådhuset til daglig og har mistet av syne den sammenhengen de er satt til å forvalte.

Gjennom denne type prosjekter får skuespillstudentene teften for at teater og scenekunst kan handle om våre sosiale og politiske strukturer, så vel som om relasjonelle forhold. Dog uten for mye psykologisering (jeg mener at vi må komme videre fra Freuds sterke påvirkning på vår forståelse av selv og psyke). De får også trent sin evne til å lytte, gå i dialog med og skape relasjon til folk de ikke kjenner. De lærer seg å møte andre mennesker, og se hvordan det påvirker dem selv og vekker både reaksjoner (handlinger) og emosjoner. Disse må de lære seg å håndtere og romme. Vite når de skal slippe dem og når det i scenisk sammenheng kan være riktig å bruke det som oppstår i subtil eller forsterket form.

Historisk bevissthet

Nå kan det kanskje høres ut som om studentene ved Akademi for scenekunst bare holder på med eksperimenter og ikke forholder seg til historien. Til det vil jeg svare at ingenting står utenfor kontekst. Et eksperiment kan bare være det dersom det står i forhold til det bestående. Når vi snakker om historisk bevissthet må vi spørre: Hvilken historie snakker vi om? Akademiets tradisjon knytter seg til flere historier. Den viktigste historiske referansen, samt kunstneriske og estetiske slektskapet, har akademiet med avantgarden som strekker seg fra omkring 1910 og frem til i dag. I tillegg speiler pedagogikken ved akademiet tradisjoner, metoder og teknikker som er langt eldre enn dette. Jeg tenker for eksempel på det greske teatret, Commedia dell'arte og den populære teatertradisjonen som gjennom historien har eksistert side om side med den litterære teatertradisjonen. I 2011 forsøker akademiet innenfor et postdramatisk paradigme å forene disse tradisjonene (populær, litterær og avantgarde)

som alle er godt forankret i europeisk historie. Hvorfor da ikke den naturalistiske tradisjonen med Stanislavskijs metode i bresjen? Vel, for det første finnes det andre skoler i Norge som ivaretar denne metoden. For det andre representerer Stanislavskij og naturalismen kun en liten del av en lengre litterær teatertradisjon.

Dette er som sagt ikke noe forsøk på å formulere en metode. Jeg tror mest på at enhver kunstnerisk produksjon trenger å utvikle sine egne spesifikke metoder.

Det relasjonelle aspektet henger sammen med fokuset på «den andre», lytting og etikk.

Likeledes at det du vil fortelle er retningssigende både for estetikk og metode (Stanislavskijs metode egner seg godt til psykologiske dramaer, men ikke til mer strukturkritiske konsepter.) Likevel har jeg her forsøkt å formulere noen tanker omkring hva jeg tror er viktig å fokusere på for å utvikle teatret til å få betydning for flere. Dette arbeidet har også gitt meg tilbake troen på at det er mulig, og etisk forsvarlig, å arbeide med scenekunst – og teater – i en tid som i alt for stor grad preges av «skuespillsamfunnet» (ref. Guy Debords bok *The Society of the Spectacle*) og en egofiksert individualisme. Jeg har stor kjærlighet til disse rommene som scenekunsten tilbyr hvor vi kan møtes fysisk. I vår tid er det ikke nok av dem. Derfor må scenekunstnere ta mer ansvar og med omhu forvalte det potensial disse rommene bærer i seg, samt behovet for å fokusere på mellommenneskelige relasjoner. Det tror jeg vil være av betydning i tiden vi går i møte som vil preges av store forandringer og utfordringer. Vi lever i en tid hvor publikum kommer for å ta del på en arena hvor vi sammen kan forsøke å forstå hva det vil si å være menneske i det samfunnet vi har skapt, og som vi er med på å forme for fremtiden.

«DEN AUTONOME SKUESPILLEREN»

Min tanke med dette innlegget er å dele erfaringer og dokumentere det ett-årige prosjektet «Den Autonoma Skådespelaren».



AV HELGA GUREN

Jeg startet min utdanning som skuespiller ved Teaterhøgskolen, KhiO, som 19-åring, og hadde da liten aning om hvordan den profesjonelle teater-verdenen så ut. Min utdanning ved Teaterhøgskolen dreide seg i hovedsak om å utdanne en håndverksmessig god skuespiller, i stor grad tilpasset institusjonsteatrens behov.

Da jeg etter 3 år kom ut i denne profesjonelle institusjonelle verdenen, ble jeg overrasket over hvor liten påvirkningskraft man som skuespiller kan ha. I noen tilfeller ble jeg skremt over hvordan pro-

Jeg tror ikke at institusjonsteatre og en autonom skuespiller står i motsetning til hverandre. Tvert imot kan de gjøre hverandre sterkere

sjesser kan foregå og avgjørelser bli tatt. Jeg hadde blitt lært opp til at teater er, og må være en kollektiv kunst, og så viste erfaringene mine noen ganger det motsatte. Jeg søkte derfor, etter 2 år på institusjonene etter mer påfyll og videreut-

danning. Tilfeldigvis og heldigvis fant jeg magisterprogrammet «Den Autonoma Skådespelaren/The Autonomous Actor», et ett-årig prosjekt ved Stockholm Dramatiska Högskola (StDH tidl. Teaterhögskolan & Dramatiska Institutet). Tittelen på programmet er en betegnelse som oppsto etter teaterrevolusjonen i Nederland i 1969 («*actie tomaat 69*»), og henviser til en uavhengig kunstner i et ikke-hierarkisk fellesskap. Initiativet til utdannelsen kom fra Danjel Andersson (Moderna Dansteatern, TUPP, Perfect Performance, Visslingar & Rop), som et forsøk på å påvirke skuespillerens rolle i dagens skandinaviske teatervirkelighet. Medprofessor på programmet har vært Frank Verduyssen fra det belgiske skuespillerkollektivet tg STAN. Studiet rettet seg mot profesjonelle scenekunstnere som i større grad ønsker å være autonome i sitt virke på scenen.

Jeg synes det er interessant at initiativet til prosjektet kunne virkeliggjøres av en stor institusjon som StDH, som i likhet med KhiO er et resultat av en sammenslåing av ulike utdannelse. At man får inn spesialister på et fagfelt for å gjennomføre et prosjekt som i dette tilfellet står som en sterk motsats til hvordan den store institusjonen StDH nå fungerer, er i mine øyne både fruktbart og viktig. Viktig, fordi det må finnes plass til det lille også i det store.

Belgisk fokus

«Den Autonoma Skådespelaren» har i motsetning til 4. året ved Teaterhøgskolen ved KhiO ikke vært en naturlig fortsettelse av en 3-årig grunnutdanning i skuespill, men har stått som et selvstendig årsprosjekt hvor 9 studenter med ulike bakgrunn innenfor scenekunst og med utdanning og virke fra forskjellige land ble tatt inn. Det har eksistert et samarbeid med kunstnere særlig tilknyttet Belgia (med Belgia mener jeg den flamske delen av Belgia), men året har også rettet seg mot det europeiske ikke-institusjonelle feltet i møte med kunstnere og kollektiver som alle jobber under ulike strukturer og etter ulike metoder. Dette i et forsøk på å bli inspirert, forstå, og kunne bruke disse erfaringene i vårt videre arbeid som utøvende kunstnere. Det har altså ikke vært fokus på å videreutdanne det fysiske skuespillerinstrumentet, men skuespilleren som en selvstendig skapende kunstner.

Fokuset på Belgia oppstod på grunnlag av hvordan scenekunsten der ser ut både økonomisk, kunstnerisk og politisk da dette er en sterk motsats til vår skandinaviske teaterverden. Bevilgningen til scenekunst i Belgia er for eksempel delt relativt likt mellom institusjonsteatrene og de uavhengige kunstnerne/kollektivene. Grensene mellom de ulike gen-

Veiledere/forelesere/samarbeid ved «Den Autonoma Skådespelaren»: Produksjon/praksis: Patrick Sterckx/WPZimmer, Guy Gypens/Kaattheater, Steven Heene/NTGent, Ann Olaerts/VTI, Guy Cassiers/Toneelhuis, Willy Thomas/KVS, Kristof Blom/Campo. Kunstnere/kollektiver: Heiner Goebbels, Giselle Vienne, Erna Omarsdottir, Sean Patten/Gob Squad, Jacob Wren, Matthias deKonig/discordia, Tiago Rodriguez, Eva Meyer-Keller, Sidney Leoni, Ditto Ditto, Fanny & Alexander, tg STAN, She She Pop, Gerald Kurdian, Luk Van den Dries.

rene på scenen er i stor grad ofte visket ut, noe som gjør at ulike scenekunstformer påvirker hverandre kontinuerlig. Institusjonsteatrene har alle forskjellig profil og fungerer etter ulike strukturer, hvor skuespilleren gjennomgående har en avgjørende stemme i kunstnerlige avgjørelser som tas. I det «uavhengige» feltet eksisterer bl.a. «workspaces»; non-profit-organisasjoner som ved hjelp av statlige midler bidrar til scenekunstneres videre kunstneriske utvikling. Dette er bare noen eksempler på hvordan den politiske strukturen i Belgia har tilpasset seg kunstnerens behov, med sterk hjelp fra blant annet VTI (Vlaams Theater Instituut: flamsk teaterinstitutt) som har dokumentert all profesjonell scenekunst i Belgia siden 1987. På denne måten har man hatt grundig dokumentasjon som forhandlingsgrunnlag med regjeringen i form av konkrete fakta – å kunne vise hvor scenekunsten befinner seg, hvilke tendenser som beveger seg, og hvilke behov som oppstår. VTI er gjennom dette også til inspirasjon for scenekunstnerne selv.

Ny type skuespiller

Den autonome skuespilleren er et begrep som har eksistert i Nederland og Belgia siden teaterrevolusjonen i 69, men det er et relativt ukjent begrep både i Sverige og Norge. Jeg opplever at det representerer en «ny» type skuespiller som blir mer og mer aktuell, en skuespiller som vil ha større ansvar for det arbeidet hun presenterer for sitt publikum. Det har vært en befrielse å se muligheter for samarbeidsstrukturer produksjonsmessig, som gir skuespilleren avlastning fra nettopp produksjonsarbeid, og mer tid til kunstnerisk virke. En annen befrielse under studiet, har vært å oppleve at det i den europeiske scenekunsten vi har blitt introdusert for, eksisterer en mer flytende grense mellom dans, teater, performance og musikk. Behovet for å sette «merkelapp» på de ulike scenekunstgenrene er ofte fraværende, noe som gjør at de ulike komponentene kan utfylle hverandre i en større enhet. Man oppnår synergieffekter mellom de ulike kunstformene – hver av komponentene gjør hverandre sterkere, samtidig som de sammen blir til noe annet.



Skuespillerstudentene prøver ut «table method» inspirert av tg STAN. Foto: Helga Guren

«Table Method»

I samarbeid med Frank Verduyssen gjorde klassen ensembleproduksjonen *Splitter* (til norsk: *Splinter*), basert på Anton Tsjekhovs samlede verk. Metoden ble hentet fra Frank Verduyssens kollektiv tg STAN, kalt «table-method». Denne går ut på at skuespillerne sitter rundt et bord og samtaler hele prøveperioden. Man diskuterer konsept og forestilling, og forsøker å ta alle kunstneriske og ikke-kunstneriske avgjørelser i demokratisk fellesskap. Målet er at ingen avgjørelser tas uten enighet. Man jobber konsekvent uten regissør og «øver» ikke før man entrer scenen på premiere. Dette for ikke å «late som» om det finnes et publikum eller foregriper dettes reaksjoner. Med denne metoden forsøker man altså å legge til rette for et mest mulig «ekte» og impulsivt spill som oppstår med de gitte omgivelser der og da. Tekstene er selvfølgelig godt innstudert og det inngås avtaler, men hvordan en skuespiller vil spille sin rolle i øyeblikket, er opp til henne. *Splitter*s konsept ble en «teaterfest» hvor publikum kom som gjester til en middag og selv valgte de scenene de ville følge. Skillet mellom sal og scene var fraværende, og forestillingen endte i en middag hvor skuespillere og publikum inntok et felles måltid. *Splitter* ble spilt under våren på nasjonale og internasjonale teaterfestivaler i Sverige, samt StDH og Kungliga Dramatiska Teatern.

«Den Autonoma Skådespelaren» medvirket også i Sidney Leonis (fransk danser og koreograf) *Undertone*, en forestilling i mørket som utfordrer publikums sanselige evner.

Som avsluttende arbeid laget klassen teaterfestivalen *Felanmäld* (til norsk:

I ustand) i samarbeid med Dramaten, i juni 2011. Målet med festivalen var å sette kunstneren i fokus, i håp om en fremtidig reparasjon. Ti sluttproduksjoner ble vist, der hver student viste sitt personlige arbeid. En fellesnevner for forestillingene ble at ingen jobbet med regissør, men etter egen metode og intuisjon, fra idé til utførelse.

Proessorientert

Et nøkkelord for dette magisterprogrammet har vært «liveness». Karakter, regi og fiksjon har i stor grad vært ikke-eksisterende både i forestillinger vi har sett, mennesker vi har jobbet med og metoder vi har jobbet etter. Det har vært lite fokus på resultat, mer på prosess, og at «resultatet» man ender opp med heller ikke er et resultat i seg selv, men alltid også er og må være i endring, for å ivareta sin viktighet og aktualitet for publikum.

Året «Den Autonoma Skådespelaren» har gitt meg verdifull inspirasjon og kunnskap i forhold til hvordan man kan tenke og utføre skuespillerens rolle. Jeg opplever at skuespillere som selv velger hva de vil gjøre på en scene og hvordan de vil formidle det til sitt publikum, ofte føler større eierskap til det de presenterer, og at dette gir materialet større viktighet. Jeg tror ikke at institusjonsteatre og en autonom skuespiller står i motsetning til hverandre. Tvert imot mener jeg disse kan gjøre hverandre sterkere. Jeg tror vi må jobbe hardere for å finne alternative løsninger der midler kan frigjøres, og legge til rette for nye organisatoriske strukturer og alternative metoder hvor skuespilleren kan, om hun ønsker, få være en mer betydelig skapende kunstner.

THEATRE IN TIMES OF CRISIS

«Vi må kutte hardt i alle disse venstrepolitiske hobbyene som fører til at det sløses milliarder på EU, på u-hjelp, miljøvern, kunst og boligbygging, språk-opplæring og så videre.»

Geert Wilders (PPV), 2009.

Det er aldri påvist at en spesiell form for kunst vil få gjennombrudd senere dersom den subsidieres nå. Kreativitet betyr at man finner på ting som samfunnet ennå ikke er modent for. Man vet bare ikke om denne nye kunsten faktisk er god, eller om det bare er søppel. (...) Så hvem er jeg, kulturfondet eller en annen ekspert, hvis vi tror at vi kan si hva som er godt og dårlig?»

Kulturminister Halbe Zijlstra (VVD)

«... ellers ville en liten gruppe avgjøre hvilken kunst som skal få støtte. Kunst skal være til for fellesskapet, og hvis fellesskapet ikke er innstilt på å komme og se, er det noe som er grunnleggende galt.»

Kulturminister Halbe Zijlstra, (VVD).

«I Haag og Amsterdam fins det et tredvetalls teatre som bare har ti publikummere på første rad.»

Statsminister Mark Rutte (VVD)



TeaterTanken: Theatre in times of crisis



Paneldeltakerne i første del av seminaret på Dramatikkens hus: Marit Grimstad Eggen og Marius von der Fehr (moteledere), Simon van der Berg, Manja Topper og Eric de Vroedt.

THEATRE IN TIMES OF CRISIS

Geert Wilders og hans høyrepopulistiske parti PPV setter agendaen for de «tradisjonelle» partiene, ble det fastslått under seminaret «Theatre in times of crisis» på Dramatikkens hus – om teatersituasjonen i Nederland.

AV THERESE BJØRNEBOE OG KRISTINE JAKOBSEN (FOTO)

Sjette november arrangerte den ny-stiftede tenketanken TeaterTanken seminaret «Theatre in times of crisis» på Dramatikkens hus i Oslo, med fullsatt sal en søndag kveld. Fokus var situasjonen i Nederland, hvor scenekunsten er et av de områdene som rammes aller hardest av budsjettkuttene til den nye borgerlige regjeringen. Det var et overveiende ungt publikum, studenter, skuespillere og regissører, men tilstede var også teatersjef Hanne Tømte, dramaturger, representanter fra fagorganisasjoner og utdanning.

På seminaret deltok skuespillere fra noen av de sentrale teaterkompaniene i Nederland og Belgia, i tillegg til teaterkritikeren Simon van den Berg og norske Hans Henriksen (regilinja på KhiO) og Remi Nilsen (*Le Monde Diplomatique*). På

... det ble trykket annonser i *Le Monde* og *The New York Times* med teksten «Do not enter the Netherlands. Cultural meltdown in progress»

begynnelsen av møtet konstaterte Simon van den Berg at folk for øyeblikket er så nedslåtte at han var usikker på om man hadde klart å arrangere et tilsvarende seminar i Holland.

Mens kulturbudsjettet totalt blir kuttet med 20 prosent, vil de midlene til scenekunst som fordeles gjennom kulturrådet reduseres med hele 60 prosent. I tillegg økes momsen på teater- og konsertbilletter til 19 prosent. Simon van den Berg sa at det ikke hadde vært mulig for de borgerlige å danne regjering uten støtte fra Geert Wilders PPV. Wilders er også i utlandet kjent som høyrepopulist og innvandringsmotstander, han tror at det fins en stor islamistisk konspirasjon. Men han har også en anti-intellektuell agenda, som når han omtaler kunst o.a. som «venstrepolitiske hobbyer», fremholdt van den Berg. Uten Wilders retorikk hadde det ikke vært mulig for regjeringen å gjennomføre kuttene.

Noen av de større nasjonale institusjonene, som Rijksmuseum, skånes. Mens den delen av kunstlivet som knytter seg til nyskaping og utvikling, oppfordres til å

se seg om etter private penger og mesener. Men som Simon van den Berg forklarte har ikke Holland en tradisjon for denne type privat støtte, kultur har alltid blitt sett som en offentlig forpliktelse og oppgave. Og når politikere snakker så foraktsfullt om kvaliteten til den kunsten de kutter støtten til, inspirerer det vel neppe private sponsorer til å bruke penger på den?

På Dramatikkens hus ble det lagt stor vekt på faren for at høyrepopulistiske og fremmedfiendtlige partier vinner gjen-nomslog for sin retorikk i de «tradisjonelle» partiene, som liberale VVP (Jf. sitatene av Wilders, Rutte og Zijlstra på forrige side), og at den økonomiske krisen brukes som påskudd for å gjennomføre nedskjæringer som i realiteten er både villet og ønsket. Det dreier seg om en ideologisk vending, eller «ny-liberalistisk revolusjon».

Den flamske bølgen

I første del ga Simon van den Berg en kort innføring i hvordan teatret og støtteordningene er organisert i Nederland. Med en rekke teaterhus av ulik størrelse spredt utover hele landet, som produserer og programmerer forestillinger, og et høyt antall turnerende kompanier. Systemet er utpreget ikke-hierarkisk.

Frank Verduyssen fra tg STAN (Belgia) understreket betydningen av den såkalte «tomatrevolusjonen» på slutten av 60-tallet i forhold til den kunstneriske oppblomstringen av nederlandsk og derigjennom belgisk teater (siden 1980-tallet). Den nye modellen, som innebar nedbygging av institusjonsteatrene til fordel for mindre og kunstnerstyrte enheter og kompanier, la grunnlaget for at flamsk teater er internasjonalt toneangivende i dag. Koreografen Hooman Sharifi (Norge) fremhevet (fra salen) hvor viktige disse fagmiljøene har vært i forhold til faglige debatter. Undertegnede kan legge til at det vi i Norge kjenner som «den flamske bølgen», gjennom gjestespill på scener som Black Box og BIT, har satt en standard for mye av den frie scenekunsten. Dette lå også som en forutsetning for at TeaterTanken arrangerte seminaret. Hvordan kunne dette skje i Nederland?

Skuespillerne Eric de Vroedt og Manja Topper fortalte i innlegg og under diskusjonen om aksjoner og protester, blant annet

om den såkalte «Marsj for sivilisasjonen» på forsommeren, hvor demonstranter gikk 20 km. til parlamentet i Den Haag. Fordi det skjedde om natta, hadde det på mange måter mer preg av være en performance enn en demonstrasjon, mente Eric de Vroedt. Han sa også at «Marsj for sivilisasjonen» var en i overkant arrogant benevnelse.

I tillegg til det som ble sagt på møtet, bør det nevnes at det ble trykket annonser i aviser som *Le Monde* og *The New York Times*, med teksten «Do not enter the Netherlands. Cultural meltdown in progress», og at det skal ha blitt samlet inn noe slikt som 20. 000 underskrifter. Men – som Manja Topper konstaterte, var alle protestene forgjeves. På forsommeren ble budsjettkuttene vedtatt.

Selvransakelse

Som det fremgår av innleggene (se de følgende sidene), har situasjonen ført til mye selvransakelse blant nederlandske teaterfolk og kunstnere. Simon van den Berg la vekt på at kuttene har folkelig støtte. Meningsmålinger viser at landet er delt på midten, akkurat som parlamentet, der den borgerlige koalisjonsregjeringer har et knapt flertall. Til tross for at det ble et dystert seminar på Dramatikkens hus, viser fordelingen på 50/50 at det likevel ikke er slik at «folk flest» går god for nedskjæringene, eller deler holdningene til Geert Wilders og Halbe Zijlstra (VVP). Selv om det likevel er illevarslende mange. Dette perspektivet førte til at møtet fikk relevans for et land som Norge, hvor krisen ikke har slått inn med samme kraft, og man dessuten har fått en større økning av kulturbudsjettene under den rødgrønne regjeringen. Men hvor høyresiden opplever et oppsving, og FrP tas inn i varmen.

Et viktig tema i debatten var hvordan teaterfolk og kunstnere kan øve innflytelse og påvirke politikerne i de tradisjonelle partiene «før det er for sent». Lobbying ble selvsagt fremhevet som viktig. Men et annet spørsmål er politisk organisering: Kanskje flere burde vurdere å melde seg inn i et parti? Spørsmålet ble reist fra salen.

«Theatre in times of crisis» ble arrangert av TeaterTanken med støtte fra Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift, Kunsthogskolen i Oslo og Dramatikkens hus.

ERIC DE VROEDT, MIGHTY SOCIETY: 5 RÅD TIL NORGE

Eric de Vroedt, fra kompaniet Mighty Society, åpner innlegget med å fortelle at han besøkte Oslo Rådhus dagen i forveien, lørdag før debattmøtet på Dramatikkens hus:

Jeg hadde blitt anbefalt å se rådhuset fordi det var «byens beste museum». Og det var virkelig imponerende, med vegger fylt av bilder som minner politikerne som jobber her om betydningen av historien. Men mens jeg var inne, hørte jeg mye støy utenfor, og da jeg så ut, oppdaget jeg at plassen var fylt av oransjekleddede folk. En diger menneskemasse som veivet med bannere, sang og ropte med en voldsom energi.

Jeg, kunstneren, følte meg beskyttet og tiltrukket av de siviliserte omgivelsene

«For viktigere enn oppsvinget til de høyrepopulistiske partiene, er de store forandringene som har skjedd som respons på det innenfor de tradisjonelle partiene.»

innenfor veggene, både av de fargerike freskene og kloke politikerne. Utenfor var folket, energisk, selvbevisst – men det var ikke mitt publikum, og det kommer aldri til å bli det. I dag ser jeg på dette som en metafor, men det fikk meg også til å tenke på at en del av problemet ofte ikke diskuteres. For viktigere enn oppsvinget til de høyrepopulistiske partiene, er de store forandringene som har skjedd som

respons på dette innenfor de tradisjonelle partiene, og bruddet på den tidligere forbindelsen mellom de tradisjonelle partiene og kunstlivet.

II.

Når jeg tenker på dagens tema «Ødeleggelsen av nederlandsk teater», tenker jeg på faren min, som døde i fjor. Ikke fordi han var så glad i teater, tvert imot. Jeg er redd han ville vært en entusiastisk tilhenger av kuttene. Fra jeg startet med å jobbe profesjonelt med teater, for 15 år siden, kom faren min bare på to (av de 40) forestillingene jeg var med i. Etter å ha sett dem, var den eneste kommentaren hans «Høh, det handler jo bare om sex.» Hvilket ikke stemte – og jeg vil jo ikke gi dere et feilaktig inntrykk av det jeg gjør; men det stemte for ham. Faren min var ganske glad i sex, men ikke i stykkene mine.

Ellers snakket vi ikke mye om jobben min, men hvis vi gjorde det, var det tilbakevendende spørsmålet: «gir det noen profit?» Selvsagt gir det ikke det, og igjen og igjen forsøkte jeg å forklare at det var umulig å tjene mye på den typen teater jeg ønsker å skape, at det ikke er på grunn av penger jeg driver med det, og at det ikke er derfor det er til. Da jeg var yngre kunne vi ha hissige diskusjoner om dette, kanskje fordi han fortsatt håpet på at han kunne overtale meg til å ta over eiendomsfirmaet etter ham, istedet for å være kunstner, men senere svarte han meg bare med innbitt taushet. Med årene ble forsvarstalene mine stadig kortere, og stillheten hans mer øredøvende.

Så når alt kom til alt, var jeg en kunstner som laget stykker om sex, men ikke



Eric de Vroedt på Dramatikkens hus. Foto: Kristine Jakobsen

klarte å profitere på det, og som derfor mottok masse støtte.

Jeg tror avvísningen hans stakk dypere. Jeg tror at teater for ham var noe skremmende (slik som manifestasjonene til de organsjekleddede fotbalsupporterne i Oslo var for meg). Et sted han følte seg ubekvem. Steder med sine egne, merkelige regler, og fulle av venstrevridde, kunstneriske mennesker med en livsstil som stred imot hans egen. På disse stedene følte han seg dum og ekskludert. Ikke det at han forsøkte å overskride avstanden. Hans følelse av å være ekskludert førte kanskje

Eric de Vroedt og Mighty Society representerer en ny retning innenfor det politisk engasjerte teatret i Nederland. Med forestillingen Mighty Society 8 - De Musikal (2010), presenterte han en burlesk anti-musikal med politikeren Geert Wilders som tema. www.mightysociety.nl

heller til et stille sinne, eller passiv likegyldighet, som resulterte i avvisning, og et ønske om aldri å komme tilbake.

Kanskje av forståelige årsaker. De fleste stykkene jeg medvirket i, sto i opposisjon til hans livsform. De fleste handlet ikke om sex, men forsøkte å si noe om kapitalisme, konsumisme, materialisme og de menneskelige betingelsene ved begynnelsen av det 21. århundre. Dette subversive innholdet kunne være det perverse aspektet som irriterte ham og som han formulerte som: «Høy, det handler bare om sex.»

III.

Når jeg forteller om faren min – og jeg kunne fortalt liknende historier om andre medlemmer av min familie – er det for å si at jeg ikke er overrasket over at det nederlandske teatret – eller snarere, støttesystemet – delvis er ødelagt. Fordi disse følelsene, avvisningen og sinnet, har eksistert mye lenger i samfunnet.

Jeg er redd for at den enkle sannheten er at en overveldende del av det nederlandske folket overhodet ikke er interessert i kunst, og aldri kommer til å bli det. Slik jeg aldri kommer til å interessere meg for fotballkamper mellom de oransje og de røde, vil heller ikke majoriteten av folket være interessert i stykker om miljøfarlig avfall i Afrika.

I flere tiår har omfattende støtte til kunst blitt stilltiende akseptert, men aldri hatt entusiastisk støtte – i hvert fall ikke i familien min. De siste årene har den mistet den skjøre støtten den hadde, og i følge undersøkelser støtter de fleste nederlendere kuttene.

Men hvorfor skjer dette nå? Hva var det som fikk min fars stille raseri til å begrense seg til utbrudd på bursdagsselskaper, eller til innenfor hans egne vegger? Den mest innflytelsesrike forskjellen mellom situasjonen for ti år siden og i dag, er ikke avvisningen av støtteordningene, eller de populistiske partiene som utnytter disse følelsene til egen vinning. I mine øyne er den største endringen, det faktum at støtten fra de tradisjonelle partiene har falt bort. I Holland er det ikke Geert Wilders PVV som kontrollerer kulturbudsjettene, men de høyre-liberale

i VVD, som tidligere var sterke tilhengere av støtteordningene.

I flere tiår har elitene innenfor de tradisjonelle partiene opptrådd som «kongelige» supportere av kunsten. Politikerne var representert i styret, gikk på forestillinger og likte å vise seg på åpninger og premierer. For dem var kunsten en viktig del av samfunnet, som måtte beskyttes, og de forsøkte også, i likhet med andre i andre europeiske land, å skape et multikulturelt samfunn, med u-hjelp og globalisering – en fryktelig «gjeng» å assosieres med i dag.

Da VVD begynte å føle seg, og virkelig var truet av Geert Wilders suksess, var mange i den eldre partieliten ertsatt med unge, ambisiøse liberale, som ikke var forpliktet på partitradisjoner og -idealer.

«Jeg er redd for at den enkle sannheten er at en overveldende del av folket overhodet ikke er interessert i kunst, og aldri kommer til å bli det.»

Deres viktigste mål var å gjenvinne makt og posisjoner i parlamentet. Den enkleste resepten var å overta mye av retorikken og noe av politikken til de populistiske partiene – u-hjelp og kultur var de enkleste ofrene.

IV.

I går i Rådhuset tenkte jeg på dette. Jeg så den skrikende folkemassen utenfor, som bare var interessert i fotball, og jeg forestilte meg hvordan politikerne fryktet disse frigitte, selvbevisste og innflytelsesrike folka. Ikke fordi denne folkemengden allerede banket på døren og skrek for å komme inn, men fordi nye politikere har funnet en måte å utnytte denne selvbevisste energien til å øke egen popularitet. For å vinne tid, er det enkleste trikset å kaste meg, kunstneren, ut av vinduet. Ikke fordi det ville løse noen problemer, for kampen handler ikke om meg i det hele tatt, men for å vinne tid og kortsiktig støtte.

Selvfølgerlig er ikke dette hele historien.

Jeg vil ikke forenkle det til å dreie seg om en bare politisk utvikling. Krisen skyldtes naturligvis også en rekke andre forhold, og selvsagt bør vi snakke om kunstnerisk nyskaping, nye organisasjonsmodeller og sterkere samfunnsengasjement. Men etter noen års opphetete diskusjoner, er jeg lei av all selvkritikken. For kanskje den største faren ved denne krisen er at jeg begynte å tro på det de sa. Jeg begynte nesten å tro på at jeg var en lat og opportunistisk kunstner på utkikk etter forskjellige former for subsidier. Og jeg begynte nesten å glemme noe annet, nemlig at det er et større teaterpublikum enn noen gang, at forestillingene er bedre og mer forskjellige, scenografiene mer spektakulære og stjernene mer kjente.

Jeg er sikker på at vi vil komme tilbake til mange aspekter av denne kompliserte og store debatten. Men det er ett, altfor realistisk aspekt som vi ikke må glemme: Når alt kommer til alt, handler ikke debatten om kunst eller ideer, men om distribusjon av penger. Det dreier seg ikke om folket, men om politikken.

Så la meg avslutte med 5 råd til Norge:

- Hold kontakt med politikerne, invester i forbindelser med nye politikere i tradisjonelle partier.
- Gjør som the big guys: Organiser effektive lobbyer. Når alt kommer til alt handler det om lobbying for penger og støtte.
- Reformere deres egen sektor og system før det er for sent, og mens dere fortsatt kan formulere deres egne kriterier. Ikke være redd for forandring, det er en del av livet, ikke være konservative, vær i bevegelse, følg deres egne impulser, ikke deres frykt.
- Fokuser på dem som er eller kan være interessert i teater, ikke hele befolkningen. Vær ikke utopiske og tro at alle elsker teater.
- Hold fokus på å investere i kunstnere med høyt nivå: forfattere, regissører, skuespillere, scenografer, koreografer – den unike synergieffekten mellom disse, er noe som hverken reklamekampanjer, sponing eller systemforandringer kan oppnå.

(Oversatt av Therese Bjørneboe)

MANJA TOPPER, DOOD PAARD: EN HISTORIE OM KULTURELL NEDSMELTING

Takk for invitasjonen, det føles virkelig oppmuntrende når folk utenfor vårt eget land bekymrer seg for situasjonen.

Nederland var berømt for sitt multi-kulturelle samfunn og unike, kulturelle klima. Men dette er allerede lenge siden. Vi var antagelig så vant til alt dette at vi ikke tok tilstrekkelig vare på det. Vi formulerte ikke hva disse verdiene besto i, og forklarte ikke nødvendigheten ved dem. Fra for ca. 10 år siden, da Pim Fortuyn, en populistisk ekstremhøyre-politiker, skapte kontroverser med sine utsagn om islam og innvandrere, har det vært en sterk anti-islamistisk bevegelse i Nederland, og den fortsetter å vokse. Siden ett år tilbake, har vi hatt en regjering av kristelig-demokrater og liberalere i koalisjon med Geert Wilders PPV, dagens ekstrem-høyre. Man kan vanskelig forestille seg hvor raskt et samfunn kan forandre seg og hvor fort man kan rive de soklene som gjør et samfunn menneskelig.

For eksempel besluttet vår nåværende regjering for en uke siden seg for å utvise en 18-årig gutt. En gutt som forlot Angola da han var 9 år gammel, og som har bodd i Nederland i de siste 9 årene, og vokst opp i en hollandsk familie. Det er hans fosterforeldre. Han har ingen rett til å oppholde seg i Nederland, og må reise tilbake til Angola, et for ham fremmed

land, hvor han ikke kjenner noen, ikke snakker språket, og ikke har familie. Dette eksemplet viser den store innflytelsen til Geert Wilders.

Den nye regjeringen ble innsatt for ett år siden, og har forholdt seg til store budsjettkutt. Og lagt ambisiøse planer. Så ambisiøse at man knapt ville forestille seg at de kunne bli virkeliggjort. Men etter et år kan vi se at de allerede har tatt store skritt. De har gjort samfunnet anti-

«Man kan vanskelig forestille seg hvor raskt et samfunn kan forandre seg og hvor fort man kan rive de soklene som gjør det menneskelig.»

sosialt og hardt kapitalistisk. Det er mindre omsorg for folk som er gamle, syke og fattige. Helsetjenester er blitt dyrere, det er mer kostbart å studere. Spesialskoler for barn med spesielle behov forsvinner. Det er høyere skatt på kunst og store kutt i kulturbudsjettene, og så videre. Mange forandringer finner sted uten større protester. Og noen ganger føles det som om

alt glipper mellom fingrene på deg.

Kulturministeren har foreslått å kutte 200 millioner av det totale kulturbudsjettet på 600 millioner. Dette har i stor grad vært et krav fra PVV. Det skapte en stor protestbevegelse, da kunstlivet begynte å samarbeide mot dette forslaget. I teatret så det ut til at betingelsene for små grupper og mulighetene til å starte nye teaterkompanier kom til å bli ekstremt forringet. Denne protestbevegelsen var inspirerende. Vi hadde følelsen av at vi kunne oppnå forandringer. Symbolet vi brukte var et hvitt kors på en svart bakgrunn – likedan korsene man i middelalderen tegnet på dørene til hus som var smittet av pest. Du kunne se dem overalt, i byen, på facebook, osv. Undersøkelser viste at de ekstreme kulturkuttene ikke ville føre til at staten ville spare, men tape, penger. Noe som skyldes alle bi-effektene, for eksempel innenfor hotellnæring og catering, og i forhold til alle firmaene som tjener på kunstlivet, og skatter av det. I tillegg ville det resultere i stor arbeidsløshet. Men dessverre lykkes vi ikke i det hele tatt. Regjeringen aksepterte forslaget, men sparte noen store institusjoner, og det gjorde situasjonen enda verre. På dette tidspunktet var det blitt sommer, og selv regjeringen var reist på ferie. Fra dette øyeblikket forsvant følelsen av samhørighet. Vi (i Dood Paard, *overs. annm.*) arbeidet i

Manja Topper er en av grunnleggerne av teaterkompaniet Dood Paard, Amsterdam. Et skuespillerkompani som jobber uten regissør, setter opp klassiske og nye tekster, med en tydelig samtidsorientering. De opptre i Holland og Belgia, og er kjent fra en rekke internasjonale festivaler. www.doodpaard.nl



Lisboa på denne tiden, og derfor kjentes det litt langt borte. Jeg var virkelig oppgitt over situasjonen, og tenkte at det kanskje ville være best å slutte med teater, eller flytte til et annet land.

I slutten av august, gikk jeg på en forestilling av Rosas og Graindelavoix, Cesena. En danseforestilling med musikk fra det 14. århundre. Det var en vennlig, alvorlig forestilling som startet nesten i mørke før det i løpet av den ble lyst. Publikum var veldig høylytte da de kom inn, og noen få minutter etter at den startet begynte folk å forlate salen. Andre begynte å rope «Jeg ser ingenting, kan dere slå på lyset?». En mobiltelefon ringte, og utløste høy latter. Flere gikk, men ikke med det samme. Alle trengte sine 20 sekunders berømmelse ved å forlate salen under mye støy. En annen mobiltelefon. Applaus på ny. Etter en halvtime ble det stillere. Kanskje fordi de som ikke likte den hadde gått, eller fordi det ikke var mørkt nok til å opptre ufor-skammet – anonymt.

Jeg satt i publikum og følte meg så skamfull og trist på dansernes og sangerens vegne. Jeg ble sint over å iakttå den arrogante holdningen folk hadde til kunst. Og jeg tenkte at dette kanskje var et resultat av hvor arrogant og foraktfult politikerne i dag snakker om kunst. De beskriver kunstnere som grådige og støtteavhengige som bare lager kunst for hverandre. Kunst kalles for en venstreside-hobby. Og jeg innså betydningen av å fortsette å skape og vise kunst, vanskelig kunst, teater, vanskelig teater. Kunst som åpner grenser slik at folk fortsetter å være nysgjerrige, interesserte, åpne og inspirerte.

Da vi planla denne høsten, følte vi at vi måtte reagere på situasjonen i sin helhet. Men hvordan? Vi innså at de siste forestillingene våre alle sammen handlet om fremmedfrykt på forskjellige måter. Marlowes *The Jew of Malta*, et stykke om en kvinne som reiser til Afrika for å få sex, Shakespeares *Othello*, en forestilling om et kunstmarked og kjærligheten mellom en eldre mann og en ung, papirløs innvandrer.

Så vi bestemte oss for å presentere disse forestillingene i et repertoar. Vi gjør av og til det, og kaller det STOCK. Den nye STOCK'en kalte vi *Xenophobia*. Vi



Manja Topper på Dramatikkens hus. Foto: Kristine Jakobsen

hadde ikke lyst til å lage en «pen» plakatt, og bestemte oss for å dra fordel av muligheten til å henge plakater over hele byen. Så vi malte et hvitt kors på den.

Forrige onsdag presenterte Fondet som fordeler kunststøtte sine planer og viste hvordan eller hvorvidt vi kunne søke midler. Det var et åpenbart langt mindre budsjett og lederen for fondet fortalte at 60 prosent av de nåværende gruppene vil forsvinne. De resterende 40 pst. vil få mindre støtte, og bli tvunget til å tjene inn en større egenandel. Kriteriet for å motta støtte er kunstnerisk kvalitet, men det beror også på mange andre praktiske forhold. Som hvor gruppen er basert, og om du har en sterk forretningsplan.

Hvordan forholde seg til situasjonen?

Situasjonen er så ekstrem og surrealistisk at det gjør meg aggressiv og kampvil-

lig. Jeg ønsker ikke å leve i et samfunn som dette, så jeg må jobbe for forandring.

Vi i Dood Paard har bestemt oss for å overleve: Så vi vil forsøke å være blant de 40 prosentene. Vår strategi er for øyeblikket å skrive en god søknad, og vi tenker på og snakker om å styrke våre forbindelser med et eller flere teaterhus. Det gode ved det, er at det kan gi oss mulighet til lengre spilleperioder, det vil bli mulig å gjøre noen stedsspesifikke ting. Kanskje samarbeide med andre grupper som opptrer, eller er basert der. Det kan bli inspirerende. Så den dårlige stemningen som henger i, vil forsvinne og publikum vil kjempe for retten til å ha tilgang til kunst. Ved siden av dette, må vi kjempe mot denne regjeringen og forsøke å velte den, slik at vi kan få til nyvalg.

(Oversatt av Therese Bjørneboe)

FRANK VERCRUYSSSEN, TG STAN (BELGIA): VI SER SMOGEN FRA FABRIKKEN

Det er selvfølgelig 5000 ting jeg har lyst til å si, men vil beholde fokuset på Holland, selv om jeg skal gi et kort overblikk over situasjonen i Belgia, dvs. den flamske delen, som vi tilhører. Det er store forskjeller mellom Holland og Belgia i forhold til støttesystem. Hos oss er det nesten bare statlig, selv om man kan få noe støtte lokalt. Mens det i Nederland er mer delt. Alle er naturligvis redde for finanskrisen og den ny-liberalistiske revolusjonen det siste tiåret. Men situasjonen er ikke like skremmende som i Holland. Teaterlivet i de to landene har vært knyttet tett sammen siden 1960-tallet. Vi snakker samme språk, og utveksler forestillinger. I Belgia har vi et subsidiesystem (omtrent som her i Norge, antar jeg -?) hvor man søker støtte hvert 4. år, og hvor en kommisjon som består av profesjonelle innenfor feltet, regissører, dramaturger etc., samt av noen fra det politiske feltet, men ikke politikere. Disse gir tilrådninger til ministeren, som så godt som aldri tar egne avgjørelser. Det har funnes unntak, men i prinsippet ville det være svært kontroversielt hvis han gjorde det. Nå står vi overfor en ny tildelingsrunde, i juni 2012, og for første gang er jeg temmelig redd, faktisk. Og det er det første jeg vil understreke, selv om det lyder som en klisjé. Nemlig at den nederlandske regjeringen har skapt en presedens som kan være veldig farlig med tanke på andre europeiske land. Andre regjeringer kan nå henvise til Nederland og komme fra det ved å si at situasjonen der er verre. Og dét er veldig farlig, tg STAN

er ikke et fattig kompani, vi klarer oss bra, men de siste årene har vi mottatt mindre støtte enn tidligere. Det har betydd at vi har måttet kansellere prosjekter som er risky, for eksempel en planlagt turné i Midtøsten.

I dag har vi en ny minister, som er kvinne og liberal. Ikke liberal i den europeiske betydningen, men i den forstand at hun tror på markedet og «private initiativ». Hennes filosofi går ut på at subsidier er noe som skal gå til nykommere, men at

«De er stolte over å være dumme. Over ikke å lese bøker, ikke like kultur, stenge spillesteder, nedlegge fantastiske orkestre og dansekompanier.»

man deretter bør finne egne finansieringskilder. Derfor er jeg veldig bekymret for hva hun kommer til å gjøre i juni neste år. Så det jeg vil understreke, er at vi befinner oss veldig nær de skitne fabrikkutslippene. Vi ser smogen. Her i Norge ser dere den kanskje ikke ennå, men jeg kan forsikre dere om at den fins. Dere må ikke undervurdere betydningen av Holland i europeisk perspektiv, både kulturelt og i forhold til hvordan Europa blir regjert.

Ser man på Hollands historie, har de alltid vært i bresjen, de har vært eksperimentelle og gjerne, både til høyre og til venstre. De har alltid influert oss andre. Når det gjelder kompaniet mitt kan jeg forsikre om at Maatschappij Discordia har betydd enormt for oss, i likhet med andre kompanier etter revolusjonen på 60-tallet. Så i forhold til vår «kvalitet» i dag, om jeg kan si det slik, har internasjonaliseringen på 1980-tallet, som skjedde takk til noen viktige regissører og festivalledere fått markedet – nei, *fuck that word* – jeg mener publikumstallene til å eksplodere. Den andre viktige innflytelsen er Holland. Og da snakker vi om skuespillerens anatomi, frigjøring, avvisningen av regissøren som gud, og nedbyggingen av institusjonene. Dette skylder vi Holland, det er der vi har dressen fra. Hollandsk teater har vært innflytelsesrikt også i resten av Europa, og når vårt teater i dag blir anerkjent i Frankrike, England, Tyskland, og her hos dere, kan jeg forsikre om at dette «brygget» kommer fra dette gjerne landet. Så det virkelig skitne, som dere må ta innover dere og forstå, er hva det innebærer at de i dag er stolte over å være dumme. Over ikke å lese bøker, ikke like kultur, stenge spillesteder, nedlegge fantastiske orkestre og dansekompanier. Og at regjeringen deres liker å promovere alt dette. Da har vi fått et alvorlig problem. Vi har størst grunn til å være redde, fordi vi befinner oss rett ved siden av dem, men dere har også grunn til det. De handler om en ny-liberalistisk revolusjon, hvor man er stolte over å se på

Frank Verduyssen er skuespiller og en av grunnleggerne av den internasjonalt anerkjente gruppa tg STAN. Han er også engasjert i politisk orientert teater i samarbeid med bl.a. Black Panther movement, i kampen mot den israelske okkupasjonen og mot høyrepartiet Vlaams Blok. (<http://www.stan.be>)

alt gjennom økonomiske parametre. Og man ser det samme ved universitetene.

Som Coetzee skriver i sin *Diary of a bad year*:

«It was always a bit of a lie that universities were self-governing institutions. Nevertheless, what universities suffered during the 1980s and 1990s was pretty shameful, as under threat of having their funding cut they allowed themselves to be turned into business enterprises, in which professors who had previously carried on their enquiries in sovereign freedom were transformed into harried employees required to fulfil quotas under the scrutiny of professional managers. Whether the old powers of the professoriat will ever be restored is much to be doubted.»

Men det samme skjer overalt, om vi tar skolen, helse, handicap-omsorgen, eller kultur. Man behandles som shit. Og det er ikke slik at det begrunnes med krisen, at de beklager at det er forferdelig, men helt nødvendig. Nei, de har tatt av seg maska, de liker å gjøre det. I juni i år, etter «demonstrasjonen for sivilisasjonen» i Den Haag, gjorde den statlige nyhetskanalen i Belgia en undersøkelse på nettstedet sitt, hvor de spurte om man ville «støtte kutt på kulturbudsjettet i krisetider»? Og 65 svarte ja. Så vi føler at dette er noe som er på vei. På 70- og 80-tallet så jeg til Amsterdam, og var imponert over hva disse gjerne folke gjorde. Og nå kommer jeg aldri til å glemme avisbildene av Jan Joris Lamers – denne «Übersturmführer» (latter) – fra Discordia, denne mesteren i nederlandsk teater over 30-40 år, som ble båret bort med blodig nese av disse «ishockey»-typene. Man kunne virkelig få skjelven. Vi vet faktisk ikke om vi kan spille i Holland om 2 år, eller om Manja Topper og andre fantastiske teatermakere, vil kunne fortsette. Så det dreier seg virkelig om livsblodet. Det kan lyde som en klisjé å nevne det, men da Churchill under krigen ble spurt om å kutte i kultur og utdanning, svarte han: «Hva er det vi forsvarer da?» Men den type tenkning er fullstendig gammeldags i dag. Og vi som ikke er fra Holland bør ikke se på dette landet som et særtilfelle. For disse rabiate folkene blir applaudert av mainstream. Disse folka er i regjering. Ramsey Nasr, som er en slags *poet laudriat* i Holland,



mottok en hate-mail, noe selvsagt mange gjør, men denne var spesielt «morsom». «Jeg driter, spyr på dere (...) det føles veldig ålreit at dere kuttes ned til beinet. Fuck you all!». Så det er liksom «We are the new Assholes, and we are proud of it.»

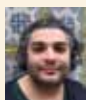
Vi skulle ha stanset denne diskursen. Vi skulle stanset den for ti år siden, da de begynte å snike inn vokabularet sitt, og forandre språket, fra for eksempel «artists» til «artistic entrepreneurs». Og hvorfor har vi ikke gått til boikott? Jo, dessverre fordi det er så mange kunstnere som ikke våger det. Film-stjerner for eksempel. Men hvis de hadde sluttet seg til en boikott, i film, TV og teater i 5 år, da tror jeg kanskje at

vi hadde kunnet forandre samfunnet. Det er det vi må gjøre, og vi må få folk til å skjønne at landet faktisk taper penger på nedskjæringer til kultur. Få folk til å slutte å forakte, og istedet anerkjenne betydningen til kunst, og andre svake grupper av samfunnet.

(Innlegget ble holdt på engelsk, uten manuskript. Referat: Therese Bjørneboe)

(Se også Kristian Seltuns intervju med Jan Joris Lamers i Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift nr. 2/2005. Anette Therese Pettersens intervju med Frank Verduyssen i nummer 1/2008, og Victoria H. Meiriks artikkel om tvg STAN i nummer 1/2004, samt anmeldelser.)

BANKER NOEN PÅ DØREN?



AV HOOMAN SHARIFI

Var det torden? Nei, det lynte ikke. Det var sikkert en eksplosjon. På vei hjem hører jeg lyden av ambulanser, politi- og brannbiler.

På vei hjem ser jeg en pakistansk mann i tradisjonelle klær sykle rolig. Han ser behaglig ut, og jeg tenker at der sykler en tøff mann. For gud hjelpe ham om dette er et terrorangrep. Like etter ser jeg en politidame som ser vettskremt ut. Jeg går inn i lotto-butikken, og han som står bak kassa forteller meg at al-Quaida har tatt på seg ansvaret for angrepet. Jeg svarer at det ikke kan stemme, for regjeringkvartalet er ikke teatralisk nok, de ville tatt slottet eller stortinget; nei det er sikkert en gal FrP'er som har sprukket.

Jeg går videre. På vei hjem får jeg en telefon om Utøya ...

JEG ER HJEMME. Ringer rundt til de jeg kjenner for å si at jeg er ok, og for å høre om de har det bra.

Setter meg ned. Setter på persisk, klassisk musikk av Homayoun Shajarian & Dastan Ensemble, ser i veggen og hører på sangen som heter VATAN, og som betyr «Mitt land» på persisk. Den ble skrevet etter opprørene i Iran i 2009. På et tidspunkt skriker sangeren «du (mitt land) er satt i voldsom bevegelse». Mens jeg hører på den persiske sangen opplever jeg for første gang at de to landene jeg hører til i møtes. I opprøret, i sorgen.

Jeg knekker sammen
griner
jeg sover
våkner

DAGEN ETTER HAR jeg avtalt å møte et vennepar før de skal reise ut av byen. Vi skal møtes på Kaffefuglen ved Oslo-tunnelen. På veien ser jeg sperrete gater, militære og folk som går rundt regjeringkvartalet. Mange med blomster og mange bare for å få et glimt av ødeleggelsen. Dette minner meg om Teheran, Iran. Da bombinga startet i Teheran under Iran og Irak-krigen – hvis dere husker den? – det var da Saddam var «den gode». De bomba Teheran om natta og dagen etter, og på skolen begynte ryktene å svirre om hvor i byen bombene hadde landa. Og om det var i nærheten, alle ville reise dit og se. En kveld landa noen bomber like ved der jeg bodde, og dagen etter gikk jeg og noen venner dit etter skolen. Det var helt utrolig, jeg ble lammet for en god stund. Der sto jeg og så et par kvartaler som var helt ødelagt. I begynnelsen så jeg ingenting klart; alt var jord- og bygningsmateriell. Men etter en stund begynte jeg å se ting som minnet om mennesker: Leker, klær, håndklær, osv. Da slo ødeleggelsen innover meg. Jeg kunne se folk som levde der, folk som løp, folk som skrek, folk som hjalp andre, de som satt fast, folk fulle av blod.

Så jeg ville ikke se ødeleggelsene i Oslo.

MANGE FORTELLER OM hvor glade de ble da de fikk vite at den kriminelle ikke hadde utenlandsk bakgrunn. Jeg hører noen snakke om at de er sjokkert over at det var én av oss. Andre snakker om det fundamentale ved vårt samfunn - ved oss som individer. Dette vil forandre oss.

Og nå begynner jeg å bli skremt.

I sorg er vi sårbare, åpne, mottagelige, forståelsesfulle og imøtekommende. Ritualene vi går igjennom for å komme over sorgen bringer nor-

Hooman Sharifi er koreograf. Han kom til Norge som flyktning fra Iran da han var 15 år. I denne teksten skriver han om hvorfor mange av reaksjonene på 22. juli skremmer og forvirrer ham. Hva slags samfunn er det vi har mistet? Hvem er dette «vi»?

maliteten tilbake. Og de normale daglige aktivitetene hjelper oss. Vi minnes det vi har tapt. Men hvordan sørger vi over noe så stort som angrepet? Jeg snakker ikke om dem som mistet noen eller kjenner noen som har mistet noen. Jeg snakker om de fleste av oss. Som da jeg så bildene fra opprøret i Iran, og 22. juli spurte jeg meg selv om hva min rolle var? Fra TV og media og alle andre ble jeg fortalt at vi (jeg) har mistet noe, men jeg vet ikke helt hva. Det sies masse om alt jeg har mistet, men mitt liv og andres liv går videre som før.

I denne perioden opplevde jeg en av mine største kulturelle konfrontasjoner med Norge, etter å ha bodd her i 24 år. Jeg er oppdratt med andre tanker rundt jødet og «oss» og «vårt». Jeg husker min bestemor snakke om at hvis jeg ikke oppførte meg ordentlig ute så ville jeg få et slag i ansiktet av samfunnet. Jeg husker at jeg så for meg samfunnet som en stor menneskemengde som hadde én hånd som de slo meg med. Dette bildet er like skremmende i dag som det var da jeg var liten.

Jeg er fortsatt ikke sikker på hva vi som samfunn har mistet?

DET JEG PRØVER å si, tror jeg, er at jeg ikke liker det når noen sier dette er ditt, men det er egentlig vårt. Skatt for eksempel. Alle snakker om skatten min, men jeg synes i det øyeblikket den er betalt, er den ikke mine skattepenger mer, men våre, noe som betyr at deler av den vil bli brukt på noe som jeg som individ ikke er enig i eller har direkte behov for. Igjen: vårt er ikke mitt, når det er mitt, velger jeg om jeg vil dele eller ikke; når det er vårt må jeg dele.

Jeg er fortsatt ikke sikker på om vi som samfunn har mistet noe, jeg tror vi er i forandring, men det er ikke helt det samme som å miste noe, vi må forandre oss, for vi kan ikke stagnere kan vi? Vil vi?

I dagene etter 22. juli handlet det om visjoner for oss som samfunn, som kollektiv, i motsetning til individuelle behov. Alle forsto hvor mye en enkeltperson kan ødelegge. I dagene etter 22. juli løp ikke politikerne etter bekræftelser fra oss, men kom med visjoner. Så er det plutselig en som sier at «alle muslimer er ikke terrorister, men alle terrorister er muslimer.»

Det er skremmende at han sier det, men enda mer skremmende at han ikke angres på å ha sagt det. Men alt topper seg da det skrives at FrP ikke vil miste velgere på slike uttalelser.

Hvorfor kan ikke samfunnet samle hendene sine i én hånd og klabbe til Hagen? Vi er et samfunn som består av rike og av innvandrere, nye landsmenn og -kvinner. Av folk som vil gå med slør, folk som vil gå halvnakne, av hvite, svarte, blonde, gule, blå, fattige, de som ikke tror på gud og de som tror. Ingen har rett til å fortelle andre hvordan de bør leve. Men vi kommer til å trække hverandre på tærne, konfrontere hverandre, gi hverandre en klem og komme oss videre sammen. Kanskje ikke i akkurat samme retning, men sammen likevel. Offentligheten er ikke privat, det offentlige er for alle. Vårt samfunn omfatter også den kriminelle som utøvde det utenkelige.

AT ALLE ER glade over at denne personen hverken er utlending eller muslim, betyr at vårt samfunn langt i fra er vellykket når det kommer til forståelsen for alle de kulturene det rommer. Jeg er skremt, for hvorfor tror vi at islamsk fundamentalisme er verre enn kristen, jødisk, kapitalistisk, kommunistisk, FrP-fundamentalisme?

Jeg er skremt, for hvorfor holder vi ikke Hagen, Jensen og FrP og andre fundamentalister, alle de som skaper konflikt, alle de som slår på stortromma over forskjeller som umulige møtepunkter, ansvarlige for det som skjer? Det er de som har legitimert vold mot det/dem vi ikke forstår. Jeg blir skremt av at noen er sjokkerte over at han var én av oss. Hvem er «oss»? Jeg kjenner ingen som tenker og mener noe i nærheten av ham. Så hvem er vi? Står jeg utenfor? Er han én av oss fordi han er blond, rein og NORSK? Tror vi at ONDSKAP har farge? Jeg er skremt, men nei, nei og nei.

jeg skal gå til Oslo byråd
 jeg skal stå på taket med hele fjorden
 bak meg
 jeg skal skrike livet ut av meg
 jeg skal synge en sang som ikke kan
 synges



en sang som jeg ikke har skrevet
 jeg skal skrike den i en blanding av alle
 språkene jeg kan snakke
 jeg skal skrike
 jeg må slåss, ikke med vold, jeg er klar
 til kamp, men ikke vold
 jeg er mot de som vil stoppe vår kompleksitet
 jeg er mot de som har enkle og forte svar
 jeg er mot de som ikke vil møte det de ikke forstår
 jeg er klar og jeg vil slåss, men ikke vold.
 Jeg vil holde deg inntil jeg til vi ikke kan holde mer.
 og med min siste pust vil jeg takke alle personer fra over hele verden for å hjelpe meg til å bli bedre.

9/11 TTI AR TTER



Broen over det umedgjørilige:

TEATER OG KLASSE

Ron Russell fra Epic Theatre Ensemble i New York
om amerikansk teater etter 9/11.



AV RON RUSSELL

1 1. SEPTEMBER 2001, KLOKKEN 15.00, var det meningen at Epic Theatre Ensemble skulle avholde sitt første møte med full stab. I månedsvis hadde teatrets med-grunnleggere jobbet for en uvanlig lansering av et nytt Off-Broadway kompani; det skulle utbetales full lønn fra første arbeidsdag til hele staben. I halv ni-tiden samme morgen var Melissa Friedman på en skole for å legge et studieprogram; Zak Berkman og Teri Lamm på vei i bil fra sommerferie nordpå; James Wallert i ferd med å rydde seg ut fra jobben han akkurat hadde sluttet i, og selv deltok jeg i et utvalgsmøte om kunstopp-læring i skoleverket arrangert av *New York State Council on the Arts*. Naturligvis ble det ikke noe møte denne dagen, Zak og Teri kom seg ikke engang over broen.

Det ville vært en håpløs dag for en hvilken som helst ny forretning, men særlig for kunst. Den amerikanske utenriks- og innenrikspolitikken ble raskt omformet, og landet begynte å snuble avgårde på en vei mot økonomisk katastrofe som hadde umiddelbar effekt for små virksomheter. På kunstsektoren falt besøkstallene i månedene etter angrepet, og det samme gjaldt enkeltdonatorers bidrag. Selv om

de statlige støtteordningene ikke ble rammet med det samme, førte den samlede økonomiske nedgangen fort til politiske angrep på «støtteverdige» tiltak. I mange politiske miljøer i USA blir kunst sett på som fullstendig overflødig (i likhet med mange helt åpenbart nødvendige ting, som helsetjenester for befolkningen, eller pensjonsordninger for den samme arbeidsstokken!), så da trenden snudde i disfavør av programmer som ofte blir oppfattet som at de bare er til for de få, mistet kulturrådene støtte på nasjonalt, delstatlig og lokalt nivå.

Det var i stor grad denne forestillingen om kunst som noe grunnleggende «elitistisk» eller «elitært» som hadde fått oss til å starte Epic Theatre i New York City.

For meg er det ingenting jeg opplever som så amerikansk som store klasseskiller, og de store amerikanske byene, som New York og Los Angeles, leder an. Som Jonathan Kozol påpekte i boka *Amazing Grace* fra 1995, kan man gå på linje 6 på East 59th. Street på Upper East Side – det 7. rikeste distriktet representert i kongressen av i alt 435 – og ni holdeplasser og 14 minutter senere, gå av på Brook Avenue, og være i det aller fattigste. Man kan med

letthet gå fra Hollywood til en av filmbyens favorittobjekt: ghettoene i South Central LA, selv om ingen gjør det – det er ingen som går til fots i LA – men poenget er at bevisstheten om kontinuitet mellom ekstrem fattigdom og ekstrem rikdom sitter innebygget i det urbane Amerikas DNA.

Denne bevisstheten, som støtter opp under den ofte bejublete, og noen ganger tilfeldig treffende betegnelsen *The American Dream*, innebærer at de som befinner seg i den eiendomsløse posisjon, har et anstrengt forhold til å verdsette kulturopplevelser de har liten tilgang til. Jeg vet ikke om det er sånn andre steder, men jeg vet at det i USA er slik at en som tilhører den alminnelige arbeiderklassen – som jeg personlig er stolt over å regne meg til – har vanskelig med å riste av seg troen på at de rike på en eller annen måte har gjort seg fortjent til sin økonomiske situasjon; at de er smartere, eller sterkere, eller mer ambisiøse enn den gjennomsnittlige Joe. Hvordan kan det ellers ha seg at det går oppover for noen, og ned for andre, når banen er flat; slik som vi er oppdratt til å tro? Det kan umulig bare skyldes flaks. Og hvis det gjør det, er jo dine egne am-

Epic Theatre Ensemble har bestilt og utviklet 19 nye stykker, inklusive kjente sosiale dramaer som *Hannah and Martin* av Kate Fodor og *No Child* av Nilaja Sun. I tillegg til utvikling av ny dramatik, spiller kompaniet klassikere og oversatte stykker. Kompaniet har spilt for 80.000 tilskuere, inklusive 12.000 high school-studenter og 4000 førstegangsbesøkende. Epic arbeider med utdanningsprogram i skolen i flere av de fattigste bydelene i New York City, og samarbeider med Bronx HS for Writing and Communication, Chelsea Career & Technical Education, Frances O'Perkins Academy i Brooklyn og Urban Assembly School for Performing Art. De organiserer hvert år det frivillige programmet Shakespeare Remix, hvor mellom 20 og 45 ungdommer skriver og oppfører egne versjoner av Shakespeares skuespill. Gjennom arbeidet i skolen har Epic Theatre nådd ut til 25.000 ungdommer de siste 10 årene. De har med dette bidratt til at antallet elever som gjennomfører skolen har økt med 30 pst. Epic Theatre De har mottatt 2 Obie Awards, Coming Up Taller Award i 2009, og Ibsen Scholarship i Ibsen International Awards i 2010.

bisjoner nytteløse eller i beste fall malplasserte.

Slik har vi bestemt oss for at det skal en spesiell «gnist» til for å bli rik, og at man stort sett havner på et sted tilsvarende den gnisten man har. Når alle andre betingelser er like, kan man, uavhengig av sin situasjon i øyeblikket, gjøre seg fortjent til å bli rik; ikke bare oppnå å bli rik, men *fortjene* det. Som John Steinbeck formulerte det: «Sosialismen slo aldri rot i USA fordi de fattige ikke oppfatter seg som et utbyttet proletariat, men som millionærer stilt i midlertidig økonomisk forlegenhet.»

Så det som fremstår som de rikenes privilegium, de opplevelsene som tilsynelatende bare de har adgang til, og ikke du, er noe som man både begjærer og betrak-

Ti år etter 9/11, i en økonomi som har redefinert klassesamfunnet, har fagfeltet vårt gradvis begynt å adressere krisen.

ter som foreløpig irrelevante. Man tror at man *vil* få del i godene, bare man endelig når det punktet; men før det, er de av liten reell livsverdi. Kobler man denne indre konflikten til de massive nedskjæringene i kunstprogram i skolen, som rokker ungdommene for selv den minste tilskyndelse til å ta del i kunst – og hvorfor skal man, når alt kommer til alt, bruke penger på å undervise ungdommer som likevel skal ut i servicebransjen? – og resultatet er at kunstnerisk aktivitet virkelig har nådd et bunnivå i mange arbeiderklasseområder.

I 2000 BESTEMTE EPIC seg for å skape et teater, grunnlagt og drevet av kunstnere, med en målsetning om å ta tak i problemet kunstnerens verdi: Mer spesifikt det at teaterfolk ofte rykkes ned til en reaksjonær posisjon eller plass på sidelinja i forhold til å ta opp sosiale tema av nasjonal betydning. Vi ønsket å lage et teater som tok mål av seg til primært å være og betraktes som et arbeiderklasse-teater, fordi vi som kunstnere trodde at vi kunne revitalisere vårt eget felt ved

å lede folk mot en mer aktivistisk kunst og sivilt engasjement. Kunstnerne på Off Broadway-scenene våre, skulle være de samme som underviste i skoleprogram og i klasserommene i dårlig stilte offentlige skoler, slik at vi først og fremst ville betraktes som medlemmer av det sosiale fellesskapet.

Når våre tusentalls studenter så «sine» kunstnere på scenen, ville de føle en spesiell tilgang til det de opplevde. Vi trengte å bygge sammenhengende kunstprogram sammen med de skolene vi hadde som partnere, ikke bare engangstilfeller; og trengte å følge elevene hvert år i fire år, slik at de fikk en varig tilhørighet til det profesjonelle teatret (og deres opplevelse av å *fortjene* det). Vi måtte lage stor kunst, men det tok vi for gitt, for ingen kunstnere vil sette igang med noe med mindre de opplever det som «stort». Endelig trengte vi også å få studentene med oss til et sted hvor de kunne opptre og skape noe sammen med oss, på profesjonelle scener som de opplevde som «sine».

FOR Å OPPNÅ dette, måtte vi finne ut av hvordan vi kunne betale kunstnerne i hvert fall en vanlig arbeiders månedslønn, fordi de skulle jobbe fulltid. All den tid de statlige ordningene er som de er – *National Endowment for the Arts*¹ er budsjettet til 54 cent per capita per annum – kom ikke lønningene til å sildre ned over oss ovenfra. Derfor brukte vi et år på å sette sammen et kunstnerisk ensemble og på å legge en finansieringsplan for å betale lønningene. Vi møttes for det meste på lørdager i stua hjemme, fordi alle var i heltidsjobb for å støtte egne kunstnerkarriærer. Innen februar 2001, hadde foretaket offisiell IRS-status², innen mai, hadde vi penger og avtaler som gjorde oss i stand til å trekke pusten, si opp jobbene våre, satse på å arbeide full tid med Epic Theatre, og i slutten av august hadde vi kontorlokaler. Tirsdag 11. september skulle være vår første lønnede arbeidsdag.

Men klokken 15.00 denne dagen satt jeg i et mørkelagt kontor, etter å ha reist uptown fra regjeringslokalene nær Ground Zero hvor jeg hadde startet arbeidsdagen. Sent på kvelden var de vedvarende bildene på TV for mye å ta inn. Jeg

var redd, slik alle andre også var. Jeg visste at borgermester Giuliani, men sin «dette endrer ingenting»-holdning til angrepene, planla å gjenåpne de offentlige skolene på torsdag, etter bare én fridag. Jeg visste at det var mange unge som hadde vært øyenvitner til angrepene fra skoler downtown og i Brooklyn, som hadde mistet folk de elsket, eller blitt bombardert med bilder som kunne slukke livsgnisten. Jeg spurte kolleger fra min tidligere jobb om «planene for i morgen, første time?» Og jeg fikk en e-mail som hadde blitt sendt ut til alle skoleadministrasjonene, for å distribueres til alle lærere torsdag morgen, og hvor de ble oppfordret til å lese en statement på ett avsnitt og deretter gå tilbake til «*pedagogical business as usual.*»

Med en så blisert holdning i regjeringen, hvem kan klandre teatrene i New York for å ta et skritt tilbake, advente, reflektere over denne nye verden, og gjøre det man vanligvis gjør, reagere tenksomt og forsiktig på massiv forandring? Og det var det de fleste gjorde. Epic kunne ikke det. Vi hadde posisjonert oss som et kompani som skulle bevege teatret mot sentrum av den politiske samtalen, ikke stå på utsiden og kikke inn. Vi hadde spurt om teaterkunstnere kunne få en større verdi i samfunnet, og hvilket tidspunkt var bedre egnet til å forfekte en slik verdi enn dette? Hvis ikke vi kunne gjøre dette bedre enn noen andre, finne ord for den nasjonale språkløsheten, bygge broer over det som så ut til å være uoverstigelige avgrunner, hva var hensikten? Så vi sikret oss innpass blant ungdom fra hele byen, hvorav mange var direkte berørte, og hvis lærere ville noe mer enn å bare prate.

Denne natten samlet Epic kunstnere som vi trodde kunne gjøre en forskjell for elevene på dette kritiske tidspunktet. Noen var fra vårt eget kompani, mange var det ikke, men sammen laget vi en konsis undervisningsplan som kunne kaste etisk lys over det åndelige mørket vi befant oss i, og åpne for en reell dialog om hva det betydde, den morgenen, å være en new yorker, en amerikaner. Denne dialogen var ekstraordinær, og reflekterte at deres liv ble sett av andre, på samme måte som de så på rikdom: Som noe man begjærer, men likevel noen ganger forakter;

som noe oppnåelig, dersom alle odds er like, men med den bestemte erkjennelsen av at banen ikke er lik for alle.

DESSVERRE VAR DET mange teatre i New York som ikke valgte å forsvare sin verdi på en pro-aktiv måte. Mange endret ikke programmeringen, men travet av sted med produksjoner som var skapt i og for en annen tid, og led økonomiske tap. Så gjorde de i fullt alvor krav på offentlig og privat «erstatning» for billettinntekter de hadde «tap». De som gjorde radikale endringer i programmet, ved å fokusere på 9/11 og den dagens betydning, opplevde en enorm økning i publikumspågang og inntekter. Men mange, mange teaterorganisasjoner nevnte overhodet ikke denne datoen utover å vise til konsekvensene den hadde for budsjettene. Og ved å unngå å forfekke denne industriens betydning – en industri hvis inntekter på en avgjørende måte er knyttet til hvordan enkelt-amerikanere verdsetter den – på et tidspunkt da nasjonen var i krise, befant vi oss i en velkjent rolle.

Feltet begynte å bli enda mer avhengig av de rikes gunst, som med all sin kjøpekraft og i all vennlighet vil gjøre krav på kunst som bekrefter verdiene på deres side av klasseskillet, snarere enn utfordre disse. Vårt felt så få penger til kunstutdanning, og klarte ikke å bygge programmer og iverksette kampanjer som, kanskje, kunne ført til økning. Vårt felt så få forsøk på å bygge et publikum på den andre siden av klasseskillet – de har mindre med seg til bordet, i form av økonomiske evner – og unnlot dermed å dedikere ressurser til den avgjørende oppgaven, som, til syvende og sist, handler om noe så enkelt som ren selvoppretholdelse.

Så i løpet av det siste tiåret, da nasjonen valgte å tro på enkle svar heller enn å takle kompliserte, tilskyndet fagfeltet vårt kretslopet der kunstnerisk verdi skaleres ned til fordel for å fokusere på kortsiktig økonomisk vinning. De farligste konsekvensene av en slik verdisenkning i kunstorganisasjonene er ingenting sammenliknet med det som rammer det sivile samfunnet. Vi møter allerede store vanskeligheter når vi forsøker å føre «nasjonale samtaler» om kontroversielle em-



Macheth Remix, studenter / Epic Theatre Ensemble

På grunn av det økonomiske, sosiale og familiære presset ungdommene opplever, og deres kreative reaksjoner på det, er de avgjørende for utviklingen av et amerikansk teater.

ner, særlig når samtalen berører problematiske økonomiske ulikheter. Hva de unge menneskene som vi ikke når ut til kan tilføre som kunstnere og tenkere, på grunn av det spesielle økonomiske, sivile og familiære presset de opplever, og deres kreative reaksjoner på det samme presset, er avgjørende for utviklingen av et amerikansk teater som representerer og tjener alle borgere. Men stemmene deres har altfor ofte ingen vekt, fordi de hverken utvikles eller tilbys en talerstol; de vil ikke bli kunstnere, men istedet følge «tryggere» veier, og de vil ikke slåss for teatrets rolle og betydning i forhold til å forbedre skolen og samfunnslivet; og slik vil de områdene de lever i fortløpende se mindre og mindre verdi i et teater som ikke representerer dem, deres liv og interesser.

Ti år etter 9/11, i en økonomi som har redefinert klassesamfunnet – ingen har penger til kunst i disse tider – har fagfeltet vårt gradvis begynt å adressere krisen. Den nye lederen av *National Endowment for the Arts*, har kastet handsken, de organisasjonene som ikke inkluderer undervisning og formidling som sentrale for sin programmering, vil få mindre støtte i fremtiden. Skjønt med 54 cent per capita,

er ikke dette en trussel som veier så tungt som den burde gjøre. Enkeltkunstnere tar på seg oppgaven å starte teatre som tjener folk som ønsker kunst men ikke vet hvordan de skal få det, og mindre organisasjoner investerer i å gi de mest trengende i landet stor kunst. Det er det amerikanske teatrets plikt å gi næring til den «nasjonale samtalen» om vanskelige ting, de tingene som vi stadig mislykkes i ta tak i, som økonomisk rettferdighet. Vi vil bare fortsette å være relevante dersom vi betrakter oss som dypt nødvendige, og hvis vi inkluderer og styrker dem som ikke har et talerør – og hvis vi nekter å ta del i «business as usual».

(Oversatt av Therese Bjørneboe)

FOTNOTER

- 1 The National Endowment for the Arts er den eneste føderale institusjonen i USA som distribuerer penger for kunstorganisasjoner på nasjonalt nivå. *Overs. anm.*
- 2 IRS 501(c)3-status innebærer at man anerkjennes som et non-profit-foretak. Dette innebærer at billettsalg ikke er momsbelagt, og at donorer kan skrive støttebidrag av på skatten. *Overs. anm.*

THEAFTERMATH



DEN TOMME SCENE OG PARTITURET

(København): Den tyske teaterinstruktør Michael Thalheimer

er berømt for sine radikale klassikerbearbejdelser og for sit musikalske, fysisk-ekspressive gestus- og bevægelsessprog. Denne sæson iscenesætter han *Gengangere* i København.



AF SOLVEIG GADE



Stort billede: *Die Ratten*, av Gerhart Hauptmann. Deutsches Theater Berlin 2007.
Foto: Katrin Ribbe
Til venstre: Michael Thalheimer

Michael Thalheimer er lettere udmattet, men også opstemt, da vi en sen eftermiddag i oktober mødes på mit kontor i Skuespillhuset i København. Vi har netop været til den første gennemspilning af første del af Ibsens *Gengangere*, som Thalheimer, med bl.a. Nicolas Bro, Henning Jensen og Kirsten Olesen i rollerne, er i færd med at opsætte på Det Kongelige Teater i København. Der er stadig fem uger til premieren, instruktøren er tilfreds med, hvad han så i dag, og da der er kommet ild på cigarettene – som det i øvrigt er strengt forbudt at pulse på dér, hvor vi sidder – er vi parat til at kaste os ud i et interview, der skal handle om tilgangen til klassikerne og teateræstetikken hos en af disse års mest profilerede europæiske teaterinstruktører.

– Med henvisning til dine ofte meget radikale bearbejdelser og komprimeringer af klassiske tekster – uanset hvor gigantiske dramater, du iscenesætter, varer de sjældent mere end 90 minutter – er du blevet kaldt for klassikerkirurg og -skeletor. Du hævder selv, at du ikke er teksttro, men derimod værktro, og at du i dine iscenesættelser går efter at skrælle det overflødig væk, så værktets essens kan træde frem.

– Jeg vil gerne starte med at understrege, at det kun er til en vis grad, jeg synes, jeg kan forholde mig til de definitioner, du nævner. Egentlig bryder jeg mig ikke om at definere mig selv og mit arbejde – det overlader jeg hellere til kritikerne, som jo skal gøre det. Hvad angår mig selv, så er mit arbejde at lave teater, og jeg fortæller historier, sådan som jeg forstår dem – andet kan jeg ikke. Men når det er sagt, er det selvfølgelig tydeligt, at jeg arbejder med meget reducerede midler, hvad enten det drejer sig om scenografi, rekvisitter, kostumer eller skuespilstil. I teatret er det afgørende for mig altid enkelhed og

klarhed. Jeg vil helst undgå alt overflødig. Og det afspejler sig naturligvis også i mine bearbejdelser – i *Faust II* af Goethe havde min dramaturg og jeg fx skåret 70 % af teksten væk. Imidlertid vil jeg gerne understrege, at jeg altid har respekt for autoren og for værket, men at det ikke er ensbetydende med at have respekt for hver eneste linie i teksten. Faktisk mener jeg, at man med overdreven respekt for teksten kan ende med at være respektløs over for værket.

Hvad angår udtrykket «essens», så sigter jeg med det til den kerne, som for mig at se ligger til grund for værket, og i mine forestillinger forsøger jeg – dels igennem bearbejdelsen, dels igennem de øvrige teaterale parametre – at skrælle alt overflødig væk, så denne kerne kan blive stødt frem. Man kan sammenligne det med at lave mad: Der er supper, hvor alle de ingredienser, suppen er lavet på – kartofler, grøntsager, kød etc. – er synlige og flyder rundt i tallerkenen. Og så er der supper, hvor de er blevet filtreret fra med det resultat, at der kun er noget tykt, sort vand, essensen, tilbage. Du kan altså ikke længere se alt det, som suppen er lavet af, men du kan smage det. Jeg arbejder på en måde, der minder om det, og derfor taler jeg om at finde frem til essensen. I teatret er det afgørende for mig at bringe denne essens i forbindelse med nutidens måde at tænke og iagttage på. I forbindelse hermed pirrer den tidsmæssige afstand til de antikke og klassiske tekster mig uhyre meget, især fordi de tvinger én til at spørge sig selv, om der, når alt kommer til alt, er så meget i dag, der adskiller sig fra dengang. Og nej, gang på gang må man sande, at det er, altid har været og altid vil være, de samme temaer, der angår, sårer og fortvivler os mennesker. Faktisk mener jeg, at der kun findes omkring syv gode temaer i verden, og at det er dem, man i teatret, litteraturen, musikken, billedkunsten etc. bliver ved med at vende tilbage til. Men hver gang man anvender eller fortæller om et af disse temaer, gør man det på en ny måde.

– *Hvornår udspiller*



dine forestillinger sig?

– Altid her og nu! Mine historier udspiller sig den aften, tilskuerne er i teatret, og teatret er altid nutidigt, fordi det er *live*. For mig at se er forestillingen mest vellykket, når publikum ikke ved, hvornår den udspiller sig. Når den er tidløs. Når det ikke spiller nogen rolle, om den foregår i dag, i morgen eller i går. Det er imidlertid noget helt andet end at forsøge at fremstille det nutidige igennem banale attributter og platte illustrationer af det moderne. Det handler om at *tænke* moderne, ikke om at illustrere. Jeg hader illustrerede billeder af det moderne ligeså meget som støvede traditioner, og i grunden er førstnævnte lige så støvet som den tradition, den anklager for at være støvet.

Rytmen og partituret

Michael Thalheimer er oprindeligt ud-

«Og nej, gang på gang må man sande, at det er, altid har været og altid vil være, de samme temaer, der angår, sårer og fortvivler os mennesker.»



dannet slagtøjsspiller og kom efter eget udsagn – nærmest tilfældigt – til teatret via musikken. Han besluttede sig dog hurtigt for, at det var i teatret, han hørte hjemme. Efter at have fuldført sin musikalske uddannelse ved Universitet for musik og teater i Bern uddannede han sig således til skuespiller og begyndte omkring 1997 selv at instruere. Musikalitet er da også et af vartegnene ved hans særegne teatersprog og nok så vigtigt ved hans måde at koncipere forestillinger på:

– Ubevidst præger min baggrund som musiker og slagtøjsspiller i høj grad min tilgang til teatret. Men da slagtøj ikke er et melodisk, men et rent rytmisk instrument, taler jeg meget med skuespillerne om *rytme* og også om partitur. Det kan sagtens være, at publikum, selvom en skuespiller både har følt og tænkt en hel masse, da han stod på scenen, bagefter

siger, at de har kedet sig eller måske slet ikke har registreret, hvad der egentlig skete. Når sådan noget sker, tror jeg, det hænger sammen med, at skuespilleren ikke har haft en egentlig rytme eller et partitur. Rytmen er af enorm betydning for forestillingen! Derfor begynder jeg meget tidligt i prøveforløbet at tale med skuespillerne om, hvad deres respektive partiturer er, og hvordan de forholder sig til hinanden. Det er vigtigt, at de bliver bevidst om og kan forlade sig på disse partiturer; at de ved, hvilke steder i teksten, de skal stile imod, og hvad der er deres mål i de enkelte situationer. Så bliver det lidt som i musikken eller som i en sang, der er delt op i vers, refræn, pause, crescendo etc. Det er en måde at strukturere og rytmisere forestillingen på, og i sidste instans bliver det partitur, som man herved skaber, helt afgørende for tilskuernes

møde med forestillingen.

– *I forhold til den konkrete brug af musik – Bert Wredes kompositioner spiller næsten altid en central rolle i dine forestillinger – advarer du mod, at den bliver et stemningstæppe til skuespillernes handlinger. I stedet for dette insisterer du på, at det musikalske parameter skal være autarkt.*

– Ja, Når man bruger musik i teatret, består der en fare for, at skuespilleren læner sig op ad den, og at den blot kommer til at udgøre et stemningsbillede, der smelter sammen med hans handlinger. Det er jeg sjældent interesseret i. Skuespillerens musik ligger i hans eget partitur, og det er den musik – som godt kan være hård og bitter – han skal finde. Hvis han blot går med lyddesignets parameter eller partitur, mister han indholdet i historien og i den figur, han inkorporerer. Man kan sige, at ligesom musikken skal skabe sit

eget autarke verdensbillede, så skal skuespilleren – igennem sin figur og autorens tekst – skabe *sit* autarke verdensbillede. Det samme gælder for resten af de teatral parametre i forestillingen. I den forstand kan man sige, at forestillingen består af en række forskellige partiturer og rytmer, der griber ind i hinanden og skaber en heterogen helhed.

Den tomme scene

Igennem de sidste godt 15 år har Thalheimer næsten udelukkende arbejdet sammen med scenografen Olaf Altmann, som især er kendt for sine tomme, stiliserede rum. Rum, der ofte er ganske udfordrende for skuespillerne, og rum, som kan siges at oversætte de vilkår den givne forestillings figurer er underlagt til konkrete sceniske omstændigheder. Til *Die Ratten* (Deutsches Theater, 2007) skabte Altmann ved hjælp af to massive træplader fx en halvanden meter høj spalte, som gjorde det ud for spillepladsen. Her måtte skuespillerne agere krumbøjede i

snart kunne forvandle sig til en halsbrækende roterende sceneskive. Til spørgsmålet om, hvad disse tomme og ofte fysisk udfordrende scenografier bibringer selve skuespillet, svarer Thalheimer:

– Olaf Altmann og jeg går begge ud fra det samme spørgsmål: Hvad er egentlig bedre end den tomme scene? Og fordi vi har kendt hinanden i så mange år, ved Altmann, at jeg, om nødvendigt, ville arbejde uden scenografi. Alt, hvad jeg dybest set har brug for, er skuespillere, tekst og lys. Selvom jeg ikke havde andet end det, ville jeg kunne fortælle historien kraftfuldt. Men, når alt kommer til alt, er der scenografier, der er stærkere end den tomme scene, og det er Altmanns arbejde et eksempel på. Hans scenografier er kraftfulde, teatral rum, som skubber stykkets indhold i en ganske bestemt retning. Og disse rum er en stor hjælp for skuespillerne, ikke i traditionel, men i energetisk forstand. For fordi skuespilleren ingenting har at gemme sig bag hos Altmann, fordi han er udsat og ikke får nogen beskyttelse

– heller ikke i form af rekvisitter (Thalheimer benytter sig sjældent af mere end to-tre rekvisitter i sine forestillinger, til gengæld er disse yderst symbolske, red.) – bliver han kastet tilbage på sit arbejde, skuespillet, i dets reneste form. I Altmanns scenografier har skuespilleren med andre ord intet andet end sig selv, sin partner og forfatterens tekst, men hermed burde teatret også

være i stand til at fortælle stærke historier! Altmanns rum sætter også af og til skuespillerne under et stort fysisk pres, måske allermost ekstremt i *Die Ratten*, hvor det ikke var muligt at stå oprejst i scenografien. Der er et lignende fysisk pres på færde i *Gengangere*, hvor første akt foregår på en forscene, der kun er en meter bred, mens anden og tredje akt foregår på en skråning med en 16 % hældning. Det gør selvfølgelig noget ved skuespillernes spil, når scenografien på den måde sætter sig i kroppen på dem, og når de på den måde bliver udleveret til et her og et nu, der ikke er en illusorisk som-om tilstand, men en konkret fysisk omstændighed.

– *Spillestilen i dine forestillinger kunne*

man betegne som fysisk-ekspressiv, næsten koreografisk, og det forekommer mig, at du – modsat den psykologisk realistiske spillestil – arbejder ret bevidst med at adskille det verbale og det fysiske parameter. Fx kan en figur med et strengt behersket kropssprog tale lynhurtigt og kontrolleret blot for øjeblikket efter at blive gennemrystet af en krampe-trækning, han eller hun ikke er i stand til at styre.

– Ja, det er rigtigt, at jeg arbejder temmelig bevidst med dette. Som du siger, er parametrene – de verbale, fysiske etc. – ofte smeltet sammen i det traditionelle psykologiske teater, og det på en måde, hvor man ikke længere lægger mærke til dem. Og gør man ikke det, mister de deres betydning. At jeg arbejder på at adskille parametrene har for det første noget med partituret at gøre – det her med at finde ind til hver figurs rytme. For det andet hænger det sammen med, at det verbale og det fysiske parameter, ordet og kroppen, jo ikke nødvendigvis udtrykker det samme. Det forhold kan man selvfølgelig arbejde bevidst på at forstærke i teatret, men det forekommer også hele tiden uden for teaterscenen: At de ord en person måtte udtale ikke nødvendigvis stemmer overens med, hvad vedkommendes krop udstråler. Af og til er det også sådan, at der, efter at man har forladt en bestemt situation, bliver noget siddende tilbage i kroppen fra denne situation. Andre gange udspiller der sig en række modsatrettede ting samtidig, men i forskellige parametre. Jeg finder det utrolig interessant, når kroppen på den måde afslører sig selv, og i teatret vil jeg gerne iagttage alle disse modstridende kræfter på en måde, hvor de er adskilt fra eller støder imod hinanden.

De syv gode historier

– *Du er især kendt for dine iscenesættelser af klassiske tekster, men de seneste år er du også begyndt at iscenesætte antikke tekster, bl.a. har du iscenesat Orestien på Deutsches Theater (2006) og Oedipus/Antigone på Schauspiel Frankfurt (2009). Hvordan opstod interessen for de græske tragedier, og hvad er det ved antikkens formsprog, der appellerer til dig?*

– Faktisk er der en ganske banal grund

«For mig er forestillingen mest vellykket, når publikum ikke ved, hvornår den udspiller sig. Når det ikke spiller nogen rolle, om den foregår i dag, i morgen eller i går.»

den omkring halvanden time forestillingen varede. Et lignende greb gjorde sig gældende i Maxim Gorkijs *Mørkets magt* (Schaubühne 2011), hvor spillefladen var reduceret til en slags åben tunnel, placeret faretruende højt over scenegulvet. Her måtte stykkets karakterer, nedrige personer fra samfundets bund, kravle eller krabbe sig igennem den kun halve meter høje tunnel, som var de dyr og ikke fuldt udviklede, opretstående mennesker. I *Vildanden* (Deutsches Theater, 2008) arbejdede Altmann ligeledes med den spænding, der ligger i sammenstødet mellem højde og angsten for at falde ud over kanten. Således bestod scenografien af en skrå bakkeliggende formation, der lyn-

til, at jeg begyndte at iscenesætte antikke tekster: Efter i en årrække at have instrueret rigtig mange klassiske tekster og borgerlige tragedier og ikke mindst efter at have iscenesat Goethes *Faust I* og *Faust II* – det største klassiske bjerg, en instruktør kan bestige – var jeg meget træt, hvad klassikere angik. Det var sådan en udfordring og sådan en glæde at lave *Faust*, og jeg tænkte: Hvad skal komme efter den? Først var det min plan at kaste mig over nye tekster, men jeg endte med at beslutte mig for at gå et skridt længere tilbage i historien. Jeg ville tilbage til det europæiske teaters begyndelse, til der, hvor det hele begyndte, og jeg må sige, at historierne og sproget i de græske tragedier interesserer mig meget mere end nutidige tekster. Jeg finder det vanvittigt spændende at arbejde med denne form: Tre antagonist og et kor. Hvordan omgås man det i dag? Hvad fortæller det os? Hvilken kraft besidder det? Rent formmæssigt er jeg også meget optaget af og påvirket af det antikke sprog. Maskerne har noget arketyppisk over sig, og de skaber automatisk en distance hos skuespillerne og publikum. Og jeg vil jo hævde, at man igennem verfremdung – så er vi tilbage hos Brecht – i meget højere grad er i stand til at lade en realitet træde frem, end man er igennem fx psykologisk realisme. Det er det, der interesserer mig ved brugen af masker, kor og antikt formsprog i det hele taget: At det overgår den normale realitet og psykologi og lader os ane noget næsten hemmelighedsfuldt, mytisk.

For at vende tilbage til det her med de syv gode historier eller temaer, der eksisterer, så finder du dem alle sammen i antikken. Og efter min mening har disse historier en meget større kraft i de antikke tekster end i nutidens dramatik. Jeg vil faktisk gå så langt som til at sige, at jeg ofte synes, det er sådan, at de ældre tekster – hvad enten det så er de græske tragedier, de klassiske tragedier eller Ibsens dramaer – er i stand til at fortælle os meget mere om nutiden end de nye tekster er.

– *Det tror jeg ikke, at der er særlig mange nulevende dramatikere, der vil være enige med dig i eller glade for at høre?*

– Nej, jeg ved godt, at jeg hermed angriber de nulevende dramatikere, men

jeg gør det gerne, for jeg synes, de bliver hypet så rigeligt af teatrene. I hvert fald i Tyskland, hvor der nærmest hersker en besættelse i forhold til uropførelser. Men man er nødt til at udfordre de nye dramatikere, og de er nødt til at udfordre sig selv! For at vende tilbage til essensen og madmetaforen, så har en god, gammel vin mere indhold og smag end en Beaujolais nouveau, som måske nok smager godt i øjeblikket, men ikke ældes godt. Sådan forekommer det mig også, at det forholder sig med mange af de nye tekster – de ældes ikke godt, og de er ikke på samme måde i stand til at holde til teatret, som de ældre tekster er. Det betyder selvfølgelig ikke, at jeg mener, teatrene ikke skal sætte nye tekster på scenen, for selvfølgelig skal de det, og selvfølgelig skal den ny dramatik skrives og udvikles. Som instruktør og som menneske har jeg det bare sådan, at jeg endnu ikke har oplevet, at nye tekster har udfordret mig på samme måde som de klassiske eller antikke tekster har.

– *I 00erne havde du din primære base på Thalia Theater i Hamburg og på Deutsches Theater i Berlin, hvor du også var medlem af den kunstneriske ledelse. I de seneste år er du imidlertid begyndt at arbejde andre steder, bl.a. Schaubühne i Berlin, Schauspiel Frankfurt, Burgtheater i Wien, Dramaten i Stockholm, og nu også København. Hvorfor har du besluttet dig for at forlade din base, og hvilke udfordringer er der forbundet med det?*

– De ti år jeg havde på Thalia og Deutsches Theater var noget helt særligt. På Thalia var jeg husinstruktør sammen med Andreas Kriegenburg og Stephan Kimmig og på Deutsches Theater sammen med Dimiter Gottscheff og den nu afdøde Jürgen Gosch. Det var som sagt ti usædvanlige og kunstnerisk meget stærke år; faktisk er det som at have været en del af en teaterpoke, som nu er slut. For hverken Thalia eller Deutsches Theater findes længere i den form, de havde dengang (i 2009 overtog den tidligere chef for Thalia, Ulrich Khuon chefposten på DT efter Bernd Wilms, mens Joachim Lux

rykkede ind på Thalia, *journ. ann.*). På den måde er det lidt som at have mistet to hjem, uden at der i øvrigt er noget tragisk ved det – det er helt normalt og organisk, at ting får en ende. Og hvem ved, måske opstår der igen en sådan form for epoke, hvor man arbejder sammen med andre mennesker over længere tid og sammen forfølger et indhold. Men den slags sker nu sjældent i teatret, og jeg er glad for overhovedet at have oplevet og været en del af det.

Når det er sagt, så bliver jeg, fordi kontinuitet for som nu er vigtigt for mig, ved med at arbejde på Deutsches Theater, hvor der stadig er mange af de gamle skuespillere tilbage og nu også nogle af skuespillerne fra Thalia. Med hensyn til at arbejde i udlandet – i Sverige, i Paris og nu også København – så er det en stor udfordring for mig, fordi jeg jo egentlig skaber alting ud fra sproget. Og at skulle instru-

«Det er det, der interesserer mig ved brugen af masker, kor og antikt formsprog i det hele taget: At det overgår den normale realitet og psykologi og lader os ane noget næsten hemmelighedsfuldt, mytisk.»

ere på et andet sprog end mit modersmål udfordrer mig på en måde, jeg ikke har prøvet før. Derudover er det selvfølgelig også en udfordring at arbejde med skuespillere, der kommer fra en anden teatertradition og har en anden teateræstetik end den, som hersker i de ensembler, jeg kender. Men der ligger samtidig også en befrielse i den anstrengelse dette er, og det er også en måde at teste mit arbejde på: Vil det også lykkes mig denne gang, sammen med det her ensemble, som kommer fra en anden teaterkultur end mig, at udvikle og opdage et teatersprog? At arbejde på den måde er med til at udvikle mig og til at skabe nye horisonter for mig. Og jeg ved, at jeg vil kunne mærke det, når jeg er tilbage i Tyskland igen.

FORRESTLINGER



UT I NATUREN

Meditativt om hinnen mellom oss og verden

AV OLE JACOB MADSEN

De Utvalgte KUNSTEN Å BLI TAM Regi: Kari Hoftan. Scenografi: Carle Lange. Video: Boya Bøckmann. Black Box Teater, 15. oktober

De Utvalgtes siste forestilling, *Kunsten å bli tam*, starter ved livets slutt. Først et mørke. Så et sterilt, hvitt scenerom med en eldre, hensunken kvinne koblet til et intravenøst stativ, som holder til i en sykeseng. En yngre kvinne – utkledd som rødhet – entrer rommet og forærer den anemiske kvinnen en rød opptaker der en ornitolog pedagogisk introduserer forskjelligeartede fuglekvisser: svarttrosten, gulspurven, gråmeisen, bøk-sangen og kattuglen. Den eldre kvinnen våkner med ett til liv: Naturen kaller.

Inspirasjon

Kunsten å bli tam er angivelig inspirert av den norske veterinæren og miljøforkjemperen Bergljot Børresens bok *Den ensomme åpen. Instinkt på avveie* (1997), der hun lanserer teorien om «jegerufølsomheten» som innebærer at når mennesket jakter så slås medfølelsen med dyret av og overlevelsesinstinktet overtar. Normaltilstanden er derimot innlevelse

(også med dyr), som er nødvendig for å eksistere i et samfunn med andre mennesker. Børresens hypotese er imidlertid at jegerufølsomhetsinstinktet har manifestert seg i det moderne menneskets omgang med omverden, som et resultat av at vi begynte med husdyrhold og dermed omgås dyrene på kunstig vis hele tiden. Jegerufølsomhetsinstinktet er på avveie. Vi stenger dermed affektene og empatien ute, tar inn over oss bare en brøkdel av virkeligheten gjennom intellektet, og blir sterkt hemmet i vår omgang med andre. Det moderne mennesket vandrer rundt i en antiseptisk hyperrasjonallitet, med en diffus lengsel, slik kvinnen på sykeleiet.

Familieskjebner

Fra den døende kvinnens oppvåkning, til hun ånder ut igjen, får vi en meditasjon over hennes liv, og menneskehetens forvisning fra Paradis og etterfølgende lengsel tilbake. Vi presenteres flyktig for det som kan ha vært hennes familie på fire, med mor, far, sønn og datter, eventuelt yngre versjoner av henne, eller simpelthen mennesket på forskjellige trinn i utviklingshistorien. Det spiller for så vidt ikke

så stor rolle. De Utvalgte presenterer oss uansett for menneskeskjebner som i ulik grad streber med adskillelsen fra naturen. Sønnens tragedie er hans tilstivnede eksistens – han gir et bilde av seg selv som en fugl frosset fast under isen, ute av stand til å bli fugl føniks. Faren er derimot en aktiv jeger som lever i ett med årstidene, og eksisterer i en større overensstemmelse med en naturlig syklus av liv, død og gjenfødelse. Etter han har skutt en hjort og gravd med begge hendene dypt inne i dyrets oppsprettede buk, blir hans jegerufølsomhet forløst i en vill brøling som en ekstatisk løve. Denne tematiseringen av lengselen etter å bli en del av immanensen (det som eksisterer i den skapte verden, og ikke står over og utenfor den) minner en del om den franske religionsosologen rundt Collège de Sociologie på 1930-tallet, og transgresjonspolitikken hos George Bataille. Bataille beskrev nettopp løvens jakt på byttet, der begge var del av immanensen, slik som krefter av vann som bryter med vann. Interessant nok er det i Børresen sin teori om jegerufølsomheten rasjonaliteten som er unntakstilstand, og det dyriske permanent, mens det hos Bataille forholder seg omvendt. Overfloden mennesket har produsert

De Utvalgte tar opp ett av de største tabuene i vår tid; den selvforsynte, liberale individualismens meningsfattigdom.

gjennom hele menneskets historie må ødes, og det ble i arkaiske samfunn forløst gjennom festivalen som innstiftet kosmos på ny, mens det i det moderne på tragisk vis skjer ukontrollert gjennom krigen.

Forfall

Forestillingen når sitt høydepunkt i sivilisasjonskritikken. Den ordløse sønnen får bokstavelig talt passet sitt påskrevet da han kommer hjem med karakterboken: I den cerebrale moderniteten betyr intellektet alt. Som ulykksalige utslag av hans utakt med verden, later han til å ende opp



Torbjørn Davidsen i *Kunsten å bli tam*. Foto: Ann-Lien Ødeby



Randi Rommetveit i *Kunsten å bli tam*. Foto: De Utvalgte

som både narkoman og psykiatrisk pasient. Den moderne legevitsenskapen har imidlertid lite å tilby ham annet enn realitetsorientering: Noen er deprimerede hele livet, konstaterer psykiateren nøkternt, mens sønnen ligger naken foran ham i skjelvende fosterstilling. Sønnen har likevel sine øyeblikk. Blant annet et vanvittig dansenummer til Michael Jacksons «Bad», der vi får servert en dionysisk moonwalk og han kun er iført gule sokker. Det tragikomiske er jo at Jackson selv endte med å bli kanskje den fremste personifiseringen av «hyperrealiteten» – det vil si menneskets tragiske, abstraherte omgang med virkeligheten. Jackson gjorde opprør mot sitt naturlige utseende, innkapslet seg i en beskyttelsesdrakt mot atmosfæren, søkte udødelighet via moderne vitenskaps nedfrysningsteknikker, og holdt seg inne med en hel dyrehage av temmede dyr. I henhold til Børresens teori må jegerufølsomheten til Jackson med andre ord ha vært svært høy.

Avskygninger

Forestillingen følger årstidenes nyanser av grønt present i Boya Bøckmanns nyskapende videobruk tilskuerne topografisk kan persipere gjennom utdelte 3D briller. Til slutt er vi tilbake der kretsløpet startet. Outroen er minneverdig. Først et mesterlig fingerskyggespill, der sønnen

tar oss gjennom ulike dyreavbildninger, attpåtil med naturlig atferdsmønster, til Louis Armstrongs trøstende «What a Wonderful World». Så feider jordkloden mer og mer bort under en tankevekkende monolog der den fremste koblingen mellom oss og naturen i dag diagnostiseres med skarp presisjon. Vi stapper i oss askens vitaminer, naturprodukt og tang for å få nok oksygen i blodet. Det gjelder å ta vare på helsa for å overleve. «Spis derfor fett – og aller helst fiskefett.» Stykket slutter. Vi hensettes tilbake til den hyperasjonelle virkelighetsforståelsen, der koblingen vår til naturen kun kan skimtes som en iboende lengsel mot trær og dyr i ernæringsvitenskapens fattigslige elendighet. Bokstavelig talt et kalorifattig liv.

Kunsten å bli tam fungerer utmerket som kontemplativt teater, som innbyr tilskueren til frie assosiasjoner rundt store temaer som liv og død, kultur og natur, menneske og dyr. Hvis jeg skal innvende noe er det at utvalget kanskje kunne vært mer kresent, enkelte av tablåene fremstår som litt mer ufokuserte enn de andre. Ikke desto mindre har De Utvalgte åpenbart lyktes i å skape en fascinerende og original meditasjon rundt det moderne menneskets ensomhet, der de våger å ta opp ett av de største tabuene i vår tid, nemlig den selvforsynte, liberale individualismen meningsfattigdom.

CHALLENGES FOR THE NEW THEATRE ARTIST

Et symposium i dialog

Dramatikkens hus 21. og 22. januar 2012

GHOST TRACK

Lørdag 21. januar kl. 20.00

Claire Hind gjester Oslo med en solo forestilling om fedre, psyken og stemmebånd. Et intertekstuell nettverk spinner seg vei, gjennom bruk av flere mikrofoner og en nano pad, til en reformulering av første scene i første akt av Shakespears King Lear. Gjennom en autobiografisk linse fortelles en historie om frykt, tap, angst og sans for humor.

SYMPOSIUM

Søndag 22. januar 10.00 - 16.00

Det vil samtales rundt spørsmål knyttet til utfordringene vi har for å utvikle teaterkunstneres kreative arbeidsvilkår. Hvilken rolle kan institusjonene spille, og hvilken rolle skal scenekunstneren selv innta i samtiden? Vi vil videre undersøke hvordan skrive scenetekst i et landskap i endring, hvor 'karakter' er et begrep i oppløsning og hvor utøveren i større grad beveger seg mellom roller slik som «stand up», «karakter», «selv» og «den andre». Hvordan kan vi, i et Europeisk perspektiv, utdanne scenekunstnere som kan operere i en teatervirkelighet i endring?

PANELDELTAGERE:

Serge von Arx, Sveitsisk Scenograf og Kunstnerisk leder for scenografilinjen ved Akademi for scenekunst, **Henny Dörr**, Nederlandsk dramaturg og leder av Utrecht Academy of the Arts/ Theater department, **Camilla Eeg-Tverbakk**, Norsk dramaturg og stipendiat ved Akademi for Scenekunst, **Kim Atle Hansen**, Norsk dramatiker og scenekunstner, **Claire Hind**, Britisk scenekunstner og forsker, **Kai Johnsen**, Norsk regissør og kunstnerisk leder ved Dramatikkens hus, **Christian Lollike**, dansk dramatiker og kunstnerisk leder ved Caféteateret i København. **Mellika Melouani Melani**, Svensk regissør og ny kunstnerisk leder ved Stockholm Folkopera, **Joshua Sofaer**, Britisk kunstner og **Hanne Tømta**, Norsk regissør og teatersjef ved Nationaltheateret. Symposiumet er et samarbeid mellom Akademi for scenekunst og Dramatikkens hus. Foto er fra forestillingen Ghost Track av og med Claire Hind

STOREULV I BIROLLE

(Oslo): Winterguest/Alan Lucien Øien viser at de har et godt grep om teaterformen - men hvor ble det av John Fredriksen?

AV ANETTE THERESE PETERSEN

Alan Lucien Øien & Andrew Wale: FUGL I MAGISK REGN MED TÅRER Regi: Alan Lucien Øien. Scenografi/video: Martin Flack & Alan Lucien Øien. Lysdesign: Torkel Skjærven. Lyddesign: Gunnar Innvær. Med: Yvonne Øien, Huy Le Vo & Andrew Wale. Dansens Hus, store scene, 4. september 2011

En stund før jeg skulle se *Fugl i magisk regn med tårer* leser jeg at John Fredriksen skal være et element i forestillingen. Derfor låner jeg meg Odd Harald Hauge og Gunnar Stavrum's bok *Storeulv – en uautorisert biografi om John Fredriksen*. Jeg leser om champagne som flyter, om avtaler som inngås i overstadig beruselse og deretter bekrefte skriftlig på en serviett i sene nattetimer, og om tankeskip som seiler i farlige farvann.

Jeg fikk med andre ord veldig konkrete forventninger til forestillingen. Men rollen til den gode Fredriksen viser seg å være kraftig nedtonet, og min forventning til forestillingen, min lesning av *Storeulv*, blir delvis liggende mellom meg og den faktiske forestillingen. Jeg tok meg i å ønske at denne figuren Fredriksen som jeg hadde lest om var sterkere til stede, at forestillingen i større grad tematiserte en grådighet som jeg forventet. Men på sett og vis tematiserer også forestillingen dette: våre forventninger, samt grensene mellom fiksjon og fakta.

Filmteater

Men, for å bevege meg inn i forestillingen, vi møter her en kunstner, en ung prostituert gutt og en forretningsmann. Scenografien består primært av en enkel veggkonstruksjon midt i scenerommet, en slags t-vegg som etter hvert viser seg å bestå av flere deler som med letthet kan omplasseres. Foran veggen, helt framme i scenerommet, står en hvit kasse med et par enkle objekter – blant annet en hvit laptop. Scenerommet gir inntrykk av å være veldig rent, nesten sterilt, og på veggen projiseres det tekst fra manus:

«Bird in magic rain with tears / By / Alan Lucien Øien & Andrew Wale»

Det føles nesten mer som om man befinner seg et sted mellom filmmediet og bokopplevelsen enn en teaterforestilling. Forestillingen har et nokså distansert preg, som bygger opp under denne film- og leseropplevelsen.

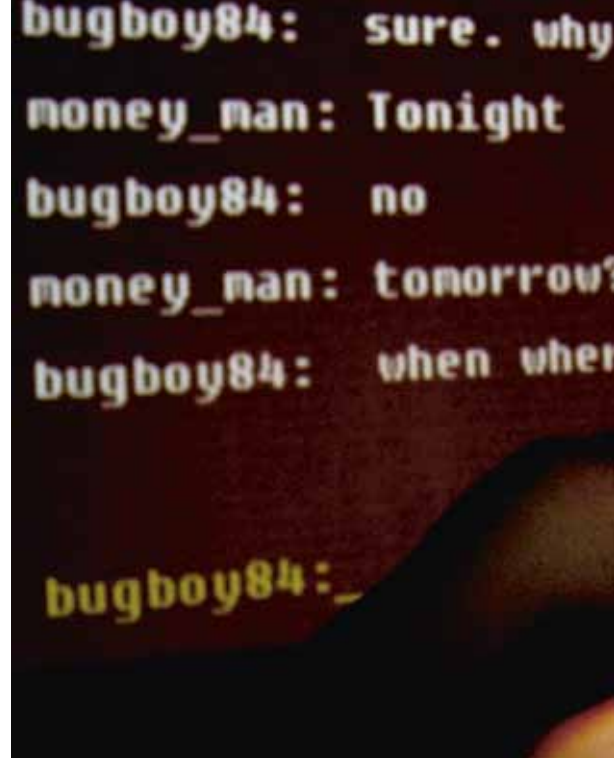
Innledningsvis møter vi Lukas, den unge prostituert gutten (som attpåtil har HIV), gjennom hans videodagbok. Han snakker hurtig, på engelsk – som er forestillingens språk. Til tross for at vi er i Norge, snakker alle karakterene engelsk. Selv om to av dem er norske, og i forestillingen også forestiller norske. Slik oppstår det nok et lag med distanse: mellom dem og språket, akkurat slik det er en distanse

mellom oss og forestillingen. Det kan synes som om Lukas nettopp har fått vite at han er hiv-positiv, muligens er det dette som er med på å skape hans frenetiske blogguttbrudd – som til tross for at de ikke er spesielt sammenhengene (de har en slags stream of consciousness-struktur) likevel har en rød tråd.

Livskunstneren

Vårt første møte med Sophie, kunstneren, består av hennes fortelling om sønnens død. Om sorgen – og om sitt eget ikke-kunstnerskap, og om det å vente. Om å lete etter noe å fylle livet med, noe som muligens ikke gir mening – men som strukturerer tiden. Prosjektet hennes starter med selvfotofering, og utvikler seg til et dokumentasjons- og forfølgelsesprosjekt av naboen – samt at hun oppgir egne valg og heller overlater valg vedrørende matinnkjøp etc. til tilfeldighetene. Hennes kunstprosjekter handler om selve handlingen, det som blir stående tilbake – fotografiene, videoene etc. – er bare dokumentasjon. Det er selve handlingen, det som skjer mellom mennesker, som utgjør prosjektet. Et humanistisk, eller muligens scenekunstorientert, prosjekt?

Den Sophie følger er altså forestillingens tredje aktør: forretningsmannen Patrick. *The boy in the pin-striped suit* er tittelen Sophie har gitt sitt eget prosjekt om Patrick. Han blir på sin side diagnos-





Huy Le Vo i *Fugl i magisk regn med tårer*, regi: Alan Lucien Øien. Dansens Hus 2011. Foto: Marit Anna Evanger.

tisert med hjernekreft og har ikke lenge igjen å leve. Gjennom et chatrom får han kontakt med Lukas og innleder et slags forhold til han. Patrick vil at Lukas skal utgi seg for å være kjæresten hans: «I want the whole experience, the boyfriend experience.» Det er også Patrick som låner Lukas boka om John Fredriksen, altså *Storeulv* – noe som fører til at Lukas blir overbevist om at John Fredriksen har drept hans far – at faren døde på en av Fredriksens tankskip. Lukas påvirkede tilstand tatt i betraktning, er det ingen som tar det han sier alvorlig.

Parallele linjer møtes

Episoder fra deres liv utspiller seg parallelt med hverandre, og etter hvert vikles de alle mer og mer inn i hverandres liv. Tre ensomme mennesker, som alle lever ut sin desperasjon på ulike vis. Alan Lucien Øien holder i sin regi en jevn rytme, den enkle scenografien gjør det lett å forflytte seg fra én scene til den neste. De tre skuespillerne representerer alle ulike skuespillertradisjoner, noe som skaper enda et lag med distanse mellom dem. Huy Le Vo i rollen som Lukas er intens og ekspressiv – mens Yvonne Øyen Sophie er tilbakeholden, nærmest kjølig i sin fremtreden. Andrew Wale i rollen som Patrick er på sin side mer teatral, og innledningsvis bruker jeg litt tid på å se forbi deres ulike tilnærminger. Det er som om

de gnisser litt mot hverandre, men i takt med at karakterenes liv flettes inn i hverandre, så blir også de litt ulike spillestilene uttrykk for deres personligheter. Alan Lucien Øyen er selv opprinnelig utdannet danser, men mer kjent som koreograf. I de senere årene har han også produsert forestillinger hvor teksten spiller en mer fremtredende rolle – slik den blant annet gjør i *Fugl i magisk regn med tårer*. Det er i utgangspunktet huset; det at forestillingen spilles på Dansens hus, som plasserer forestillingen i en dansekontekst. Ellers er forestillingen et solid stykke teaterarbeid. Men jeg bruker som sagt nokså lang tid på å komme skikkelig inn i forestillingen, til tross for at den er svært velprodusert, er det sannsynligvis denne allerede nevnte distansen som også holder meg ute fra handlingen. Jeg bruker tid på å engasjere meg i karakterene, men etter hvert oppheves distanselagene og jeg kommer endelig inn.

På leting etter mening

Alle de tre karakterene er på hver sin måte på jakt etter mening. De er alle på leting etter noe å fylle livet sitt med, noe å kretse omkring. Når Lukas utroper Fredriksen til morder på sin far (som det fremgår at han egentlig ikke kjenner) så oppfatter jeg det ikke som en faktisk mordanklage som rettes mot John Fredriksen per se – men at han er et ansikt, en størrelse, man kan



Yvonne Øyen og Andrew Wale i *Fugl i magisk regn med tårer*, regi: Alan Lucien Øien. Dansens Hus 2011. Foto: Marit Anna Evanger.

rette sin frustrasjon og sinne mot. Han blir legemliggjørelsen av systematisk utnyttelse av svakere stilte mennesker, for vinnings skyld. Ignoransen ovenfor de ansatte på oljetankerne som seilte i farlige farvann er en ignoranse som viser seg også i andre sammenhenger. Det dreier seg om 'de andre' – det vedgår ikke oss. Slik kan man lese forestillingen som en metafor for de tre apene som intet ser, intet hører og intet sier. Og nettopp slik har den et stort tolkningspotensial, gjennom å åpne opp for flere ulike lesninger. *Fugl i magisk regn i tårer* er en nokså krevende forestilling, men den er verdt anstrengelsen.

Sort snø

Avslutningsvis er alle de tre tett viklet inn i hverandre, og forestillingen slutter med noe som må kunne tolkes som Patricks død. I en lang, lang sluttscene med både røyk og sort snø forlater Patrick verden, like ensom som han var innledningsvis. Scenen bryter med forestillingens øvrige estetikk og uttrykk, og understreker det filmatiske preget – en avslutningsscene i sakte film rett og slett. Den sorte snøen får uvegerlig tankene til å gå til Sarah Kanes *4:48 Psykose*, som er en av de ensomste tekstene jeg vet om. Alan Lucien Øyen / Winterguest viser oss mennesker som virker grunnleggende ensomme – og om man skal ty til en banalitet: money can't buy you love.



ALTERNATIV SHOWBIZ

Gardenias transvestitter glitrer og poserer, men formidler levd liv uten store fakter eller tårevåte bekjennelser.

AV SNELLE HALL

GARDENIA Regi/Koreografi: Alain Platel/
Frank Van Laecke. Musikk: Steven Prengels.
Lysdesign: Kurt Lefevre. Lyddesign: Sam
Serruys. Scenografi: Paul Gallis. Kostymer:
Marie 'costume' Lauwers. Produksjon: Les
ballets C de la B/NTGent, La rose des vents,
TorinoDanza, Biennale de la danse de Lyon,
Tanz im August, Théâtre National de Chaillot,
Brighton festival, Centro Cultural Vila Flor
Guimarães, La Bâtie-Festival de Genève,
Festival d'Avignon. Dansens Hus/CODA
festivalen 22. oktober

Somewhere over the rainbow
Bluebirds fly
Birds fly over the rainbow
Why then, oh why can't I?

På en skråtilt og perspektivert scene med et vakkert og slitt scenegulv, står ni maskuline personer ikledd identiske dresser. På samme måte som vi ser på dem, observerer de også oss, inntil én langsomt nærmer seg mikrofonen på scenekanten og fremfører en så intens, mørk og sprukken *Somewhere over the rainbow*, at den fremstår som et kollektivt utsagn for hele gruppen. Vi får øye på et par høye stiletthæler under buksekantene til sangeren, og bildet er med ett ikke like straight lenger.

Idéen til forestillingen ble unnfanget av Vanessa Van Durme, som selv spiller en sentral rolle. Hun ble inspirert av filmen *Yo soy así*, en dokumentar om nedleggelsen av en transvestittkabet i Barcelona. Van Durme fikk med seg Alain Platel

og Frank Van Laecke på regi og rekruterte et utvalg blant sine transseksuelle og transvestitte venner til å fylle rollene. I tillegg blir disse supplert og kontrastert av en kvinne i 40-årene og en ung mann. Resultatet har blitt *Gardenia*, et konsentrat av levd liv.

Avskjedsshow

Rammen er transeshowet *Gardenias* siste forestilling, som etter rolleinnhavernes alder og gulvets slitasje å dømme, må ha gått en stund. En innledende oldingscene planter spørsmålet om dette er et minne eller en uoppfylt drøm, før Van Durme selv, som kveldens røffe vertinne, småvulgært presenterer utøverne. Til Ravels *Bolero* defilerer de langsomt og i et presist mønster opp og ned på scenen, med



Gardenia, regi/koreografi: Alain Platel og Frank Van Laecke. Les ballets C de la B, gjestespill Dansens hus okt. 2011. Foto: Luk Monsaert

innlagte stopp ved sminkebordet. Av og til noen få koreograferte gester – nok til at vi får en fremdrift og scenisk sammenheng, men så enkelt at det ikke skygger for aktørenes nyanserte mimikk, blick og diskrete posering. Dette er parade og sørgemarsj, catwalk og blottstilling. En skjorte av, et sett øyevipper på, litt rouge, litt mer bar hud; en gradvis og sakte forvandling og foryngelse. Våre kabaretartister beveger seg elegant mellom alle nyanser og kombinasjoner av det feminine og det maskuline, inntil de – til soundtracket av 90-tallshiten *Forever Young*, fullfører løpet med en avsluttende snapshotrunde og poserer i et utvalg glørete kjoler. Det nærmer seg det banale, men reddes av at koreografen/regissørene lar det hele vare. Lenge. Det er tiden som lar oss komme forbi det dilettantiske, slik at vi ser og lar oss berøre av individene – stolte, sårbare og modige.

Karakterene er likevel samtidig distanserte og det er bare i det usagte vi får vite noe om dem. Kun den unge mannens historie, hans usikkerhet og ensomhet, løftes frem i forestillingen. I motsetning til hva vi kanskje skulle tro, får han lite støtte fra vår vertinne og de andre mennene. Skyldes det misunnelse på hans ungdom og vitalitet? Tilsier deres egne erfaringer at han må komme seg på beina

igjen ved egen hjelp? Eller kanskje er kynisme og det å være seg-selv-nok nødvendig for å (over)leve et liv på siden av det normale. Det er i hvert fall bare den (biologiske) kvinnen i gruppen som har noe omsorg til overs for den unge danseren, en omsorg han ikke greier å ta i mot. Den underliggende spenningen mellom disse to ender i en desperat, brutal, men også vakker duett – forestillingens danseriske høydepunkt.

Pur giverglede

Selvfølgelig blir vi nysgjerrige på de konkrete historiene og livene til mennene vi ser på scenen, for det er klart det er disse livene dette handler om. Men den enkle rammefortellingen er viktig og nødvendig – her er det ingen som utleveres og som publikummere forskånes vi for å bli kikkere. Levd liv manifesterer seg i ansikter og kropp, i mimikk og gester, og gjennom dette språket forteller disse mennene oss både om livet som annerledes, korrigerer fordommer og får oss til å kjenne oss igjen i egne liv. Det er hit Platel og Van Laecke vil ha oss før de ruller ut den røde løperen for kabaretartistene og sender de ut i det forventede transeshowet med alle sine klisjeer. Det er et visuelt fyrverkeri i glitter, stas, boa og fjær når de entrer scenen som sine alter egoer – Liza Minelli,

Judy Garland med flere; fantastiske og imperfekte, groteske og vakre. Det er 'pur giverglede' fra scenen.

Ingen kabaret uten musikk. Steven Prengels balanserer hårfint mellom genres tradisjon for bruk av nostalgi og svisker, og et underliggende nykomponert lydteppe som både binder det hele sammen og gir forestillingen de nødvendige ekstra lagene. For sviskenes del er valget av versjoner avgjørende. *Cucurricucu Paloma* fra Almadovars *Talk to her* løfter for eksempel en tradisjonell sangscene til et skjørt øyeblikk.

Belgiske Alain Platel etablerte Les ballet C de la B i 1984 og er fremdeles drivkraften i dette koreografkollektivet. Med sitt uklassifiserbare danseteater og genreblanding, sin miks av profesjonelle og amatører og sin insistering på kunstnerisk kollektivt arbeid, har han vært en banebrytende koreograf gjennom flere tiår, men kun ved få anledninger vært presentert i Norge. Et fullsatt Dansens Hus var tydelig glad for anledningen. *Gardenia* satte punktum for den syvende CODA festivalen (Oslo International Dance Festival), som under programtittelen «Past, present – age in dance» tematiserte aldersaspektet i dansen og samtidsdansens historie.

REDNINGEN ER NÆR

(Hamburg): Nicolas Stemann iscenesetter
Faust I og *Faust II* både som åttetimers
maraton og hver del for seg.

AV INA VOIGT



Johann Wolfgang von Goethe: FAUST I
+ II Regi: Nicolas Stemann. Scenografi:
Thomas Dreißigacker, Nicolas Stemann.
Kostymer: Marysol del Castillo. Premiere: 28.
Juli, Salzburger Festspiele. 30. sept. 2011 Thalia
Theater, Hamburg

Det er et lurt valg å se begge deler på én og samme kveld, for da mister man ikke tråden. Og dessuten inneholder andre del noen svært gode scener, spesielt mot slutten.» Dette sier re-

gissør Nicolas Stemann sent på ettermiddagen, rett før *Faust*-maratonen skal begynne. Tilskuerne humrer og lytter til regissørens oversikt over kveldens forløp, og så begynner *Faust I*, som vises uten pause og varer i nærmere tre timer. Etter en lengre pause følger så *Faust II* – og ytterligere to, men mindre pauser – som avslutter maratonen litt over kl. 01.00 om natten.

Allerede i august 2010 begynte Stemann en første prøveperiode på åtte uker, og fortsatte med en ny prøveperiode i april

2011. Begge ble avsluttet med åpne visninger. Premieren på Salzburger Festspiele i sommer var en stor suksess, der teatermaratonen ble feiret av både publikum og presse. Nå er produksjonen kommet hjem til Hamburg og Thalia Theater.

Jeg-utvidelsen

En skuespiller (Sebastian Rudolph), en tekst og en scene – det er alt som trengs for å sette i gang *Faust I*. Teater på sitt enkleste og beste. Rudolph mumler

(23) Nacht. Straße vor Gretchens Türe



«Tilegnelse», og tilnærmer seg det store verket ved hjelp av et gult *Reclam*-hefte.¹ Han snakker lavt og til seg selv, men så får han opp farten og volumet. De neste 75 minuttene er denne mannen Faust, Gud, Mefistofeles, Wagner og alle de andre, som man f. eks. møter på en spasertur påskemorgen. Han monologiserer og skaper innhold, bilder og atmosfære. Selv om man kjenner teksten, blir dette en helt ny opplevelse. Det er veldig minimalistisk og sanselig. Teksten berører. Man dras inn i

historien og følger spent med.

Regissøren og hans team oppfatter stykket som en indre monolog. Konsekvensen av det er ett menneske på scenen. Kommunikasjon er bare mulig med stemmene man har inni seg og man må få ut. Hvis én skuespiller spiller sin egen rolle og de andre rollene i tillegg, hvis han ikke bare fremstiller én men flere personer, er dette uttrykk for den «jag-utvidelsen» (Ich-Erweiterung), som er temaet i *Faust*, ifølge Stemmann. Resultatet er «arro-

ganse, hybris, men også en veldig konkret ensomhet. Den enkelte tar hele verdens vekt på sine skuldre og sier, «Jeg er meg selv nok som verden.»² Dette er et ganske trolsk syn, som fører til at man ikke kan få kontakt med de andre verdenene, som de andre figurene fremstiller i form av monologer. For *Faust I* består av tre monologer: Fausts, Gretchens og Mefistofeles'. Det er tre figurer, tre stemmer, tre monologer, tre deler av stykket. Alle er innestengt i hver sin monolog, og alle bor i sin egen del av

Scene fra *Faust I*, regi: Nicolas Stemmann. Thalia Theater 2011. Foto: Thomas Aurin.



Sebastian Rudolph som Faust, i *Faust I & II*, regi: Nicolas Stemmann. Thalia Theater 2011. Foto: Thomas Aurin.

stykkets verden. Og derfor må det gå galt, mener Stemmann.

Another one bites the Faust

Selv om det hele ender tragisk, er det fantastisk å se på. I begynnelsen er Faust fanget i en slags depresjon. Han er utålmodig og rastløs, han vil oppnå noe, oppleve noe, skape noe, lage sine egne regler – og gjør det ved hjelp av Mefistofeles. Faust blir mer og mer manisk. Han har klare øyeblikk, og så er han omtåket av rus igjen. Takket være Mefistofeles blir han beruset av bevisstheten; erkjennelsen. Han bryr seg bare om seg selv og går radikalt til verks. Likhetene mellom Goethes skildring og dagens samfunn/det moderne mennesket, er forbausende (og verre skal det bli i *Faust II*).

Ved siden av Sebastian Rudolph inntar Philipp Hochmair og Patricia Ziolkowska scenen i løpet av første del. Samspillet mellom de tre fungerer utmerket. De er Faust, Mefistofeles og Gretchen – og alle de andre karakterene som er med. De veksler i rollene og bytter roller om hverandre, de monologiserer og fører samtaler med seg selv (dvs. en hel haug med mennesker). Alle spiller alle. Ziolkowska forfører faktisk seg selv, idet hun både spiller Faust og Gretchen. Og i tillegg nabokona Marthe. Nydelig!

Etter hvert blir det til Action Painting, dans og musikk (Auerbachs kjeller og en ny tolkning av «Another one bites the dust»): Et meget presist og genialt tekst- og skuespillerteater. Mot slutten av *Faust I* dukker det opp flere personer: en danser (Franz Rogowski), en klassisk sangerinne (Friederike Harmsen), musikere, regissøren, og Das Helmi (Florian Loycke, Felix Loycke), som er en kjent

dukketeatergruppe fra Berlin. Sammen med Rudolph, Hochmair og Ziolkowska suppleres de i annen del av skuespillerne Barbara Nüsse, Josef Ostendorf og Birte Schnöink.

Tekstkonglomeratet *Faust II*

Selv om Stemmann spøker med at det antakeligvis er mer interessant å snakke om stykket enn å sette det opp, helt konkret, har han ikke hatt lyst til å iscenesette bare *Faust I*. «Det er den andre delen som er en gåte, og den er ikke i nærheten av å ha blitt løst ennå på scenen. Men det har vel med teksten å gjøre, ikke med teatret.»³ *Faust II* er en ukonvensjonell tekst, skrevet under et visst tidspres, Goethes egen død. Slik Stemmann ser det har forfatteren verken hatt tid eller lyst til å passe på formen. Han bare skrev ned alt som falt ham inn, uten å bry seg om folk ville skjønnere det han skrev, om det skulle iscenesettes, eller om det i det hele tatt var mulig å iscenesette. Goethe har heller ikke tatt hensyn til teatrets praktiske forhold, som f. eks. timing, gjenkjennelighet eller kommunikasjon med tilskuerne.

Men kommunikasjonen med salen denne kvelden fortsetter også i *Faust II*. Mikrokosmoset, Gretchens verden, ligger bak oss, og fremfor oss er makrokosmos, som viser seg å være en veldig moderne verden. «Mummenschanz», altså maskraden, kalles nå økonomi, og økonomien er også en slags maskerade. Dessuten kan man jo more seg over dagens økonomi. Gjenkjenneligheten er stor, siden *Faust* handler om umiddelbar nytte og kortsiktig utbytte på alle plan. Faust driver denne økonomien/verden, og sløser den bort. Han bryr seg fortsatt bare om hvordan han har det selv, og ikke om han etterla-

ter seg en god verden. Likevel frelses han, fordi Gretchen legger inn et godt ord for ham i himmelen.

Det ubeskrivelige

Dette kunne blitt en lang kveld med hard, tysk teaterkost. Og det var en lang kveld. Men likevel utrolig kortvarig. Klassisk teaterkost var det også, men med en moderne vri. Forestillingens form for rollefordeling var et smart trekk. Rudolph, Hochmair og Ziolkowska leverte storartede prestasjoner. Mens *Faust I* er teatermagi der bildene skapes i tilskuernes hoder, er *Faust II* med Homunculus, oppfinnelsen av pengesedler og kapitalisme, Helena og verdensbe sittelsen, et høylytt, ordnet kaos. *Faustmaratonen* er intelligent, forvirrende og rørende. Det er kabaret, dukketeater, selvironi og kapitalismekritikk. Og det er både typisk Stemmann og typisk Goethe. Kanskje det er en fordel at Stemmann har gjort en del Jelinek-oppsetninger; han er vant til tekstkonglomerater som *Faust II*. Alle de kjente situatene er med, til og med puddelen, som ble vist som projeksjon. Likevel virket det nytt. Den eksemplariske fremskrittstragedien om det moderne mennesket iscenesettes som teksttro, moderne og underholdende teater. Redningen er nær. Det ubeskrivelige – Stemmann klarte det.

NOTER:

¹ Disse små heftene fra Reclam forlaget er velkjent (og trolig mest hatet) i Tyskland. Alle store klassikere utgis i dette forlaget, og i skoletiden blir man godt kjent med de gule heftene.

^{2,3} Sitatene er hentet fra samtalen mellom regissør Nicolas Stemmann og dramaturg Benjamin von Blomberg, som er finnes i programheftet.

DRAMATIKERFORBUNDET

GRATULERER DRAMATIKER
GYRID AXE ØVSTENG MED TEATERSTYKKET



Foto: Dag Jensen/DNT

AKT

GJØGLAREN

STOVA

Barnet et eple. Framfor han ligg ein haug epleskrottar.

MOR
Kva i alle dagar
gjer du?

BARNET
Eg pyntar til jul!

MOR
Med epleskrottar?

BARNET
Sjå,
her er Jesus, og
her er ein sau

MOR
Og Maria?

Barnet gjev eit eple til Mor.

BARNET
Ho kan du lage! Eg
er mett

SCENE

AKT

75
1938
2013

DRAMATIKERFORBUNDET

EN DJEVELS K I B S E N

(Berlin): *John Gabriel Borkman* er sesongens høydepunkt i Berlin.

AV THOMAS IRMER

– *a medium or ground for shit, money, and the Word.*

Thomas Pynchon: *Gravity's Rainbow*

Henrik Ibsen: JOHN GABRIEL BORKMAN
Regi, konsept, bearbeidelse, scenografi: Ida Müller og Vegard Vinge. Prater, Volksbühne, 4. november. Forlengt spillefid: Jan. 2012

Også med sin tredje forestilling i Tyskland, har Ida Müller og Vegard Vinge unnlatt å komme med statements og vært konsekvent avvisende til pressen. I forbindelse med den to-uker lange *Vildanden*-maratonen på Prater på forsommeren, som ble spilt som vindusutstilling, ble dermed blesten omkring prosjektet overlatt til tilfeldige forbi-passerende. De kom ikke med statements,

Det skal ikke mye til for å tolke Borkman-oppsetningen som kapitalismens anale fase

men med 300 timers varighet, inkludert enkelte pauser, slo de uansett alle lengde-rekorder, i hvert fall i teaterkretser.

Med sin neste Ibsen, har Müller/Vinge flyttet helt inn i Prater-bygningen, hvor de har bygget en titteskapsscene med flere værelser foran en tilskuerr Tribune med 160 plasser. Prater, som opprinnelig er *Biergarten* og danselokale, har som Volksbühnes anneksscene blitt et sted som er berømt for vågale teaterekspesimenter.

Her grunnla Christoph Schlingensief i 1998 sitt simulerte parti, og i lengre tid var huset i den hippe Kastanienallee basen til René Pollesch. Det har vært gjennom flere etapper renoveringsarbeid, før moderniseringene strandet pga. konflikter om eiendomsretten til tomte. Slik har Müller og Vinge fått æren av gjenåpne det for nyinvesteringer – en passende konseptuell ramme for å bygge opp et Rentheim-hus, om man kan si det slik.

Norge -Berlin

En lang video-prolog fører oss med ned fra sneklede norske fjell til Berlin, hvor Vinge og hans partisaner – som er utstyrt med maskingevær av papp – bruker anleggsarbeid under trikkeskinnene som skyttergraver: Dette huset må erobres med storm. Ti timer senere skal angrepet eskalere i form av panserkrig på scenen, inntil forestillingen avsluttes med fredelige bølger på sjøen, riktignok i papp de også.

Under prologen, henviser den flere ganger gjentatte skytingen av en isbjørn på forscenen foran Rentheim-huset, som også minner om en grav, til en annen krig: den mellom sivilisasjonen og naturen. Fra prologen avslører både det programmerte lydbildet og de overdrevne gjentagelsene, den umiskjennlige stilen: *Grand Guignol* som gjentagelses- og ver fremdungskunst i et helt og holdent *tegn*et scenebilde. På den ene siden har man Ibsen-interiører med en og annen opplyst stue i første etasje; på den andre, en fullstendig radbrekking av

den naturalistiske estetikken, som konsekvent videreføres gjennom rolleframstilling og spillestil. Ned til bevegelsespråket avslører de dukkeaktige apparisjonene og fordreide stemmene stadig nye ødeleggelsesmomenter. Gunhild gjentar åpningskriket «Erhart! Endlich!» som om hun teller maskene i hekletøyet. Og mye er hentet direkte ut av detaljene hos Ibsen.

I sentrum for første del, hvis man kan bruke slike mål, står kampen om Erhart mellom de to tvillingssøstrene. Erhart blir fremstilt som en forlatt tenåring av Ida Müller, som ligger på sengen i barneværelset og leser Spiderman-tegneserier og onanerer heftig. Samtidig som man får oppleve Ibsens drama, opptrer det på utsiden av dette huset andre figurer, slik at det innenfamilære rives i de forskjelligste retninger. På den ene siden har man to djelfigurer, som beveger seg glisende omkring på sidegalleriene, og på den andre siden Vegard Vinge, som opptrer som en spillemester, og ikke bare tilsnakker oss fra scenen, men også griper inn i spillet. På et tidspunkt kaster han chips-poser og vannflasker ned på publikum, andre ganger avbryter, beriker og forvirrer han – åpenbart i samspill med djelfen – det så å si «realistiske» forløpet. Da dette er ulikt organisert i hver eneste forestilling – jeg skriver her om den tredje kvelden den ble vist – vil antagelig forståelsen av disse intervensjonene falle ganske forskjellig ut, og det samme gjelder status for helheten. Det som uansett er klart, er at det finnes et ytterligere nivå



Gunhild Borkman, Erhart og en soldat, i Ida Müller og Vegard Vinges *John Gabriel Borkman*, Prater, Volksbühne. Foto: William Minke

i denne ødeleggelsesmekanikken – kampen mellom spillemesteren med Richard Wagner t-skjorte og Ibsen.

Anal-fase

Ved omriggspauser, scrolles det i første del en hel leksikonartikkel og et essay om dikteren på sceneteppet, som på et Ibsen-seminar. Noe som tilfører forestillingen en rett og slett pedagogisk komponent, som kanskje en gang la grunnen til Vinges Ibsen-eksorsisme. Hva analysen av navnet John Gabriel Borkman angår, har man eiendommelig nok utelatt tredje del, som særlig i en tysk sammenheng kunne være fruktbar: Sønnen til bergmannen, som blir investor «på borg», som blir til Borgmann. Det er ingen annen karakter i tysk teater som i lys av at dagens krise er skapt av finansspekulanter er så eggende og avgrunnsdyp at man egentlig kunne latt ham flankeres av mer enn to djevlskikkelser. Stefanpauls Borkman, som ved siden av å bære en heldekkende hodemaske, for en stor del opptrer na-

ken, fordobler seg til slutt i en ulv (hvilket har belegg i teksten), og blir kort før sin død (og den endelige krigen) penetrert av djevelen med en dildo. Samtidig som maktmennesket kaver oppå en kloss med påskriften ICH, bærer dildoen til djevelen påskriften GESETZ.

Det skal ikke mye til for å tolke denne *Borkman*-oppsetningen som kapitalismens anale fase, hvis bryllupsfeiring – for å beholde parallellen til Freud – vi rutsjer inn i farlig fort. Slik utfolder Müller og Vinges *Grand Guignol* sin egentlige dimensjon. Og på den måten blir penselen som Vinge stikker i anus og maler bilder med, en kommentar til kunsten: Fra Borkmans verden – som forsøkte å forløse malmen i penger – til den spektakulære samtidskunstens samspill med en markeds- og kommunikasjonstvang. Den tyske kunstneren Jonathan Meese, som Müller og Vinge optisk og stilistisk ikke befinner seg så langt unna, og som også har arbeidet på Volksbühne som scenograf for Castorf, er med sine interna-

sjonalt feirede martialske tegn- og grafittimalerier et bevis for det.

Flersjiktig

Det er naturligvis nærliggende å sammenlikne med Thomas Ostermeiers Ibsen-trilogi, som har vakt internasjonal oppsikt. Med *Nora*, *Hedda Gabler* såvel som nettopp *John Gabriel Borkman* (2009) lot han konsekvent verden før 1900 oversette i en nåtidig middelklasseborgerlighet. I en estetikk som trakk i retning fjernsynsestetikken, var også dette – uten *Verfremdung* – en nåtidig oppfriskning av Ibsens realisme. Med sin *Borkman* opererer Müller og Vinge mer flersjiktig – mellom Norge og Berlin, men også i form av en offensiv kamp mot tradisjonen. Deres eksesser, som man kan bivåne hver fredag og søndag frem til julaften, retter seg kanskje ikke direkte *mot* grunnlaget for vår protestantiske og kapitalistiske kultur, men lar oss kjenne igjen dette, som Thomas Pynchon har behandlet så hylende morsomt.

(Oversatt av Therese Bjørneboe)



Alexander Scheer med solbriller ved badebassenget, som Aleksej i *Der Spieler*. Regi: Frank Castorf, Volksbühne 2011. Foto: Thomas Aurin

«LEBEN IST TÖDLICH»

**(Berlin): Die goldene Zeiten sind nicht vorbei:
Frank Castorf fortsetter sin Dostojevskij-trip.**

AV THERESE BJØRNEBOE

Dostojevskij: DER SPIELER Regi: Frank Castorf. Scenografi og kostyme: Bert Neumann. Lys: Lothar Baumgarte. Musikk: Sir Henry. Premiere Wiener Festwochen 9. juni. Volksbühne 30. sept.

Der *Spieler* er Frank Castorfs femte teateradapsjon av Dostojevskij. Men til tross for at det er en flis av en roman i forhold til de kjente hovedverkene, hvorav Castorf har satt opp tre, *De besatte*, *Idioten* og *Forbrytelse og straff*, er

det en helaftens forestilling og vel så det. Fem timers spillelagskap.

Hovedpersonen Aleksej (Alexander Scheer) er huslærer for en forgjeldet russisk general (Hendrik Arnst), som oppholder seg i kurbad- og spillebyen Roulettenburg, i påvente av at familien skal arve en rik tante, og pengene sette ham i stand til å feire bryllup med en viss mademoiselle Blanche (Margarita Breikreitz), en av spillebyens mange lykkejegere. Huslæreren Aleksej er nådeløst

utlevert og oppover ørene forelsket i generalens stedatter Polina (Kathrin Angerer). I utkanten av kretsen står engelskmannen Astley (Mex Schüpfer), som er Aleksejs fortrolige, men også rival, og franskmannen de Grioux (Georg Friedrich), som er Polinas kavalier. Det er Polina som får den i utgangspunktet forsiktige Aleksej til å prøve hellet ved rulletten. «Gå og spill, jeg trenger for enhver pris penger!» Angerers Polina minner forøvrig sterkt om andre Dostojevskij-heltinner, ikke

minst Natasja i *Idioten* (hun som kaster pengesedlene i peisen).

Omslaget i første del av boka, og forestillingen, kommer da tanten dukker opp – istedet for telegrammet som de venter på. Babusjkaen (som hun kalles her) har aldeles ikke tenkt å dø. Spilt av Volksbühne-divaen Sophie Rois, er hun en skrekkinngytende eldre adelskvinne som øyeblikkelig får alle andre til å stå på pinne. Men hun er også naiv og full av appetitt på livet. I andre del, har katastrofen inntruffet, babusjkaen har spilt bort pengene, generalen er snytt for arven, Blanche har forlatt ham, og Polina blir forlatt av forklommen. Det forkjærte forholdet mellom Polina og Aleksej ender da hans kjærlighet til henne konverteres i spillgalskap – etter at han vinner en formue på noen timer. I siste del av andre akt, som tildels er en utholdenhetsprøve, lar Castorf Polina inngå en lesbisk forbindelse med Blanche.

Russere i utlandet

Spilleren ble skrevet under sterkt tidspress, på bare 26 dager, og ved hjelp av en scenograf som Dostojevskij dikterte for (og som senere skulle bli hans hustru). I følge forordet til min engelske utgave (Vintage Classics 2007), hadde han egentlig tenkt til å skrive en novelle om «russere i utlandet», og det hevdes samme sted at *Spilleren* er Dostojevskijs eneste «internasjonale» verk, forstått i samme betydning som hos Henry James, hvor «karakterenes psykologi og konflikter ikke bare er uttrykk for deres individuelle temperament og personlige kvaliteter, men også en inderliggjøring av ulike nasjonale verdier og livsformer.» Dette trekket ved romanen har vært ansporende for Castorf, og det er ikke overraskende fra en regissør som interesserer seg så sterkt for polariteter, sanne eller innbilte/falske, i forhold til kjønn og klasser, nasjonalitet og rase.

Frank Castorf gjør 1960/70-tallet til nåtidig ramme rundt det russiske eksilmiljøet, spesielt i første del, hvor mye av handlingen utspiller seg ved et svømmebasseng, som vi ser i form av live-video opptak med skuespillerne som overføres på en skjerm. Skjermen består av tynne lysrør, slik at opptakene får det kornete preget som kjennetegnet Super 8-film.

Det gir de billige lykkejegerne med long-drinksene nostalgisk glamour. Langbeinte Margarita Breikreiz oppvartes av Mex Schüpfer, som har Hitler-aktig hentesveis og østerriksk aksent, og forteller ham at «Jeg elsker deg, men du er ikke Mick Jagger». Breikreiz spiller som sagt franske Blanche, men er også den av skuespillerne som snakker russisk. Slike inkonsekvenser, er avgjørende for det flimrende og kontingente ved rollefigurens identitet, som også preger det burleske handlingsforløpet til Dostojevskij. I rulett-scenene opptrer Sophie Rolls babusjka i pin up-kostyme til tonene fra «Forever Young». I Bert Neumanns scenografi finner vi ditto freak-show-skiltet «See girl change to a Gorilla», og neonskiltet: Leben ist tödlich.

Kollisjoner

I motsetning til sine tidligere Dostojevskij-adapsjoner, flytter strengt tatt ikke Castorf handlingen til i dag, men setter romanen i scene både som en klassisk boulevardkomedie, der skuespillerne går kledd i 1800-tallsklær, og på andre tidsplan. 1960-tallets rock-kultur og ny-bølge-film atmosfære er ett nivå, våre dagers «globale» Las Vegas et annet. Castorf fletter også inn andre tekster, som Heiner Müllers *Oppdraget* og Dostojevskij-fortellingen *Krokodillen* – flere ganger kryper skuespillerne inn i kjeften på en diger gummikrokodille. Men også Dostojevskijs desperate brev til hustruen, hvor han tilstår at han har spilt seg til fant, og tatt brødet ut av munnen på familien hjemme. Og liknelsen om svinene i Mattheus-evangeliet (jf. *De besatte*), som Polina beretter i en lengre monolog før pause.

Stil- og tidskollisjonene fører til et oppkomme av fullstendig absurde situasjoner, som ved hjelp av en dead-pan spilstil likevel gir inntrykk av å være «helt naturlige». Som da Sophie Rois, etter å ha satt alle omkring seg i sving for å kartlegge severdighetene i byen, får (i dronning-victoria-kostyme) en mobiltelefon i hånden. «Ah, en... nokia?» spør hun storøyd, før hun blir oppslukt av å følge videobildene på mobilskjermen – spillet ved ruletten. Overgangene mellom scenene består av slapstick-numre, hvor forheng rives ned, i samme heseblesende tempo som Dostojevskij skrev romanen i.

Castorf lykkes i denne oppsetningen – hvor endelig stjernelaget av de gamle skuespillerne er tilbake på Volksbühne – å fange den desperate Dostojevskij-atmosfæren, hvor det *skal* knyte seg i magen. For eksempel under scenene hvor Aleksej ydmykes av Polina, Angerer spytter på ham, Scheer drar fingeren langs kinnet og slikker spyttet i seg. Aleksander Scheer fremstår som en rock-artist uten instrument og scene, og opptrer som han går på amfetamin i akrobatiske slapsticks, og med tilsvarende kondis. Ved siden av «kjærlighetsscenen» mellom Polina og Aleksej, er det monologene som virkelig får det til å svinge av forestillingen og skuespillerne. Sophie Rois og Kathrin Angerer briljerer med en fraserings og diksjon som får det til å dirre i rommet, og publikum til spontant å applaudere etter utblåsningene. Et høydepunkt er Rois' tale etter at babusjkaen har tappt alle pengene, der hun maner eksil-russerne til ny dyst, men nå ved å vende seg mot «ASIEN». I Europa vil vi alltid bli sett på som TARTARER. Men i ASIA vil vi bli behandlet som EUROPEERE.

Castorf tar overføringsverdien til dagens kasinokapitalisme for gitt, men virker langt mer fascinert av det ukalkulerbare ved spillet som bilde på eksistensielle vilkår. I følge Aleksej (og Dostojevskij) er ruletten ikke bare et middel til å «bli rik på to timer, uten å arbeide», men en form for utfordring av skjebnen: «et behov for å peke nese av den». I den hvite og turkise rokokko-suiten henger en diger fotoprojeksjon av Jean-Luc Godard, Brian Jones (fra Rolling Stones) og et par kvinner på et gatehjørne. Fotografiet er sannsynligvis tatt i forbindelse med innspillingen av *One to One* (1968) som blant annet inneholder scener fra innspillingen av Stones' *Sympathy for the Devil*. I denne Jagger-sangen (som bl.a. er inspirert av *Mesteren og Margarita*, som Castorf har iscenesatt) sveiper teksten både innom volden under oktoberrevolusjonen og drapet på Romanov-familien: «I stuck around St. Petersburg when I saw it was a time for a change, killed the Tsar and his ministers – Anastasia screamed in vain». Russernes mangel på måtehold er ikke alltid like morsomt som i denne forestillingen.



IBSEN SPILT SOM SHAKESPEARE

(London): *Emperor and Galilean*
på The National Theatre

AV OLA B. JOHANNESSEN



Empeor and Galilean, regi: Jonathan Kent. National Theatre 2011. Foto: Catherine Ashmore

Henrik Ibsen: EMPEOR AND GALILEAN I ny versjon av Ben Power. Regi: Jonathan Kent. Scenografi/kostymer: Paul Brown. The Royal National Theatre, Olivier Theatre. Premiere 15. juni 2011

At Henrik Ibsen på sin første stipendreise til Europa så Shakespeare-skuespill oppført vet vi. At han også var relativt kjent med mesterens tekster før utenlandsreisen kan vi se tydelige spor av i hans tidlige skuespill, ikke minst i de historiske dramaene *Fru Inger til Østråt* og *Kongs-emnerne*.

Ved flere anledninger sa han at han be-

traktet *Keiser og Galilæer* (1873) som sitt hovedverk. Undertitelen «et verdenshistorisk skuespill» sier litt om hva han la i uttalelsen. Verket består av to deler, «Caesars frafall» og «Keiser Julian», der hver del er et helaftens skuespill i fem akter. Det sies at hans første besøk i Peterskirken i Roma ga Ibsen ideen til skuespillet, men det er vanskelig å tenke seg at verket er blitt til uten inspirasjon fra Shakespeare.

I likhet med *Brand* (1866) og *Peer Gynt* (1867) er stykket skrevet som lesedrama, ikke for å bli oppført på datidens scener med krav til tidens og stedets enhet; de enhetene som forøvrig Shakespeare bryter

suverent i sine skuespill. Men lesedramaet «Keiser og Galilæer» er ikke et versedrama som de to foregående, det er skrevet på prosa. «I denne teksten taler ikke helter eller guder på opphøyet versemål, her er det mennesker som snakker alminnelig menneskespråk», skal han ha uttalt. Tanken på hvordan og hvorfor Shakespeares tekster veksler fra vers til prosa melder seg umiddelbart hos en norsk teaterarbeider. Men mer om dette ved en senere anledning.

En oppførelse av en komplett *Keiser...* ville antagelig ta syv-åtte timer. Sist det ble oppført i Norge var ved Den Nationale Scene i Bergen i 2000, som markering

av tusenårsskiftet (regi: Hilda Hellwig), og da tok forestillingen fire og en halv time. The Royal National Theatres versjon (regi: Jonathan Kent) er tekstens førsteoppførelse i England. Den var en time kortere, og det skyldtes ikke bare strykninger i oversettelsen og den dramaturgiske bearbeidelsen til Ben Power, men også det engelske språkets knapphet. Det norske trestavelles-ordet «kjærlighet» blir på engelsk enstavelses-ordet «love», og i tillegg kommer de britiske skuespillernes tempo og lette spillestil.

Konstantinopel, 351

Ibsen må ha opplevd at Peterskirkenes storhet inkarnerte kristendommens seier over de panteistiske religionene, og kanskje er det derfor han lar den frafalne keiser Julian være helten som mislykkes i å gjeninnføre «hedendommen» i det kristnede romerriket. Ibsen «besøkte» jo Roma allerede i sitt første skuespill, også det om en opprører, senatstormeren Catilina.

Vi er i Konstantinopel i år 351, romer-

Ikke siden John Bartons Shakespeare-forestillinger har vi sett så vellykkede masseopptrinn på Londons scener

rikets hovedstad, hvor den unge Julian er kalt til sin onkel, keiser Konstantins hoff, for å videreutdanne seg under kristent lederskap og onkelens oppsyn. Han studerer skriftene og gjør botsøvelser, men finner seg ikke til rette ved det intrigante hoffet og ber om få reise bort for å kontemplere i ensomhet. Hans mektige onkel er tydelig syk og fysisk svekket, han tror Julian konspirerer mot ham. Gjennom møtet med barndomsvennen Agaton ser Julian en mulig vei videre, og reiser til visdommens hovedsete Aten for å studere filosofi. Her møter han også barndomsvennene Gregor og Basilios, og de blir del av et lystig ungdomsmiljø hvor alvorlige, innadvendte kristne studenter stadig utfordres av «hedenske» ritualer fulle av livsglede, sang og dans. Blant de mange vis-

domslærere som selger sine sannheter til de unge, godt bemidlede studentene, hører han om mystikeren Maximos, magikeren i Efesos som utretter store, ubegriplige ting. Hans kristne venner advarer og forsøker å hindre ham, men Julian reiser i ens ærend til Lilleasia. Her blir han nær venn med mystikeren, og under en spiritistisk seanse møter han hva Maximos kaller «de tre fornektene» i verdenshistorien: brodermorderen Kain, Kristusforræderen Judas og...? Ja, hvem er den tredje? Etter hvert går det rystende opp for Julian at han selv utpekes, at hans rolle i historien nettopp skal være den som oppretter «Det tredje riket», det Maximos hevder skal grunnlegges på Kunnskapens tre og Korsets tre tilsammen. Og nettopp som dette blir klart for en heftig protesterende Julian, ankommer budet fra den barnløse keiser Konstantin om at han slektning Gallos er død, og at Julian er utropt til Caesar med ordre om å lede de romerske troppenes krig i Gallia. Til tross for hans ungdomsvenners iherdige advarsler – det er ikke keiserens, men Kristi rike som må befestes! – aksepterer han den purpurrøde Caesar-kappen. Vi møter ham igjen som nygift og seierrikk feltherre i Gallia, hvor Ibsen tar oss med en bit inn i privatlivets sfære. Hans vakre Helena har hatt et kjærlighetsforhold til Gallos og det antydes at dette har fått følger. Hun blir – i likhet med Gallos? – forgiftet, og i en døds scene med tydelig ekko fra diverse «galescener» hos Shakespeare, oppdager Julian sammenhengen. Det blir klart for ham at det er Roma som står bak, og ytterligere ordrer derfra om at den krigstrette hæren ikke skal hjem og feire seierstrømfer i Romas gater (det har allerede den hjemmeverende keiser Konstantin besørgt og tatt æren for!), gjør at hæren anklager feltherre Julian for løftebrudd. I en av verkets aller sterkeste scener, som også gjenlyder av Shakespeare, snur Julians hærens voksende misnøye mot ham selv til et rasende opprør mot Roma, og hæren utroper Julian til rikets keiser. Han løftes på skjold og roper «Hærens vilje skje!» Denne bevisste lek med ordene i den kristne trosbekjennelsen, fører Ibsen videre i slutten av verkets første del. Den avdøde Helenas sarkofag plasseres i Gallias hovedkirke i

Viennes og snart begynner en valfart av syke dit. Mange blir helbredet ved å berøre kisten, og Helena, Julians «urene» hustru, utropes til helgen. I krypten under kirken søker en desillusjonert Julian sammen med Maximos etter tegn gjennom blodig dyreoffer til Helios. Han får kraft til å beslutte å gå med sin hær mot Roma. Samtidig som den kristne messe oppe i kirken kulminerer i korets «Ditt er riket og makten og æren», roper Julian «Løgnerne skal forstumme! Mitt er riket!» med tilsvarende fra den romerske overløper, nå hans nære venn Sallust: «og makten og æren!»

I annen, og kanskje fortellermessig noe svakere del, møter vi etter hvert den maktberuste men fremdeles tolerante keiser Julian, som sammenlikner skjønnheten i Helios-dyrkelsen med kristendommens mørke livsfornektelse. Han gjeninnsetter de gamle gudene, og erklærer at keiseren som tidligere skal være yppersteprest, men lar de to religionene leve side om side, ingen skal forfølges for sin tros skyld. Maktkampen i og rundt det nye «hedenske» hoffet i Konstantinopel og intrigene der, fører imidlertid til en klar favorisering av kristne som «konverterer» til Helios. Særdeles frustrert «flykter» keiseren østover, nærmere soloppgangen og sin venn Maximos. Her møter han stadig sterkere motstand fra kristne grupperinger, blant annet møter han igjen sin ungdomsvenn Gregor og forordner brenning av deres hellige skrifter. Han vil som Alexander den store gjenerobre Persia, og i en sentral scene ved de kristne martyrgrovene i Antiokia utleder Maximos at motsetningen mellom keiseren og galileeren skal gå opp i det tredje riket; det skal skapes av gudekeiseren og keiserguden i én person, den som jødene venter på: Messias. På Maximos spørsmål «Hva vil du, Julian?» svarer denne: «Jeg vil eie verden.» Krigen mot perserne blir ikke særlig fremgangsrik, blant annet blir Julian forledet av en persisk overløper til å brenne hele keiserflåten på elven Tigris. I det siste avgjørende slaget består romerhæren også av mange kristne, de slåss mot persernes hedendom, og her dukker barndomsvennen Agaton opp som soldat. I slagtummen løfter han av sitt nye våpen, romerlansen fra

Golgata som ga Kristus «nådestøtet», og dette kaster han mot Julian. Lansen tref-fer ham i siden og han utbryter: «Du har seiret, Galieer!». På dødsleiet pleies Julian av sin kristne ungdomsvenn Basilios og hans søster Makrina, og Maximos klan-drer galileernes gud for å være ødsel: «Han bruker mange sjeler!». Annen del slutter i et slags forsoningens tegn, at noen er ut-valgt til å stå imot, at det også skapes kar til vanære.

Jeg kan ikke unngå å se parallellen til *Kongs-emnerne*, hvor nettopp Hertug Skule i sluttscenen beskrives som mot-kraft, den som må slåss mot det nye, for at det nye skal kunne vokse seg sterkt og livsdyktig. Han omtales her som «Guds stebarn på jorden.» Uten Judas ingen Kristus.

Dekadanse

Emperor and Galilean på The Royal National Theatre i London ga på mange måter denne teaterarbeideren en helt ny opplevelse. I Hilda Hellwigs regi på Den Nationale Scene i 2000, hvor jeg spilte Maximos mot Trond Espen Seims Julian, fulgte dramaturgien stort sett Ibsens handlingsgang. Her i London var den radikalt endret. Ben Powers og Jonathan Kent presenterer oss først for fire sultne, vite-begjærlige ungdommer, ulike av tempera-ment, men alle struttende av tenåringsste-stosteron på vei ut i den voksne verdens villskap. Barndomsvennene møtes her i Konstantinopel, og blir på mange måter en perfekt guttegjeng for lek og søkende alvor. I løpet av stykkets handling skal Julian (Andrew Scott) møte de tre igjen som voksne med vidt forskjellige skjeb-ner under vidt forskjellige livsforhold. Vi blir altså kjent med dem før de blir kjent med verden. En enkel og effektiv start. En mengde biroller er strøket og adskil-lig tekst lagt over på andre. Visdomslære og skriftlære er også strøket, enkelte nye er også kommet til. Nevnes må at rol-len Basilios er strøket, men teksten hans og mye annen tekst er slått sammen til en nye rolle: Peter (John Heffernan). De andre unge guttene er Gregory (Jamie Ballard) og Agathon (James McArdle). De får altså se keiserprakten for første gang, som vi i salen, når hoffet ankom-

mer plassen foran katedralen for å feire påskenattsmesse. Den syke keiseren bæres i opptoget, og rollebesetningen signaliserer rått og brutalt forfallet og fordervelsen ved det kristne keiserhoffet. Keiser Constantius (Nabil Shaban) er en angstridd, siklende narr, Gallos' kjæreste Helena (Genevieve O'Reilly) en særdeles utringet Marilyn Monroe. At de søkende ungdommene vil bort fra dette blir mer enn forståelig. Scenebildene flyter lett og elegant over i hverandre, en dreieskive med heve- og senkemuligheter fungerer effektivt. Aten markeres med et vakkert gjengitt Akropolis på horisonten, Efesos med Maximos' elegante romerske terras-sevilla med underliggende offeringskjeller. Den uhyre realistiske breningen av hel-lige skrifter må også nevnes, her kastes pa-pirene inn i helligdommen, og hele kirken brenner ned foran øynene våre! Ibsens sal-medikter Kyrillos erstattes av Gregor selv, vi ser ham pratisk talt lide martyrdøden og bli den hellige Gregor fra Nazianz. Kostymene er ikke historiserende, de er karakteriserende og ligger tett opp til vår egen tid.

Samtidig

Maximos spilles av Ian McDiarmid, en av britisk teaters veteraner, som sammen med Jonathan Kent drev det kjente Almeida teatret i London i mange år. Han tegner en forbausende kjølig Maximos som sjelden lar seg rive med av Julians naturlige autoritet og engasjerende entu-siasme, han blir som mest interessant når han tilsynelatende uinteressert betrakter sin unge protesje fra sidelinjen. De øvrige rollene er, som nær sagt bestandig på the National, i svært gode hender. Et team av unge elever er rekruttert fra Londons mange teaterskoler, og de fungerer leven-de som folkemasser av ulike etnisiteter. Å kalle dem statister ville være galt, de er i høyeste grad individualiserte karakterer, ikke minst i den praktfulle Gallia-scenen, hvor også fire perkusjonister hisser opp hæren til opprør mot Roma. Ikke siden John Bartons Shakespeare-forestillinger har vi sett så vellykkede masseopptrinn på Londons scener, og det skyldes ikke minst disse elevenes medvirkning. Jonathan Kents oppsetning bygger på denne solide



Andrew Scott som Julian i *Emperor and Galilean*, 2011. Foto: Catherine Ashmore

engelske Shakespeare-tradisjonen med letthet i tekstbehandling og fysisk tyngde i kroppene. Det fremragende regiarbeidet resulterer i en skremmende avslutning. I stedet for Ibsens forsonende og noe «ut-åndende» sluttscene, får vi en voldsom konfrontasjon mellom et «hedensk» og et kristent opptog med bannere og det hele. Mens stemmestyrken stiger, resite-rer henholdsvis de kristne sitt Fadervår og de «hedenske» sin soltilbedelsesbønn. Ingen av dem har tenkt å gi seg. Med ly-den av stokkeslag og tramp forsøker de lydlig å nedkjempe hverandre. Med årets kirkebranner på netthinnen og diverse konfrontasjoner fra Belfast via Kairo til Karachi friskt i minnet, avsluttes forestil-lingen i London. Jan Kott skrev i sin tid boken *Shakespeare vår samtidige*. Londons *Keiser og Galileer* ble i sannhet en Ibsen for vår tid.

WHAT'S LOVE GOT TO DO WITH IT?

Intervju med Jordan Seavey

AV ØYSTEIN ULSBERG BRAGER (TEKST OG FOTO)

Det intervjuet jeg alltid har ønsket meg – med en av de mest imponerende unge dramatikerne i New York akkurat nå.

– Heh. Morsomt at du siterer – og parafraserer – en av replikkene i stykket mitt når du skal intervju meg.

– *Det slo meg som ironisk at jeg skal gjøre et intervju med deg, rett etter at jeg har co-regissert en lesning av ett av stykkene dine som handler om journalistikk og media. Store deler av stykket består jo av intervjuer.*

– Det stemmer, både fiktive og ekte intervjuer. Det vil si, fiktive eller ekte innenfor stykkets kontekst. I tillegg har jeg sydd en rekke sitater fra ekte mennesker inn i teksten, slik at grensene mellom sannhet og fiksjon blir uklare.

Jordan Seavey er i Oslo fordi Oslo Internasjonale Teater presenterte en iscenesatt lesning av ett av skuespillene hans, satiren *Sannheten skal frem* fra 2008, på Dramatikkens hus. Den originale tittelen, *The Truth Will Out*, er et sitat fra Shakespeares *Kjøbmannen fra Venedig*. Stykket tar utgangspunkt i den sanne historien om 14-år gamle Lawrence King, som i 2008 ble drept av en klassekamerat i California fordi han hadde stått fram som homofil.

– *Stykket handler mye om hvordan media takler denne typen saker?*

– Ikke bare. Stykkets hovedperson er en homofil journalist som alle «vet» er homse, men som ikke har kommet ut offentlig. For meg stiller stykket spørsmål ved hvorvidt det er en forskjell mellom å være halvt ute og helt ute, og om dette har etiske implikasjoner. Jeg mener det er viktig

å problematisere dette. Dette er jo hovedpersonens konstante indre konflikt som driver stykket forover.

– *En slags homsenes Hamlet. Å stå fram eller ikke stå fram, å være seg selv, eller ikke være seg selv?*

– Du kan jo si det sånn.

– *Men stykket argumenterer for at seksualitet er et offentlig heller enn et privat anliggende?*

– Dette er et komplisert spørsmål der det ikke finnes enkle svar, men ja, stykket mitt argumenterer for at homofile mediepersonligheter bør stå fram offentlig. Jeg mener at seksualitet til syvende og sist er et personlig spørsmål. Men jeg er ikke sikker på at «personlig» og «privat» nødvendigvis er det samme – særlig når noen velger et liv i rampelyset.

– *Hovedpersonen i stykket er basert på en faktisk amerikansk journalist?*

– Teksten ble inspirert av at jeg så et visst nyhetsanker dekke saken om Lawrence King som stykket er basert på. Det var åpenbart at han var følelsesmessig påvirket av saken fordi det gikk inn på ham som homofil, men dette ble ikke nevnt med et ord. Det var helt åpenbart for dem som så på, men det ble skjøvet under teppet, han bare lot som om det ikke var tilfelle, som om han bare var en objektiv journalist.

– *Så stykket er dermed ment som en oppfordring til denne journalisten om å stå fram?*

– Jeg kan ikke nevne navnet hans i fare for å bli saksøkt.

– *Selv ikke her i Norge?*

– Ikke i et intervju som skal på trykk.

– *Så stykket forteller sannheten om en virkelig*



Den amerikanske dramatikeren Jorday Seavey på Dramatikkens hus i Oslo.

person forkledd som løgner om en fiktiv person?

Jordan smiler lurt.

– Jeg er ikke en løgner. Jeg forteller historier.

Dramatikere Jordan Seavey er en typisk new york-intellektuell, og kunne lett vært en rollefigur i et av sine egne stykker. En liten, camp 30-åring som ustanselig refererer til samtalen med terapeuten sin, og som når han først begynner å snakke ikke stopper. Setninger, alltid med innskutte bisetninger, avstikkere og forklaringer, renner ut av ham, med en overflod av referanser til popkultur og amerikansk kultur. Jordan refererer like gjerne til horrorfilm som ny amerikansk dramatikk og Tina Turner, som han åpenbart er en stor fan av. Alt han sier er dessuten gjennomstyret av et sterkt politisk og medmenneskelig engasjement, med særlig fokus på skeiv problematikk.

– Jeg er nok annerledes enn mange –

– Jeg er ikke en løgner. Jeg forteller historier.

ikke alle, men mange – andre dramatikere som er i ferd med å slå igjennom akkurat nå, i forhold til hvor åpenbart politiske mange av stykkene mine er. Hvis man ser på temaene stykkene mine tar for seg, hvor komplekse stykkene er, både i form og innhold, hvor teatrale og ikke-naturalistiske de ofte er, hvor dystre de er og hvor villig jeg er til å spille på kontrasten mellom det humoristiske og denne dystreheten, så hører jeg nok til – og er sterkt påvirket av – en bestemt tradisjon, og en bestemt gruppe amerikanske dramatikere. Tony Kushner, Edward Albee, David Adjmi...

Jordan begynner å ramse opp navn på flere dramatikere som inspirerer ham, navn som både er kjente og ukjente for et norsk teaterpublikum: Jordan Harrison, Christoffer Shinn, Christoffer Durang, Sara Ruhl. Inspirasjonskildene er mange. Caryl Churchill nevnes med engasjerte fakter, det gjør også et knippe klassiske dramatikere.

– Shakespeare, Tsjekhov, Ibsen, Strindberg, Genet. De er alle alltid til stede i hodet mitt mens jeg skriver. Og så kommer man ikke utenom geniet Robert Wilson. Hans oppsetninger slutter aldri å lære meg nye ting om hvordan teatret kan forandre oppfatningen av tid, visualitet, musikk, historie, rollefigurer. Og så prøver jeg også å la andre kunstformer ha innflytelse på hvordan jeg skriver, mest av alt film. Stanley Kubrick, Pedro Almodovar, Woody Allen, Federico Fellini, selv Stephen Spielberg. De karene er alltid med meg.

– *Mener du at dramatikere har et ansvar for å skrive politisk dramatikk?*

– Forhåpentligvis skriver alle dramatikere om ting som betyr noe for dem, og om den verden de ser rundt seg, slik akkurat de ser den. I min dramatikk betyr det et relativt politisk perspektiv. Jeg forestiller meg – og håper vel – at det er slik for andre også, men folk må jo få lov til å skrive hva de vil og hvordan de vil. Eller slik de trenger å skrive. Jeg for min del har lite bruk for lettbenete komedier som finner sted i folks dagligstuer, så jeg skriver sjelden slike stykker og går ikke ofte for å se dem. Men om en dramatiker føler at hun eller han har noe viktig å si gjennom et lettbenet komedie som finner sted stua til noen, så håper jeg såklart at denne dramatikeren føler seg drevet til å skrive den komedien.

– *Så amerikanske dramatikere er i dine øyne ikke spesielt politiske for tiden? Betyr det for eksempel at 11. september ikke har hatt noen større innflytelse på amerikansk dramatikk?*

– Hm. Vel, bortsett fra en bølge av «11. september-skuespill» som ble skrevet direkte eller indirekte i respons til 9/11, så vet jeg ikke hva svaret på dette er. For mange av oss amerikanere var 11. september et øyeblikk som forandret livene våre, av åpenbare grunner, og på en hel rekke forskjellige måter. Jeg kan egentlig bare snakke for meg selv, men jeg tror ikke 11. september har hatt noen innvirkning på hvordan jeg skriver dramatikk eller hva jeg skriver om. Det har i så fall bare økt følelsen av at livet er fascinerende og absurd, og økt betydningen av å ha medfølelse for andre uansett hvor forskjellige de er fra

oss. Alt dette er følelser som jeg håper allerede gjennomstyret det jeg skriver.

– *Da du skulle komme til Norge, fortalte du meg at du var spent på å få oppleve et Norge som var midt i etterspillet etter 22. juli. Hva er det med Anders Behring Breivik og hans angrep på Norge som fascinerer deg sånn?*

– Jeg er fascinert av Breiviks angrep fordi, som sagt, jeg alltid føler at livet er fascinerende og absurd. Jeg er interessert i ekstreme historier, og jeg tror alle er enige om at Breiviks handlinger er «ekstreme». For å være ærlig – for et øyeblikk siden så sa jeg at jeg ikke vet om 11. september har forandret Amerikansk dramatikk, men jeg må nok innrømme at 11. september definitivt er en av de viktigste grunnene til at Breivik fascinerer meg. Ikke bare på grunn av parallellene mellom 11. september og angrepet i sommer, og hvordan de er relatert i forhold til xenofobi og terrorisme, men også fordi jeg kommer fra en by som har følt seg under beleiring på en – antakelig – liknende måte som det Oslo gjorde i sommer, og en nasjon – USA – som i likhet med Norge ser ut til å streve med liknende spenninger mellom liberale og konservative, og en stadig skiftende økonomisk-politisk-etnisk-religiøs befolkning.

– *Opplever du at nordmenn er annerledes enn amerikanere i hvordan de forholder seg til teater?*

– Publikummet på *Sannheten skal frem* var en del stillere enn andre på tidligere lesninger av stykket, men de var et veldig tilstedeværende publikum. Det er en stor forskjell mellom et publikum som er stilltiende frustrerte og kjeder seg, og et publikum som er stille fordi de lytter og konsentrerer seg, eller som kanskje til og med er så revet med at de ikke klarer å rive seg løs. Publikummet i Oslo følte jeg veldig sterkt var den sistnevnte typen publikum, de var fokuserte og hadde stor respekt for stykket og framførelsen. Det kan jo hende det var et kulturelt gap også, i forhold til innhold og stil, så publikum måtte muligens konsentrere seg fordi de opplevde noe annet enn det de er vant til å se her. Jeg er usikker, men det kan ha vært et element av det også.

– *Hva med regissørene og skuespillerne,*

var det noen forskjell i hvordan de forholdt seg til teksten, i forhold til hva du er vant til?

– For å være ærlig, arbeidsprosessen med skuespillerne og regissørene føltes relativt lik de prosessene jeg er vant til. Det skal sies at de norske skuespillerne var utrolig klare for å kaste seg ut i det å takle en så komplisert tekst og historie. Å arbeide så hardt for å å komme så langt med teksten på tre og en halv dag som det vi gjorde, var mer enn det mange skuespillere jeg kjenner i New York ville vært klare for. Jeg merket simpelthen ingen frykt for hvor mye vi kunne rekke på så lite tid. Det var en risiko som lønte seg. Det er dette som er spennende for meg – for hvis vi ikke tar sjanser og utfordrer oss selv, hva er poenget med å holde på med teater?

– Sannheten skal frem *har blitt «workshoppet» og framført i iscenesatte lesninger en rekke ganger, inkludert denne siste med Oslo Internasjonale Teater. Men til tross for all den interessen stykket har mottatt, har stykket ennå ikke blitt gjort i full produk-*

sjon. Hva tror du er grunnen til det?

– I New York, og kanskje dette gjelder USA generelt?, så tror jeg de viktigste grunnene til at stykket ikke har blitt produsert er at det er et storslagent, kunstnerisk risikabelt stykke som tar for seg store, politisk risikable temaer, og som er skrevet av en ung, foreløpig relativt lite kjent dramatiker. Det er en *'triple-headed, perfect storm'*. Jeg har ganske god tro på at stykkets tid vil komme. Vi får se.

– *Rollefiguren Joe i Sannheten skal frem spør alle sine intervjuobjekter akkurat det samme spørsmålet, så det føles naturlig for meg å stille samme spørsmål til deg. Derfor: Hvem elsker du?*

– Hehe. Vel. Jeg har tenkt å svare på det spørsmålet på en annet måte enn du kanskje har tenkt. For en del år tilbake sendte jeg et personlig brev til Caryl Churchill. Jeg var i London og studerte, og de gjorde en hel sesong med stykkene hennes på Royal Court Theatre. Jeg forelsket meg helt.

– *I stykkene mener du? Eller i henne?*

– Jordan krysser bena sine; *Basic Instinct*.

– Svaret hennes har jeg rammet inn og hengt på veggen rett over senga mi.

– *Jeg trodde du var homofil?*

– «What's love got to do with it?»

Kjærlighet kan være så mange ting. Det er kjærlighet i alt jeg skriver, for eksempel. Det har ingenting – eller ikke nødvendigvis – med seksualitet å gjøre.

– *Hva svarte hun?*

– Det har jeg ikke tenkt å fortelle deg.

– *Hva skrev du til henne da?*

– Jeg har ikke tenkt å fortelle deg dét heller. Men det jeg kan si er at grensen mellom fan-brev og kjærlighetsbrev kan være uklar.

– *Slik grensen mellom sannhet og løgn også alltid er flytende?*

– Løgn? Ikke bruk det ordet hvis du har tenkt å fortsette med teater. Vi lyver ikke i denne bransjen. Vi forteller historier.



Ann Liv Young (US)

«SHERRY SHOW» 27/03 & «MERMAID SHOW» 28 & 29/03

“Ann Liv Young has been described as the bad girl of US performance. That might just be another way of saying that, unusually for a woman, she doesn't try to please. Her default setting is obnoxious – as if she doesn't give a damn. I reckon she does. Quite a lot.” – The Guardian



– Vi har fått en treminutters-kultur, mener Nicolas Kent. På teatret kan man fordype seg i et tema i to timer.

GATEOPPTØYENE SOM TEATER

(London): En av Londons mest respekterte teatersjefer, Nicolas Kent ved Tricycle, trekker seg i protest mot regjeringens nedskjæringspolitikk. Men i høst arbeider han med et nytt «verbatim» dokumentarteater om opptøyene i sommer.

AV JAN TYSTAD OG JYTTE NIELSEN (FOTO)

Kent avslutter sin 27 årige karriere som sjef for dette utmerkede teatret i Kilburn-området med flere høyaktuelle stykker. Først ett om gateopptøyene i sommer, *The Riots*, deretter følger en reprise av komedien *Stones in his pockets*, og så *The Bomb*, to stykker om atombombetrusselen.

Vi møter teaterdirektøren i en pause i prøvene til *The Riots*. Teatret er fullt av unge, håpefulle tenåringer, mange med afrikansk og asiatisk bakgrunn, som gjerne vil ha en rolle. Opptøyene i Londons Tottenham-distrikt var preget av unge mennesker fra disse minoritetsgruppene.

– Fortell om *The Riots*; hvilke kilder har dere og hva er konklusjonen?

– Etter opptøyene tok jeg kontakt med Gillian Slovo, som skrev *Guantanamo* sammen med meg, og ba henne samarbeide. Vi fikk med oss en ung regissør, Cressida Brown, som gjorde det undersøkende forarbeidet. Det vanskeligste var å få intervjuet de som drev hærverk, stjal fra butikkene og ble arrestert, men vi satte inn en annonse i fangenes avis «*Inside Times*» som ga resultater. De arresterte kunne ikke intervjues i fengselet fordi dette kunne bli brukt mot dem i retten, derfor lot vi dem som svarte oss få lov til å være anonyme.

Vi snakket med ledere i ungdomsklubber og idrettslag i Tottenham, med politifolk, vi intervjuet lederen for politisjefenes forening. Vi møtte liberaldemokraten Simon Hughes. Etter mye styr fikk vi intervjuet to statsråder, undervisningsminister Michael Gove og arbeidsminister Ian Duncan Smith og underhusmedlemmer fra områdene som ble rammet. Vi snakket også med kommunale ledere og sosialarbeidere.

Nicolas Kent forteller videre at de fleste sakene er hentet fra Tottenham-opptøyene, som han karakteriserer som «raseopptøyer» fordi de skyldtes at en ung svart innbygger, Mark Duggan, ble skutt og drept av politiet. Den andre delen av stykket handler om spredningen, de såkalte kopi-opptøyene i Manchester, Liverpool og andre steder.

– Hva slags konklusjon trekker dere?

– Vi har ingen bastant konklusjon, vi spør hva vi kan lære og hvordan vi kan

ungå slike opptøyer i framtida. Du må trekke din egen konklusjon, men tre ganger i uka vil vi invitere publikum til debatt etter forestillingen, på den måten vil flere synspunkter bli hørt.

– Hva kaller du denne formen for teater?

– Det er verbatim- (ordrett eller ord for ord) teater. Vi bygger på uttalelser fra deltakere, ofre og politikere. Vi har 50 timer med båndopptak, hvorav bare en brøkdel kan tas med i stykket.

Mye vold

– Det er mye vold i de verbatim-stykkene som du har satt opp på Tricycle, fra mordet på Stephen Lawrence til Guantanamo-fangene og drapet på Baha Mousa i Afghanistan?

– Det er mye vold i verden; var det 80 millioner som døde i andre verdenskrig? Media har ikke tid til å fordype seg i ett emne. Det har imidlertid teatrene. Deres mest kjente forfatter, Henrik Ibsen, brukte mye vold i sine stykker.

– Hvordan reagerte du på den volden vi opplevde i Norge i sommer, der så mange ble drept på Utøya?

– Det er ufattelig at noe slikt kunne skje i Norge. Her i Storbritannia blir Norge sett på som et mønsterland for velferd og samhold, hvor det normalt er lite vold. For mange briter er det et utopisk samfunn som de ønsker å etterlikne. Det er også ganske utrolig å finne et sted der hundrevis av unge møttes hvert år til en politisk sommerleir.

Farvel

– Hvorfor forlater du Tricycle nå?

– Det skyldes regjeringens sparepolitikk. Vi vil få 340.000 pund (tre millioner kroner) mindre i tilskudd fra kulturrådet neste år. Det betyr at det blir enda vanskeligere å drive en slik institusjon som denne, med teater, kino, kurs og barneaktiviteter. Denne regjeringen klarte foran det konservative landsmøtet å bevilge 240 millioner pund (2,1 milliarder kroner) ekstra til søppeltømming hver uke, i stedet for hver 14. dag, i kommunene, noe som bare fremmer bruk- og kast-mentaliteten. Regjeringen kan derimot ikke skaffe penger til kunst.

– Hvorfor er kunsten så viktig?

«I de siste 25 åra har Tricycle hatt et enestående omdømme for sine kunstneriske resultater, inkludert undervisning og samfunnsnyttig arbeid. Det er åpent hele dagen, sju dager i uken med et 240-seters teater og en 300-seters kino, galleri, bar og restaurant, men også et studio der unge mennesker kan male, det er et prøverom og et kreativt område hvor barn og ungdom kommer for å lære og delta i aktiviteter.» *NEW YORK TIMES 2006*

«Det fins ikke noe annet teater i Storbritannia som har fortalt oss mer om hvordan vi lever, enn Tricycle i Kilburn.» *DAILY TELEGRAPH 2004*

«Tricycle-teateret er det viktigste politiske teatret i Storbritannia i dag.» *FINANCIAL TIMES 2004*



«Dette landet tjener mye på at kunstlivet er så vitalt, og kreativ virksomhet så omfattende. Å drepe denne grasrotvirksomheten er kortsiktig»

– Fordi dette landet tjener mye på at kunstlivet er så vitalt, og kreativ virksomhet så omfattende. Å drepe denne grasrotvirksomheten er kortsiktig og tåpelig.

– Du forlater ikke teatervirksomheten for godt?

– Nei, jeg håper ikke det. Jeg er åpen for tilbud, kanskje jeg kan komme til Norge og sette opp stykker der? Jeg var på filmfestival i Tromsø for fire år siden, og det var en stor opplevelse. Jeg ble forelsket i Tromsø, det var vidunderlig der.

Populært

– Tricycle viser ikke bare politisk teater, de legger stor vekt på å få fram kunst fra Irland (Kilburn er et irsk område i London), og mange sørafrikanske stykker er blitt vist her, det samme gjelder flere gode komedier, sier Kent og fortsetter:

Stones in his pockets er en av de store suksessene. Dette irske stykket startet på Tricycle, gikk videre til West End-teatrene og videre til Broadway. Det ble vist i 11 land. Akkurat nå går to andre av våre produksjoner, *39 Steps* og Arthus Millers *Broken Glass* med Antony Sher i Londons West End. *Guantanamo* ble vist i en rekke land, mens den store forestillingen om Afghanistan, *The Great Game*, med mange forfatterbidrag var så populær i USA at den ble vist for amerikanske offiserer i Pentagon. General Nicholson som var nestkommandende i Kabul i en periode, så stykkene og overtalte Pentagon til å vise

forestillingen for offiserer og diplomater. Stykkene ble vist fra 10.30 om morgenen til 21.00 om kvelden flere dager, og deltakerne fant det veldig interessant.

– Hvilke forestillinger har vært mest populære?

– *Guantanamo* skrevet av Victoria Brittain og Gillian Slovo, ble sett og hørt av 36 millioner mennesker fordi stykket ble sendt på BBC2 og BBC World Service. *39 Steps* er blitt vist i 45 land og *Stones in his pockets* i elleve land. Stykket om den myrdede Stephen Lawrence er jeg spesielt stolt av. Det ble vist på britisk fjernsyn og sett av en million seere. I Stephen Lawrence-saken har de skyldige ennå ikke blitt straffet.

Tricycle har som målsetting å engasjere lokalmiljøet. De moderne lokalene egner seg godt for fritidsaktiviteter. Her kan barn og ungdom delta i teatervirksomhet, dans og kulturdiskusjoner. Dette er viktig i et arbeiderklassestrøk som Kilburn, hvor det er stor mangel på kulturtilbud.

– Vi satser på forestillinger som illustrerer urettferdighet i verden og forbrytelser mot grupper og enkeltindivider. Undertrykkelse av folkegrupper er ofte et tema i våre forestillinger.

Bomben

– Du avslutter din karriere ved dette teateret med to forestillinger om atombomben. Kan du fortelle litt om disse?

– Flere forfattere har skrevet korte

stykker om bombens historie siden Hiroshima, og om ettervirkningene av bombingene. Vi vil også se på britenes holdning til spredning og truslene som hviler over oss alle. Faren for at noen skal bruke atombomber øker hver dag. Stadig flere land får bomben og dermed kan også opprørsgrupper lettere få fatt i den. Vi vil se bomben fra russernes side, vi har hatt så lett for å bare vurdere de farene vi føler i Vesten. Det er også interessant at det er tre land som har sagt klart fra at de aldri vil skaffe seg bomben, nemlig Ukraina, Kasakhstan og Sør-Afrika.

– Men hvorfor har dere atomvåpen som tema nå?

– Fordi så mange innbiller seg at hvis vi ikke snakker om atomvåpen, så vil de bli glemt og forsvinne, men det skjer ikke. I virkeligheten øker antallet og faren for at de skal bli brukt.

– I *Storbritannia* synes det å være en sammenblanding av politikere, media og de rike, etablerte gruppene. Er du enig i at ett av lyspunktene er at teatrene kan fungere som en politisk talerstol?

– Jeg tror ikke pressen er så ukritisk som du antyder, men den har ikke tid til å gå i dybden. Moderne journalistikk synes ikke å ha tid til fordypning i et tema, slik det var vanlig praksis for avisene å gjøre for 20-30 år siden. Vi har fått treminutters-kultur. På teatret kan du fordype deg i ett tema i to timer. Vi kan ikke garantere sensasjoner, men det vi kanskje kan oppnå er å få folk til å reflektere mer over et tema, få dem til å stanse opp og tenke: Jeg har alltid ment slik og slik, men var det riktig? Tok jeg feil?

– Hvorfor er du så opptatt av verbatim-teaterformen?

– Jeg bruker ordene som blir sagt, jeg dikter ikke opp en historie. Kanskje kan denne formen kalles politisk tema-teater. Jeg har ikke blitt spurt om dette før, så jeg kan ikke finne et bedre uttrykk foreløpig, sier Kent som må tilbake til prøver med de nye skuespillerne i *The Riots*.

(*The Riots* spilles fra 17. november til 10. desember 2011. *Stones in his pockets* fra 15. desember til 4. februar og *The Bomb* fra 9. februar til 1. april 2012.)



Isenesatt lesning under ILT-festivalen.

NY ILT TIL TEATRET: SAMTIDSDRAMATIKKEN

**(Aarhus): En ny international teaterfestival
er ved at tage form i Aarhus.**



AF JANICKE BRANTH

ILT 2011: Aarhus Kommunes teaterbiennale, første gang i 2009. Gæstespil i 2011: Schaubühne Berlin: *Third Generation*, instr: Yael Ronen (Tyskland). Les Ballets C de la B: *Gardenia* av Alain Platel og. Frank van Laecke (Belgien). Rimini Protokoll: *Radio Muezzin* (Tyskland). Teater Kulkolny Format: *Cirkus on Strings* (Rusland). Holland House, *4:48 Psykose*, instr: Jacob F. Schokking (Danmark). Muziektheater Transparant m. Collegium Vocale, Ruhe, instr: Josse De Pauw (Belgien) . Aarhus Teater, *Tartuffe*, instr: Oskaras Korsunova (Danmark)

Når teatersæsonen er slut i Aarhus, åbner byens teatre hvert andet år deres scener for at få ny inspiration fra højt profilerede internationale gæstespil indenfor dans, teater og performance. Det skal være et «vindue ud mod verden», og det er unægtelig kærkomment i en tid, hvor det politiske liv lukker grænserne og gør en dyd ud af selvtilstrækkelighed. Ilt skal der til og ilt får man på denne festival. Ikke bare fra de mange europæiske gæstespil — lige fra Schaubühne til Les ballets C de la B, — men også danseworkshop, artist dialogues og seminarer.

Dramatikeruddannelsen på Aarhus Teater har inviteret til seminar om udvikling af samtidsdramatik. Når man fra tysk side har erklæret, at vi befinder os i en postdramatisk epoke, er det vigtigere end nogensinde at diskutere teatertekstens placering, udvikling og fremtid. Der var prominente gæster fra ind- og udland, blandt andet den engelske dramatiker

Siden *Look Back in Anger* på Royal Court i 1957, har samtidsdramatikken været en central figur i nationens selvforståelse.

Martin Crimp, dramaturg Michael Evans (Rogaland Teater), Jesper Bergmann, chefdramaturg (Det Kongelige Teater) og instruktør Jon Tombre (Dramatikken Hus i Oslo). De gav alle deres bud på samtidsdramatikens status og funktion i teatret.

En engelsk succeshistorie

Aleks Sierz indledte seminaret med nogle af de væsentlige pointer fra sin bog (*Rewriting The Nation*, 2011). Hans fortælling om ny engelsk dramatik er en succeshistorie. Ny engelsk dramatik *boomer*, der sælges over en million billetter til den om året. Mere end 3000 nye stykker er blevet produceret på engelske scener i det sidste årti og ca. 300 nye dramatikere er på banen, hvoraf overraskende mange kan leve af deres forfatterskaber (som vel at mærke også omfatter film og tv). Kort sagt den nye dramatik er *kernen* i engelsk

teater, og så har den *status* i modsætning til så mange andre steder. Der er respekt for dramatikerens vision. Men det kommer naturligvis ikke af ingenting. Det kommer af en lang tradition, som Aleks Sierz peger på bl.a. går tilbage til John Osbornes famøse premiere på *Look back in Anger* på Royal Court Theater i 1956. Siden da har samtidsdramatikken været en central figur i nationens selvforståelse.

Sierz uddybede: den nye dramatik kan kun opnå denne position i kraft af væsentlige kvaliteter. Han gav os en liste med fem punkter: Den skal være begavet med talent for at udtrykke sig i samtidens sprog, den skal rumme aktuelle temaer, som formuleres relevant og meningsfuldt. Den skal være fornyende på det formelle plan og formidle radikalt provokerende ideer eller tanker. Den skal være i opposition til det kommercielle teater.

Sierz erkendte, at langt fra alle nye stykker lever op til alle fem punkter på listen, ja de fleste kun til et par stykker af dem. Så det er også en historie om svagheder. En af de store begrænsninger for den nye dramatik ligger netop i den manglende statsstøtte til teatrene. Når teatrene er så dybt afhængige af deres billetindtægter, bliver de utilbøjelige til at kaste sig ud i nye og mere eksperimenterende former.

Sofarealisme

Sierz citerede den skotske dramatiker, David Greig, der har beskrevet det engelske teater med ordene: «*The English realism attempts to show the nation to itself: It voices debates and its practitioners are praised for their ear for language which is like a tape recorder. The real world is brought onto the stage like an old sofa*». Og Sierz gav skotten ret i, at der er en markant mangel på teatral ambition i engelsk teater. «*What you see is all there is*». Det er et *litterært* teater fastslog han, som fokuserer på plot og karakterer. Og fravær af teatraliske udfordringer fører til, at de mange litterære forestillinger kommer til at ligne hinanden ikke så lidt.

Den eksperimenterende dramatik

Modspillet til realismen findes om end i mindre omfang. Det er den tradition, som går tilbage til Beckett og Pinter, og

som bl.a. Bond, Brenton, Barker, Caryl Churchill, Martin Crimp og Sarah Kane har videreført. Det er en linje, som har haft en vis succes med at åbne engelsk teater mod indflydelse fra den europæiske scene. Det er hos disse engelske dramatikere, man finder den teatral udfordring, hvilket bl.a. har ført til opsætninger i Tyskland.

Fem tendenser i britisk samtidsdramatik

Aleks Sierz sammenfattede sin karakteristik af det nye engelske drama siden millennium i fem punkter: det politiske aspekt af dramatikken har udviklet sig kraftigt siden 9/11. Det sorte og asiatiske teater har fået mere plads. Det klassiske familiedrama er vendt tilbage i en ny og angstpræget form om end uden at dække hele paletten af moderne sammenbragte familiestrukturer. Forestillingen om, at den fattige del af befolkningen på scenen repræsenterer den engelske befolkning er blevet konsolideret. De fattige er de autentiske. Endelig er der skildringen af etniske miljøers mere kontroversielle konflikter.

Martin Crimp

Seminaret bød også på Readings: På seminarets anden dag præsenterede Dramatikeruddannelsens elever deres nye tekster, mens selve seminaret var forbeholdt uddannelsens gæstelærer: Martin Crimp, og hans *Advice to Iraqi Women*, som er en kort satirisk tekst inspireret af en vuggestue ikke så langt fra hans bopæl i London. Martin Crimp ledsagede readingen med nogle få ord i forlængelse af Sierz' beskrivelse af den nye engelske dramatik: han fokuserede på det tekstbaserede teater, på nødvendigheden af at have en tradition at bygge på og på Royal Court Theatres betydning for hans egen udvikling. Han kommenterede sit dramatiske forfatterskab med en beskrivelse af to spor (det episke og det dramatiske), der fletter sig sammen på en måde, han havde svært ved at sætte ord på. «*Telling rather than showing*» eller «*Showing rather than telling*». — Jeg har ingen idé om, hvad der bringer de to spor sammen — hævdede han.

Crimp er glad for billeder og dem havde han flere af i sit korte indlæg.

Dramatikerens betydning var han ikke i tvivl om: han/hun er som de kanariefugle i bure, polske minearbejdere tog med sig ned i minegangene. Døde fuglene, var det tegn på, at der var sluppet for store mængder gas ud i minegangene.

National dramatik i en global tidsalder

Michael Evans beskrivelse af den nye skandinaviske dramatik var også en succeshistorie om end i en lidt anden forstand. Evans har været dramaturg ved Rogaland Teater i Stavanger i mere end tyve år. For tyve år siden var han ikke tilbøjelig til at give den nationale dramatik mange chancer i det nye årtusinde. Ja han havde for så vidt lige afskrevet den med en konstatering af, at norsk teater konstant spillede nye udenlandske stykker, og at nye norske dramatikere næsten ikke var til at få øje på. Med et humoristisk glimt i øjet konstaterer han, at næppe havde han udtalt sig skråsikkert om fremtidens globaliserings-tendens, før det buldrede frem med ny skandinavisk dramatik. Ikke bare folk som Arne Lygre og Jon Fosse i Norge, men Astrid Saalbach og Peter Asmussen i Danmark og Norén og mange andre i Sverige.

Michael Evans optimistiske pointe var, at der findes et essentielt behov hos publikum for at blive konfronteret med dramatik, som er skrevet af nationens egne dramatikere, og hvis værker både udspringer af deres eget samfund og beskriver det.

Ikke noget at skamme sig over

«*Nothing to be ashamed of*» havde Evans kaldt sit indlæg og med den titel ville han gerne sætte en fed streg under, at den dramatik der skrives i de skandinaviske lande er både tematisk væsentlig og formelt eksperimenterende på en særdeles fornyende og overbevisende måde. Han citerede Astrid Saalbach, som i et interview i 2004 udtalte, «at klassisk opbyggede stykker er fine og interessante, men de afspejler bare ikke min virkelighed, og jeg vil gerne skrive stykker, sådan som jeg ser verden».¹ Astrid Saalbachs eksperimenterende formsprog er et tilfredsstillende udtryk for den virkelighed, hun beskriver – mente Evans. «*Scandinavian plays fulfil the need of their audiences*» gentog denne norsk

amerikanske dramaturg gang på gang og undrede sig over, at man i Norge alligevel støder på så mange opsætninger af amerikanske dramatikere, der ikke har noget at byde et norsk publikum på. Den amerikanske dramatik går alene efter stærke protagonister og «*meaty parts for the actors*». Nye amerikanske stykker er — hævdede Evans — skrevet for at kunne blive købt af Hollywood og overført til film.

Sådan er det heldigvis ikke i Skandinavien fastslog Evans. Her er de bedste dramatikere værker så langt fra at kunne reproducere på film som noget. Stykker som Lars Noréns *Personkreds 3:1* og Astrid Saalbachs *Rødt og Grønt* er tekster, der på hver deres måde kritiserer den skandinaviske velfærdsmodel ved at udstille den som bluf, der skal skjule den reelle fattigdom. Begge stykker er meget politiske og de fungerer for os, men det ville de ikke nødvendigvis for andre nationer. — «De er vigtige for os, fordi de rejser en diskussion blandt publikum om deres egen nære virkelighed og horisont».

Evans var helt på linje med Aleks Sierz, når han beklagede den stærke tendens til *kun* at spille nye stykker en enkelt gang på et enkelt teater. Det er et mærkværdigt ejerskab, som teatrene tilsyneladende lægger så stor vægt på, at de som regel nægter at genopføre et fremragende nyt stykke, blot fordi et andet teater kom først. «Lad os få etableret en skandinavisk kanon af stykker, som blev opført for ti år siden eller mere» foreslår han, — i stedet for at dyrke et irrelevant repertoire af amerikanske stykker, som ikke har meget at byde på. Ikke desto mindre måtte Evans indrømme, at Rogaland Teater kun får plads til to nye stykker norsk dramatik pr. sæson.

Dramatikkens hus

Dagens anden norske gæst var instruktør Jon Tombre. Det sidste par år har han været leder af Dramatikkens Hus i Oslo, som skal være «det nationale kompetence- og udviklingscenter for ny norsk dramatik» ved hjælp af et budget på 15. millioner norske kr. årligt. Initiativet er ikke ganske nyt men går 25 år tilbage og huset, som er en af de ældste industribygninger i centrum af byen, hed tidligere *Det Apne Teater*. Strategien er, at mest muligt af budgettet

skal anvendes på kunsten. Dramatikkens hus er et gæstehus, som faciliterer arbejde med den nye norske dramatik, men som ikke selv er producerende. Tanken er, at det skal fungere som laboratorium for institutionsteatrene med sine hyppige visninger. En base for networking indenfor teatret. Forbilledet er Royal Court Theatre. Den kulturpolitiske sammenhæng er socialdemokratiets bestræbelse på at konsolidere den unge norske nation med institutioner som *Operahuset* i Oslo, *Litteraturhuset* og nu *Dramatikkens Hus*, der åbnede officielt 1. januar 2010.

I øvrigt advarede Jon Tombre imod at generalisere netop det nationale. Norge er et stort land, og hvad der fremstår som teatralisk epicenter i Oslo er ikke nødvendigvis det samme for en teaterinstitution i Kirkenes. Det hører med til norsk kulturtradition at uddanne sig i udlandet og

Måske er problemet ikke den nye danske/skandinaviske dramatik, men at instruktørerne vil have scenen for sig selv?

importere fra andres kultur.

Hvilken betydning Dramatikkens Hus har fået efter de første par år, mente Jon Tombre det var svært at svare på. Men hans vision er, at det skal være et udogmatisk og poetologisk frit laboratorium, der kan danne rammen om fri udforskning af ny norsk dramatik og trække nysgerrige teaterfolk til.

Mødet på tærsklen

«*Encounter at the doorstep*» var Jesper Bergmanns overskrift. Det var dagens eneste danske indlæg. I hans version skulle vi længere tilbage til de gode tider på Danmarks Radio i 80'erne for at finde succeshistorien. Han forklarede, at det er sceneindgangens tærskel, han ville tale om. Som dramaturg på nationalscenen er det hans job at tage imod dramatikere i døren og invitere dem indenfor. At det også kan betyde at lukke døren bag dem igen med uforrettet sag, fremgik senere af hans indlæg.

Måske er det også grunden til, at han lagde ud med sin tid på Danmarks Radio i 80'erne, de gode tider hvor det reelt var muligt at holde døren åben og tage imod nye dramatikere eller opsøge unge kunst-søgende M/K'ere, der måske ønskede at forsøge sig med genren. I den forstand var DR i 80'erne det tætteste vi nogen-sinde kom på et Royal Court Theatre i Danmark, med et stort og velfungerende dramaturgiat, der kunne guide nye dramatikere ind i institutionen og somme-tider videre. Det var lige præcis dramati-kerens egen stemme, man gav plads til på DR, hvor man var omhyggelig med ikke at være dogmatisk eller stille poetologiske krav. En næsten anarkistisk frihed, som Bergmann måske ikke længere tror helt

så fuldt og fast på. Var denne mangel på regelpoetik ikke i sidste instans for roman-tisk? – spurgte han tøvende.

Og måske var det de stramme økono-miske vilkår, der stemte Bergmann mindre optimistisk, når det gjaldt fremtiden for den nye danske (eller skandinaviske) dra-matik. På Det Kongelige Teater er forplig-telserne mangefold og økonomien svarer ikke til de store rammer. Trods de mange scener er der ikke økonomi til, at man både kan spille rollen som Royal Court Theatre og som National Theatre. Der må prioriteres økonomisk, og det gør man med en enkelt stor ny dansk satsning på den store scene: (2010/11: Jokum Rohdes stykke *Manson*) og en invitation til natio-nens mindretal: Hvad der sidste år var en

workshop og åben reading for fem drama-tikere med anden etnisk baggrund, blev i år til to regulære produktioner. I løbet af de sidste tre sæsoner har Skuespilhuset haft premiere på 10 nye danske stykker.

Jesper Bergmann fokuserede på sine personlige erfaringer. Måske derfor kom han ikke ind på det enorme boom for ny dansk samtidsdramatik, Danmark ople-vede i 1990'erne, og som er beskrevet i mange andre sammenhænge og bøger.

På tærsklen mellem to teaterkul-turer

Efter dagens tankevækkende indlæg kun-ne de mange tilhørere forlade salen og spekulere over, hvor den danske samtidsdra-matik placerer sig? Ligger vi et sted mellem den engelske og den europæiske tradition? Mens man i England tydeligvis betror sine dramatikere scenen, hvad enten det gælder nyskrevne stykker, romandramati-seringer (Pratchett *Nation* dramatisering af Mark Ravenhill) eller genskrivnin-ger af kendte klassikere (Martin Crimp: Tjerkhovs *Mågen* for Katie Mitchell), så er det tilsvarende efterhånden sjældent i DK, hvor instruktøren foretrækker at importere en engelsk/amerikansk bear-bejdelse (Dostojevskij *Idioten* dramatisering af David Fishelson, Aarhus Teater og Dostojevskij *Brødrene Karamazov*, drama-tisering af David Fishelson Det Kongelige Teater) eller at skrive dramatiseringen selv sammen med en dramaturg (Rune David Grue og Solveig Gade Dostojevskij *Forbrydelse og Straf*). Hvor instruktøren i England næsten altid allierer sig med en dramtiker — selv en Peter Brook arbejdede konstant sammen med den franske dramtiker Jean-Claude Carrière uden at miste grebet om sin teatrale vision — så synes danske instruktører i det nye årti mindre optaget af en sådan alliance med dan-ske dramatikere. Måske er problemet ikke den nye danske/skandinaviske dramatik, men at instruktørerne vil have scenen for sig selv?

NOTER

- 1 «Det sug der er under os», Interview ved Line Kofoed-Gertvig og Tove Oedersen. I: Birgitte Hesselaa (red.) *Fornyere* Drama 2004

SCENEWEB^{BETA}

– en nasjonal database for teater og dans

forfattere
institusjoner
frie grupper
regissører
priser
skuespillere
dansere
scenografer
dramatikere
spillesteder
årstall
biografier
scener
oppsetninger
koreografer

Besøk sceneweb.no

Januar:

Hanne Ramsdal, Toril Solvang, Sarah Li Stensrud og 4 kl. studentene på regi -og skuespillerlinjene ved KHIO, presenterer et workshop-prosjekt omkring 22.7 som har pågått høsten 2011. Samarbeid mellom Dramatikkens hus og KHIO.

FEBRUAR:

JEG SVARTE PÅ EN DRØM: MARTE WEXELSEN GOKSØYR (SKUESPILLER MED DOWNS SYNDROM) OG SIV SVENDSEN (TIDLIGERE SKUESPILLER) MØTES I EN SCENISK DIALOG OM LIVETS MULIGHETER OG BEGRENSNINGER. KAI JOHNSEN REGISSERER DEM I DERES EGNE TEKSTER PRODUSERT GJENNOM ET TO-ÅRIG SAMARBEID.

Radio Barents 111: Norges nordligste teater, Samovarteatret, gjester Oslo med en rykende fersk og høyst samfunnsaktuell forestilling om radiostasjonen som kringkaster på fem språk og fanger opp regionens rastløse sjeler.

MARS:

MONSTERS OF REALITY: ET SYMPOSIUM OM VIRKELIGHETSDRAMATURGIER I SAMTIDSTEATRET I SAMARBEID MED SIRI FORBERG. GJESTESPILL OG TEORETIKERE FRA INN- OG UTLAND DELTAR.

Fokus: musikkdramatikk i samarbeid med blant annet AdOpera. Workshop-presentasjoner av blant annet Suzanne Øglend, Øyvind Berg og Jon Øyvind Næss.

OG; KOMPONISTEN SIR MAXWELL DAVIS PRESENTERER OG DISKUTERER SINE TANKER OM SAMTIDSOPERA I MØTE MED LEDENDE NORSKE KOMPONISTER.

Oslo - Jerusalem: Gjennom 2 år har Dramatikkens hus samarbeidet med Al Ruwah-teatret i Øst-Jerusalem omkring tekst- og forestillingsutvikling. Oda Radoor, Birgitte Larsen, Nawjan Darwish og Ismail Dabbagh presenterer resultatet av dette spennende samarbeidet.

April:

Grankammeret: Et ettårig utviklingssamarbeid med Ragnhild Vannebo (tekstforfatter/skuespiller) og Anne Karin Furunes (billedkunstner/scenograf) om tema "eller grunnar som har ført ei kvinne frå eit trygt ståande til ingen ting og ein kamp opp mot eit ståande sjølv", videreføres i 2012 med workshop og visning på Dramatikkens hus i slutten av april. Marit Solbu har ansvar for dramaturgi & regi.

Mai:

Kazantsevteatret fra Moskva undersøker Oslo. 4 russiske dramatikere og 2 russiske regissører arbeider med norske skuespillere i 10 dager. Intervjuer, observasjoner, dialoger, fabuleringer etc. teatraliseres og gir oss outsidersens blikk på oss.

Juni:

Symposium: lyd/musikk. I samarbeid med komponist Henrik Hellstenius tematiseres performance-talks, work-in-progress, skisser og samtaler, ulike grensesnitt mellom lyd og tekst. En rekke av Norges og Nordens ledende komponister, scenekunstnere og forskere vil bidra.

- dette er noen av prosjektene som skjer våren 2012 . Følg med på www.dramatikkenhus.no

DRAMATIKKENS HUS ER ET NASJONALT KOMPETANSE- OG UTVIKLINGSSENTER FOR TEKST- OG TEKSTILKNYTTEDE KONSEPTER FOR TEATER OG SCENEKUNST. DRAMATIKKENS HUS ER AKTIVT TILSTEDE INNENFOR EN REKKE FORMATER OG SJANGERE BÅDE LOKALT, NASJONALT OG INTERNASJONALT INNEN UTPRØVING, UTVIKLING, FORSKNING OG PRESENTASJON AV NY DRAMATIKK OG SCENETEKST. DRAMATIKKENS HUS KAN TILBY TEKSTPRODUSENTER FINANSIERING, HØY FAGLIG KOMPETANSE OG UTVIKLINGSBETINGELSER BEST MULIG TILPASSET DET ENKELTE PROSJEKT. PROFESJONELLE TEKSTPRODUSENTER OG PRODUKSJONSMILJØER KAN HENVENDE SEG TIL DRAMATIKKENS HUS MED SIKTE PÅ TEKSTUTVIKLING, SAMARBEID, PRODUKSJON OG GJESTESPILL. VI TAR FORBEHOLD OM ENDRINGER I PROGRAMMET.

SIERZ OG SAMTIDS- DRAMATIKKEN

Med *Rewriting the Nation – British Theatre Today* har teaterkritikeren Aleks Sierz endnu engang begået en fremragende og inspirerende bog om den engelske samtidsdramatik.

AV MADS THYGESEN

Aleks Sierz: REWRITING THE NATION – BRITISH THEATRE TODAY Methuen Drama, 2011

Sierz kender sit stof som sin egen bukselomme og har efterhånden skrevet en lang række bøger om den engelske samtidsdramatik: I 2001 gav han navn til den dominerende strømning i 1990'er-dramatikken med *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, i 2006 udgav han en monografi om *The Theatre of Martin Crimp* og i 2011 redigerede han *The Methuen Drama Guide to Contemporary British Playwrights*. Disse bøger bæres alle frem af en grundlæggende ide om at den nye dramatik er det sted, hvor samtiden stilles til skue og debatteres.

Rewriting the Nation er skrevet i forlængelse af dette arbejde og behandler de første ti år af det nye årtusind. Bogens første del beskriver den politiske og dramahistoriske baggrund for den enorme vækst som fandt sted inden for «The new writing system in the 2000s». Det var en periode – præget af «The New Labour Era» – hvor de britiske teatre fik penge som aldrig før og hvor der blev skrevet teaterstykker som aldrig før. Ifølge Sierz' egen optælling blev der angiveligt skrevet og opført mere end 3000 stykker til nationens teatre i perioden fra 2000 til 2010, hvilket er mere end dobbelt så mange som i 1990'erne. Set fra et skandinavisk perspektiv kan disse tal virke

ganske overvældende, men de skal ses i lyset af den særlige britiske teaterkultur, der ifølge Sierz' skarpe analyse tager form som en art kult for 'det nye': «in british theatre today, new writing is everywhere» (15).

Mens andre lande ifølge Sierz giver den nye dramatik en stedmoderlig behandling, har den britiske teaterkultur gjort det til sit formål at finde og opføre det nye: «The outstanding feature of the new writing system in Britain is its emphasis on staging new work. In other countries, there are play readings and workshops, but far fewer new plays are given a full production» (41). Fordelen er, at dramatikken får gode vækstbetingelser, fordi teatrene satser på det nye. Ulempen er, at dramatikere har meget dårlige chancer for at få (gen)opført deres værker, så snart nyhedsværdien er gået tabt. Og i modsætningen til de skandinaviske lande, hvor teatrene sætter en ære i at holde sig orienteret mod andre europæiske lande, er den britiske teaterkultur overraskende konservativ – kun en snæver skare af ikke-britiske dramatikere har fået deres værker opført på britiske teatre, f.eks. har Roland Schimmelpfennig, Marius von Mayenburg og Jon Fosse fået opført tekster på Royal Court Theatre i London.

«New Writing»

Begrebet «new writing» skal her forstås som en

tekst, der er skrevet til opførelse i teatret, og som først og fremmest er båret frem af en forfatters enestående og originale stemme. Derfor adskiller de nye dramatiske tekster sig fra andre teaterformer, som f.eks. *Devised theatre* (hvor en gruppe udvikler en teaterforestilling sammen), *Adaptations* (hvor stof fra et andet kunstnerisk medium overføres til teatret) eller det såkaldte *Verbatim Theatre* (hvor virkelige menneskers ytringer bruges som udgangspunkt for en dramatisering). Dette udgangspunkt skal ses i lyset af den engelske teaterkritiks generelle orientering mod dramatikeren og den kontekst, som værkerne skriver sig ind i.

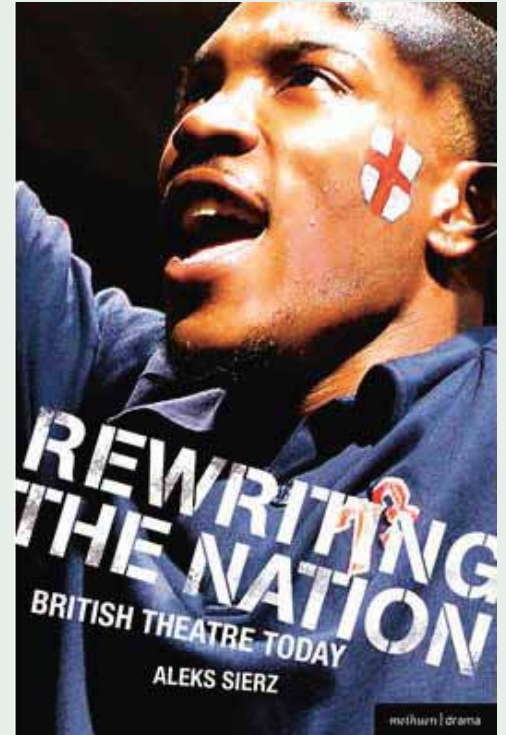
Rewriting the Nation fremstår som et solidt dramahistorisk værk, der i høj grad bæres frem af Sierz' gode tekstlæsninger og omfattende viden om samtidsdramatikken. I modsætning til tungere tekster som Christopher Innes *Modern British Drama – The Twentieth Century* (2002) og Michael Billingtons *State of the Nation* (2007) har Sierz afgrænset sit undersøgelsesfelt til de første ti år af det nye årtusinde. Bogens kapitler er bygget op omkring centrale temaer: globaliseringens udfordringer, markedskræfterne i det nye årtusind, den splittede nation, kærlighedens vanskelige vilkår og en verden af rivaliserende virkeligheder. Sierz behandler disse temaer på en meget overbevisende måde, idet han med stort overblik inddrager relevante tekster og forfattere i sin gennemgang af de overordnede temaer.

Det giver en god fremdrift i behandlingen af stoffet, fordi Sierz kan forfølge sine interessefelter, frem for en mere slavisk gennemgang af historiske perioder. Set fra en mere akademisk synsvinkel lider fremstillingen dog under Sierz' grundlæggende distinktioner, som ikke altid er lige skarpe i kanterne. I sine begrebsbestemmelser inddrager Sierz en imponerende opmarch af gode, illustrative værkanalyser, men indimellem går det lidt for hurtigt, når han behandler grundlæggende distinktioner og begreber. Det gælder f.eks. begrebet «contemporary», som han især kæmper med i afsnittet «new writing, not», hvor han bl.a. stiller sig kritisk overfor Alan Bennetts populære *The History Boys* (2004). Problemet med

Bennetts tekst er, at den er skrevet i 2004 uden at den kan leve op til de begreber om relevans og originalitet, som Sierz arbejder med. At der her er tale om en hierarkisk sontring, hvor det velkendte og traditionelle nedvurderes for at hævde nødvendigheden af det nye, bliver helt klart, når Sierz fastslår «what makes new writing special is that it is written in a distinctive and original voice that speaks of the here and now. And that it holds up a mirror to the nation» (65).

Kritisk holdning

Men i modsætning til *In-Yer-Face Theatre* (2001), hvor Sierz lagde betydelig vægt på samtidsdramatikens avantgardistiske vilje til at chokere og provokere, er udgangspunktet for den nye bog mere afdæmpet og nuanceret: «New writing embodies national identity because it shows us the world we experience every day. Same language, same subject. Less a shock of the new, more a recognition of the now» (54). Sierz anskuer med andre ord dramatikken gennem en spejlingsmetafor: det nye spejler tilskuerens umiddelbare livserfaringer og dermed nationens tilstand. Her savner jeg imidlertid en grundigere refleksion over det begreb om national repræsentation, som Sierz nærmest tager for givet. I bogens andet kapitel, «what is new writing?», hvor de grundlæggende begrebsafklaringer finder sted, lærer vi at samtidsdramatikken er «distinkt og original» (fordi den er båret af forfatterens særegne stemme), «relevant og vækker genklang» (fordi den afspejler sin samtid) og «stimulerende og provokerende» (fordi den giver stof til eftertanke). I afsnittet om «form and content» fastslår han desuden, at den dominerende realisme i engelsk dramatik netop vidner om en generel orientering mod samtiden, mens værker der udfordrer dramaets konventionelle rammer kan læses som et forsøg på at udfordre og genskrive denne nationale tradition. Bogens titel, *Rewriting the Nation*, indikerer med andre ord en kritisk holdning til den engelske teaterkultur og en vis præference for eksperimenterende værker: «In this national culture, brutal frankness and raw directness is a mark of authenticity and truth. But despite the hegemony



Jeg savner refleksion over det begreb om national repræsentation, som Sierz nærmest tager for givet

of linear, realistic dramas, new writing can sometimes also question theatrical form.» (59).

Her fortsætter Sierz arbejdet fra *In-Yer-face Theatre* og *The Theatre of Martin Crimp*, idet han hævder, at banebrydende 1990'er-dramatikere som Sarah Kane, Mark Ravenhill, Patrick Marber, Martin McDonagh og Anthony Nielson havde en afgørende betydning for nutidens dramatik. Det forfriskende er, at *Rewriting the Nation* præsenterer os for et væld af nye spændende navne, som f.eks. April de Angelis, Dennis Kelly, Simon Stephens, Kwame Kwei-Armah, Rebecca Lenkiewicz og mange flere – uden at overse genkomsten af velkendte dramatikere som Jez Butterworth, der med *Jerusalem* (2009) har gendigtet den nationale selvforståelse i det «mørke sted», der bærer navnet «England».

I VIRKELIGHETEN MED ELFRIEDE JELINEK

Vi må dikte oss inn i de menneskene som lever i og ånder for finans – det er dette Elfriede Jelinek gjør i *Kjøpmannens kontrakt*.

AV ØYVIND BERG



Elfriede Jelinek: DIE KONTRAKTE DES KAUFMANNS Fra (s. 207-348): DREI THEATERSTÜCKE Die Kontrakte des Kaufmanns, Rechnitz (Der Würgeengel), Über Tiere. 348 sider. Rowohlt Taschenbuch Verlag 2009

Samtidsdramatikken og litteraturen forøvrig lider av én fatal svakhet: den synes helt ute av stand til å forholde seg våkent og tidsmessig til pengenes verden, altså til det uregjerlige finanslivet som resten av samfunnet blir stadig mer avhengig av.

Hva betyr dette?

Det betyr at helt grunnleggende forandringer i samfunnet kan gjennomføres uten noen form for litterær refleksjon.

Det betyr at beslutninger som er dramatiske for samtlige menneskers liv ikke får noen kunstnerisk behandling – ingenting som gjør det mulig å forholde seg til hva som faktisk foregår – fordi disse dramatiske beslutningene fattes på en arena hvor kritisk intelligens er fraværende, og i et språk de kritisk intellektuelle ikke forstår.

Det betyr at vi i stedet for relevant underholdning må ta til takke med lettvinne og overfladiske suksesser som Lucy Prebbles drama *Enron*.

Resultatet er at vi går rundt og innbiller oss, at det bankene driver med er å overføre midler fra folk som sparer til folk som har pengebehov, at pengeproduksjonen i samfunnet er underlagt politiske myndigheter osv.

I virkeligheten ser vi noe annet hver dag: Bankene (med tilhørende forretningsenheter og andre skyggebanker) er pengemaskiner, som for lengst har tatt av i en revolusjonær prosess av verdipapirering, derivatbygging og frisk forskuttering, som gjør det mulig for dem som befinner seg innafor systemet å produsere stadig mer penger, samt å overføre en økende andel av den nyskapte rikdommen til egne konti.

Derfor fikk vi finanskrisen i 2008, derfor gikk Island konkurs, derfor har vi eurokrise i skrivende stund, og derfor går vi også verre kriser i møte – så lenge vi ikke gjør noe med de grunnleggende problemene.

Men for å få gjort noe med problemene, så må vi først begynne å reflektere over dem.

I den forbindelse har skjønnlitteraturen og dramatikken en oppgave.

Vi må gå inn i virkeligheten og se hva det er som foregår.

Vi må ta språket på alvor og lytte til de orda som fornyer verden.

Vi må dikte oss inn i de menneskene som lever i og ånder for finans.

Det er dette Elfriede Jelinek gjør i *Kjøpmannens kontrakt* fra 2009.

En fortryllet verden

Jelineks tekst er satt opp som en prosatekst. I den innledende sceneanvisninga heter det: «Teksten kan begynne og slutte hvor som helst. Det er det samme hvordan den realiseres, jeg forestiller meg tre eller fire menn som skriker den så høyt som mulig. De trenger ikke å gjøre det med presisjon, dvs. de trenger ikke nødvendigvis å følge

samme rytme, det kan rolig bygges forskyvninger og unøyaktigheter, men vær så snill ikke med hensikt!»

I utakt skrikende menn, som på verdensbørser før handelen ble digitalisert.

Det er et hysterisk bilde.

Men det som beskrives i dette hysteriet er en fortryllet verden.

Pengenes verden er og blir magisk: Alt skapes av ingenting.

Siden alt hviler på ingenting, er det også veldig usikkert.

Grunnlaget for markedsfundamentalismen er noe så skjørt som tillit.

Tillit i markedet, heter det.

Og når tilliten ryker, skriker de på staten og krever at vi, alle sammen, skal betale regninga. Litt motstand møter de nok, men vanligvis får de det akkurat som de vil. Fordi de har gambla så stort, med oss alle sammen som innsats. Da tenker Jelineks personer at

tapte penger deles ikke, og gjør de det så vet jeg ikke hvem som deler dem mellom seg, de er nå og for all framtid borte og borte og borte. Jeg er faktisk helt borte! Jeg er den jeg er. Jeg er der jeg er. Jeg er den der jeg er. Hvor sier man noe slikt? Jeg er den der jeg er. Jeg er alltid langt borte derfra, nei, jeg er ikke derfra, jeg er bare normalt helt borte. Derfor bør man overhodet ikke dele fra begynnelsen, for i så fall er de plutselig borte vekk på alvor.¹

Som vi ser består teksten på Jelineks vis av ordkaskader med små forskyvninger i betydninga underveis. Det finansielle kontraktspråket blir avmystifisert i møte med bilder fra forskjellige livsfærer som hverda-

gen eller det religiøse og poetiske språket:

når ingenting altså vil betale oss, så må vi konstatere at det bare har betalt for ingenting, at bare ingenting ikke betaler seg, at det ikke har betalt seg for oss å kjøpe asset-backed securities, som en fri medarbeider i Fundpromotor-Investment AS tilbød seg å selge oss (...) dette vakre, stødige, lik bjørnebarbuskens rotsystem fastvokste kjøp av sertifikater, som dessuten bød på sikkerheter (...) og pengene vokser et annet sted, de trives og blomstrer et annet sted, de blomstrer ikke i de asset-backed securities som vi kjøpte, nei igjen har de rotet seg bort et annet sted (...) det er lettere å rive opp et fullvokst tre med roten enn å oppfylle tilvokste fordringer, og disse asset-backed securities – som de plukker av en såkalt Special Purpose Vehicle, som betyr at de ikke har noen særlig hensikt, altså i en Special Purpose Vehicle, som de atter en gang har finansiert ved en emisjon av overtrukne korttidslån, ingenting kommer av ingenting, med ingenting får man alt (... ..)

alle stordede saker er enkle, og mange av dem kan sammensettes i ett ord, jeg tror at jeg alt har fortalt deg det, men jeg har ikke fortalt med hvilket ord du endelig kan uttale det du ikke har, ikke kjenner og ikke kan benevne, altså, se opp!, her kommer det: frihet, rettferdighet, ærlighet, plikt, tilgivelse og håp, dette står i forordet til vår splittede nye årsberetning, som slår alt, som banker alt, og når nå forordet er så vidunderlig, hvor vidunderlig kommer ikke selve ordet til å være, ordet som var i begynnelsen og som alltid kommer til å forbli og være overalt, for man kan si et vilket som helst ord, og straks er det hos Gud, i begynnelsen var ordet og ordet var hos Gud, og du kommer også snart, befridd fra alt det jordiske som du jo ikke lenger har, ikke har hatt på lenge, til å være hos ham, du Guds barn

Det meste låter ganske absurd, men det er ikke ett øyeblikk mer absurd enn de visjonære dokumentene som utspys i et forrykende tempo innen finans, det er i det minste, som det også heter her, «bedre enn bullshit», og det er tross alt med slike fraser virkeligheten defineres i våre dager. Historieløsheten, den sløve og selvinnsnevrende logikken, grådighetspa-

radigmet, alt dette er som sugd rett ut av kjernesatsingsområdevisjonsprosaen i en vilken som helst årsberetning, i tillegg finner vi hos Jelinek en fortvilelse over at verdens herrer kan tjene (usannsynlig godt) på å være så avstumpa, samtidig som de unektelig er de smarteste blant oss – de smarteste, men langt fra de klokeste.

I begynnelsen er det mye snakk om småsparere eller små investorer kontra store finansinstitusjoner, og de siste får sjølsagt de første så å si konstant.² Retorikken er gudskjelov mindre innfløkt enn i et vanlig investeringsprospekt, her kaller den griske banken seg Herakles «fordi vi jobber så hardt for deg», eller fordi «vi kan utføre alle slags storverk, selv små, i alle fall de store, ved hjelp av dine penger» og «pengene dine er klokere enn deg». Dette siste er selvsagt en vri på det gamle dogmet om at teksten er klokere enn forfatteren, og det skal sies, at dette er ingen dum tekst, den skinger innom de fleste av de komplekse saksforholdene som angår pengenes verden, det politiske rammeverket for det regnskapsmessig korrupte osv.

Det er alltid noen som skriker, på et eller annet vis må vi jo redde våre spekulasjoner, og hvordan redder man penger? Med enda mer penger. Penger må reddes med penger, Og siden vi har for lite, tar vi dine, alt havner uansett i samme kurv, ikke sant?

Banken er kirke

Kontra denne kynisk sannferdige røsten dukker englene opp, etter Rettferdighetens Engel 1, 2 og 3 er det Urettferdighetens Engler som inntar scenen med sitt prat om «en fullstendig fri økonomi», et neoliberalistisk evangelium for grådige tom-skaller.

Banken er kirke, tempel og kult.

Det preikes akkurat som ute i virkeligheten, nesten uten motstand, i en økonomisk-politisk farse som stadig gjentar seg selv:

han forsøker å bistå oss, men hans makt er begrenset, sertifikatene henger allerede rundt halsen på oss, de drar oss ned, på dem står det hva vi er verdt, men hva som står på dem er uinteressant, det er tyngden av steinen rundt halsen vår som teller, tallene på steinen rundt halsen på oss teller visstnok også, men steinen teller mer, den synker, den rekker opp hendene

og etterpå synker den, og av ren ubetenksomhet stryker vi med, hvis vi hadde tenkt oss om i forkant hadde vi ikke vært ubetenksomme og stadig i live. Vi er ingenting verdt, vår verdi er ikke vår, vi ga fra oss alt hva vi var verdt og løste det inn i det rene ingenting, vi forløste ingenting, vi har ingen forløsning, vi er ingenting verdt, og vi eier ikke verdier, våre verdier er ingenting verdt, og alt hva vi er verdt er absolutt ingenting, hva var det jeg skulle si (...) for vi tok del i et fellesskap, småsparerens fellesskap som holdt sammen, før, da vi stadig eide sertifikater og sikkerheter og fordringssikrede verdipapirer, et inntet med sikkerhet i en brist, en brist sikret gjennom ingenting annet enn sugende tomhet

Dette siste sitatet står tidlig i teksten, men det kunne også stått seint. I det store og hele er det et åpent spørsmål hvordan dette skal settes opp. Regissør og skuespillere har en enorm frihet med dette materialet, som paradoksalt nok er så bundet til virkeligheten. Tekstmølla maler med en rasende energi, men hva den maler til ethvert tidspunkt er uvesentlig. Det er det samme. Det er pengenes verden, som er så triviell og så sakral på samme tid, at å finne noen dramaturgisk struktur på den er nesten umulig. Faktum er jo at det ikke skjer noe særlig i finansiell liv. Eller som John Kenneth Galbraith sa, i finansiell jubler man igjen og igjen over oppfinnelsen av hjulet, hver gang i en hakket mer ustabil versjon. Å gjøre det klart at det faktisk er dette som skjer, og at vi alle sammen er gisler for disse framemakerne, det er en historie som er så utrolig at forfattere flest ikke tør å ta i den. Elfriede Jelinek skal ha all heder og ære for å ta tak i den historien.

Elfriede Jelinek



NOTER

¹ Alle sitater er mine tentative oversettelser, gjort med et skråblikk til Magnus Lindmans svenske oversettelse fra februar 2011.

² Dette skrives 30 september 2011. Samme dag som DnB ble frifunnet i saken mot småsparere Ivar Petter Røeggen i lagmannsretten.



Fra *Seie-seiarens song*, regi: Runar Hodne, scenografi: Kari Gravklev. Det Norske Teatret 2033. Foto: Leif Gabrielsen



BYGDE- DYRENE'S HYL

**Til helvete med
lavmæltet.
Her kommer
bygdedyrenes
poetiske hyl.**

AV MARCO DEMIAN VITANZA

Daniel Danis: TRE STYKKE. OSKE AV STEIN,
SEIE-SEIARENS SONG. TUNGEKYSSA
TIL STEINHUNDAR. Overs.: Margunn
Vikingstad. Samlaget 2011

En ekspert på hunder fortalte meg en gang at ulveflokkene på østlandet har blitt farligere, fordi bønder ofte skyter ulveforeldre, og ulvebarna må vokse opp foreldreløse. De jakter på mening, og finner den når det knaser mellom tennene. Sånn er også Daniel Danis sine karakterer: i en meningsløs, dyrisk tåke. Men som i alle tragedier med ambisjoner om å sprengre tilskuerens hjerte, finnes det likevel et håp. En dypere mening virker innen rekkevidde. En poetisk kjærlighet. Kontakt med forfedrenes urvisdom. Men alt håp blir til slutt rævpult og steinet til døde. Velkommen til bygda!

Samlaget har samlet tre av Daniel Danis sine stykker, *Oske av stein*, *Seie-Seiarens song* og *Tungekyssa til steinhundar*, i én utgivelse, oversatt fra fransk-kanadisk av Margunn Vikingstad. Jeg må innrømme at jeg ikke kjente til Daniel Danis før jeg begynte å lese i den ferske utgivelsen. Og i møte med et knippe regissører, dramaturger og

skuespillere, har jeg omtrent bare kommet over én person som nikket gjenkjennende da jeg snakket om dramatikeren. Det var Runar Hodne, som selv regisserte *Seie-Seiarens song* på Det Norske Teatret i 2003, den til nå eneste oppsetninga av Danis' dramatikk i Norge.

Det er merkelig at Danis sine byggedyr knapt har fått kravle opp på norske scenegulv, for karakterenes språklige intensitet tegner opp en poetisk nattehimmel vi aldri før har sett, akkompagnert av fjerne stønn med grotesk-vakker sang og kjøteres bjeffing.

Daniel Danis har navlestrengen bundet til et tre i skogen. Det er der språkbildene hans kommer fra. Naturen. Og siden den kanadiske naturen er nokså lik den norske, er det som om stykkene hans får en absurd bismak av norsk heimstadsdiktning. For det er det naturnære Danis skildrer. Bygdefolk. Når han er på sitt beste, er det imidlertid ikke den ytre naturen det er snakk om, men mennesker som vrangforvalter sin indre natur. Sin indre fauna.

Karakterene fungerer ofte som fortellere i de tre stykkene. De står liksom utenfor seg selv og refererer til hva de selv og andre gjør, eller har gjort. Men plutselig er de fanget i situasjonen igjen, med direkte relasjon til de andre karakterene. Denne vekslingen mellom fortelling og direkte replikkføring, skaper et spenn mellom ulike virkelighetsplan, og får karakterene til å framstå som voktere av minnet om seg selv. Drømmeaktig. I *Oske av Stein* er dette mest tydelig, da det nesten bare er den fortellende formen som gjelder, med små innhugg av direkte replikker. I *Tungekyssa til steinhundar* er det tvert om, da karakterene for det mest snakker fra innsiden av situasjonen, men tidvis glir inn i drømmeveven. Uansett finnes det en distanse til den realistiske handlingssfæren, og det gis derfor stort armsleng for scenerommet og scenisk bearbeidelse.

Gjennomgående for de tre tekstene er foreldreløsheten. I *Oske av Stein* vokser lille Pascale opp med død mor og sorgtynget far. I *Seie-Seiarens song* begynner det med at søskenflokkens foreldre blir slått ned av lynet. I *Tungekyssa til steinhundar* savnes både fedre og mødre. Uten sam-

menligning forøvrig minner dette om Tsjekhovs mange stykker med fraværende fedre, hvor restene av en familie forsøker å holde bitene sammen. Men det rakner, og hos Danis males det opp store tragiske lærer på grensen til det apokalyptiske. Danis sine karakterer er avstengt fra fortiden. Avstengt fra urvisdommen, da pakten med naturen fortsatt ble overholdt. Alt dette er glemt, men en sjamanistisk kraft har likevel klart å vikle seg inn i språket, som et forvirret minne.

Oske av stein

Et stykke som begynner med at en ungdomsgjeng graver opp et lik fra en kirkegård og danser med det i fylla, kan ikke ende særlig godt. Det gjør det heller ikke i *Oske av stein*. Det hverken begynner godt eller slutter godt.

Jeg tror det er her vi finner de mest interessante bidragene i vår tids dramatikk: ikke i underteksten, men i mellomteksten.

Stykket er nærmest et fortellerteater, hvor fire fortellere beskriver et hendelsesforløp over sju år. Clermonte og Pascale er to av dem: Far og datter på flyttefot for å komme over morens bortgang. De slår seg ned i en bygd, kjøper et hus, restaurerer det. Faren, Clermonte, arbeider trutt for ikke å tenke på sin døde kone, holder seg for seg selv, gidder ikke bli kjent med folk i bygda. Dermed får han også tilnavnet «Steinen». Pascale må krysse pubertetens minefelt, uten mor.

PASCALE

Eg tenkte med ord
ord som kunne knuse vindauge
og som snakka høgt i hovudet mitt.
Eg hadde innlosjert mor mi i hjartet.

Hovudet snakka med hjartet

hjartet ringde hovudet.

To telefonar som ikkje slutta å kime.

Coco og Shirley er de to andre fortellerne. Bygdeboere. De er en del av vennegjengen som gravde opp liket og danset med det. De døyver bygdas kjedsomhet med den slags faenskap. Shirley ligger med Coco og de andre guttene en gang imellom. Bare på faen. Vennskap og faen. Da Shirley begynner å kjenne på en draging mot «Steinen», setter hun på spill de siste små smulene av mening som hennes guttevenner følte i hennes nærvær: Shirley-knull og den trøstende galskapen. Når hun glipper fra dem, vekkes byggedyret for alvor...

Stykket er delt opp i kapitler med tittel. Grovt sett er hvert av de 39 kapitlene en monolog fra en av de fire fortellerne. Den narrative tonen er fengende, og særlig det som oppstår mellom de ulike fortellingene. Jeg tror det er her vi finner de mest interessante bidragene i vår tids dramatikk: ikke i underteksten, men i mellomteksten. De beksvarte rommene mellom de ulike fortellingene. Mellom brødsmuler, steiner og puslespillbrikker, kastet ut på leserens eller tilskuerens bord.

Men det er likevel de poetiske lommene i teksten som trekker dette stykket opp til noe utenom det vanlige. Det er frekt å bruke så sterke og tidvis banale symboler (stein = sorg) og likevel finne den språklige oppbygningen til at det fungerer. For de som fortsatt lever i ironiens tidsalder, er nok dette vanskelig å svelge. Men nye tider er på vei!

I *Oske av stein* har alle karakterene et dyr i seg. Coco får et nært forhold til dette dyret. Han kaller det Gulka. GULKA! Og Gulka varsler undergrunn og brente skoger.

COCO

Ein unge, ein dyreunge.
I skallen min gikk det rundt
eit lite dyr like stort som eg sjølv
som skreik av svolt.

Oske av stein bobler over av litterære kvaliteter. Men det låses ikke scenisk av den grunn. For hvilket rom er det egentlig de fire fortellerne befinner seg i? Hvorfor for-

teller de, og til hvem? Hva slags relasjoner har de til hverandre i dette rommet? Alt dette får vi ikke den minste antydning om. Med et så billedlig litterært rom, er utfordringen å skape et interessant scenisk språk, uten å krympe de poetiske og narrative kikkhullene. For det er gjennom disse kikkhullene at menneskeheten kommer til syne som noe større og mer håpefullt enn en ansamling byggedyr:

COCO

Eg tenker at vi dukkar opp på jorda av ein eller to grunnar
Resten er berre fyll.
Eg kom til verda
for å sjå snøen smelte.

Seie-Seiarens song

Ethvert miljø har sitt verdensbilde, som det til en viss grad vil forsøke å forsvare. Dess mindre miljøet er, dess sykere kan dette verdensbilde bli, og dess hardere går man inn for å forsvare det med nebb og klør. Hvis det kommer ytre press mot dette verdensbilde, er man villig til å mane fram en nærmest mytisk volds-makt for å forsvare det. Jeg tenker for eksempel på David Koresh sin religiøse og incestuøse sekt i Waco (Texas) som endte i voldelig konflikt med FBI i 1993. Bygget der de holdt til, ble til slutt brent ned, og 76 av sektmedlemmene som nektet å overgi seg, brant inne. *Seie-Seiarens song* har en mildere, mer familiær og leken tilnærming til sitt hermetiske miljø. Men det stinker av samme type inne-stengte, incestuøse råttenskap.

Siden de fire barna i familien Durant ikke snakket noe særlig i oppveksten, skaffet foreldrene en slags boks, eller eske, som fungerte som snakkemaskin, Seie-Seiaren:

FRED-GILLES

Slik ungar, snakk inn i Seie-Seiaren, så får de pengar til å putte på sparegrisen, sa foreldra.

WILLIAM

Mor vår, vår eiga kjære, hadde kjøpt ei billedbok for å lokke ut ord av munnen på oss. Og for særleg fine ord: ein premie, anten drops eller klingande mynt.

Når de fire barna blir foreldreløse etter et lynnedslag, fortsetter de å snakke med Seie-Seiaren. Den voktes som det aller helligste. Brødrene, de tre eldste, fortsetter også å skape nye ord. Slike som ble premiært av foreldrene i sin tid. Vokabularet i *Seie-Seiarens song* er nemlig uhyre oppfinnsomt.

WILLIAM

Kaoset, eg hadde fått ein premie for det ordet, kaoset hadde begynt å drønne-lyne. På bølgeblekktraket på huset vårt spikra regnet dropar av jern.

Seie-Seiaren representerer kanskje språket. Eller kanskje det er en drømmemas-kin? Uansett klarer jeg ikke å la være å tenke på Pandoras eske når jeg leser om

«Det handler om øyboere som lever med hunder, sover med hunder, puler med hunder, voldtatar hunder (...).»

Seie-Seiaren – for den synger apokalypsens sang. Jeg minnes imidlertid at da Pandora åpnet esken og all verdens ondskap rant ut, forsøkte hun å lukke den igjen, men det var for sent. Det var bare én ting igjen i esken, og det var håpet. I *Seie-Seiarens song* er det Noéma, den yngste søsteren, som er håpet og lyset. Ja, kroppen hennes lyser faktisk i mørke, for hun var ganske nærme lynet som drepte søskenflokkens foreldre. Brødrene insisterer på holde sammen, og selv om de er foreldreløse, vil de klare seg selv. Noéma derimot reiser ut i verden med sin sang, med sitt trekkspill på ryggen. En flukt? Et håp om noe annet? Men hun blir utnyttet på reisen, ødelagt, og kommer tilbake som et tilbakestående vrak med hjerneblødninger. Brødrene nekter å sende henne på sykehus, selv når samfunnet rundt krever det. De skal ta seg av Noéma selv!

WILLIAM

Eg skreik: «Vi må halde oss saman-

sveiste.» Var det ikkje det mor vår, vår eiga, hadde meint å seie for evig og alltid?

Denne insisteringa på å holde sammen i det kompulsive fellesskapet som brødrene kaller «kjærleikssambandet», genererer en elektrisk spenning i heimen. De finner opp et språk for å skjule sin språkløshet. De skaper en orden for å skjule sin uorden. De kjemper internt om makten, nesten dreper hverandre. Stykket hamrer inn sitt budskap: Samhold er vold. Og kjærlighet er vold. Alltid. Det er uunn-gåelig!

Runar Hodnes oppsetning av *Seie-Seiarens song* på Det Norske Teatret i 2003 var riktignok ingen publikums-suksess, men dette gjenspeiler ikke utøvernes syn på produksjonen. Nicolai Cleve Broch, som spilte i stykket har senere sagt i et intervju at «me endar alle opp med å trekkje fram *Seie-Seiarens song* om nokon spør kva me har spelt i.» Ole Johan Skjelbred og Anders Baasmo Christiansen spilte de to andre brødrene. Kari Gravklev vant Heddaprisen for beste scenografi i samme produksjon.

Tungekyssa til steinhundar

Av de tre stykkene, er *Tungekyssa til steinhundar* det mest eksplisitte og groteske. Det handler om øyboere som lever med hunder, sover med hunder, puler med hunder, voldtatar hunder, steiner hundene til døde, bjeffer som hunder og tenker som hunder.

COYOTE

(...) Det er trass alt på øya vår at ein kjøper seg hundar for å slå dei og så forlate dei etterpå.

Men i denne tilværelsen, med og som hunder, finnes det likevel et håp. Den litt puslete gutten Niki, og den frustrerte tenåringsjenta Djoukie blir stående som bærere av poesien og håpet.

DJOUKIE

No! Det blæs stikker og strål La pusten frå vinden blåse inn gjennom alle kroppsporingane mine, heilt inn i den hemmelege grotta mi, la han avduke egga mine og befrukte dei med det tåkete siklet

sitt, slik at det endelig blir født kjærleik i meg.

Jordevind, vis meg heller korleis eg skal elske enn
korleis eg skal bjeffe.

Både Niki og Djoukie tar på seg andres smerte og lidelse, som Kristus-skikkelser og syndebukker. Dette gir teksten en episk dimensjon med liturgiske overtoner. Léo (merk det dyriske navnet) roper etter sin for lengst døde kone Eva (merk det bibelske navnet), moren til Niki. Urmoren Eva er borte, og de som er igjen på øya, er dyr blant dyr. Øyboerne samles ofte til nattlige orgier. Det drikkes. Det pules. Det hyles:

Vagt, langt borte, høyrer ein taktfaste stemmer:

«Vi vil ha skinande himlar, vi vil ha smektande sex.»

Men alle søker egentlig noe mer enn «smektande sex». For karakterene, selv de mest dyriske, savner et dypere fellesskap. En dypere kjærlighet.

DJOUKIE

Høyrer du stemma mi på himmelen, ho skrik for deg og for heile menneskeslekta:

KJÆRLEIKSHJELP!

Men mobben – folk flest – venter, voldelige, med steiner i hendene.

Språklig sett er *Tungekyssa til steinhundar* det dristigste av de tre stykkene. Her er poesien kanskje vakrest, kanskje mest kompleks, men også svulstigst. Det er ikke alltid det norske språket makter å bære så pompøse ord uten å få svikt i knærne. Dette stykket var også det eneste hvor jeg ved et par anledninger skulle ønske jeg kunne lese originalen på fransk for å vurdere om oversettelsen kunne ha vært enda skarpere. Forøvrig virker det som

Vikingstad har gjort en utmerket jobb, for Daniel Danis smaker godt på nynorsk.

En kraftfull dramatiker

Oversettere kan lett redusere den språklige kompleksiteten i et verk, fordi de ikke våger å skrive like «ukorrekt» som forfatteren, og heller velger noe tryggere. Dette er ikke tilfelle i Margunn Vikingstads oversettelse. Her overbringes både poetisk kompleksitet og ordklang, med dristighet og passe vrang røst.

Å lese Daniel Danis er som å se en utopi og en dystopi ligge i samme blodige seng og ete hverandre. Stykkene er fargerike og referansefulle med nervetråder til sjamanisme, bibelen og hillbilly-kultur. De omfatter store hendelser av episke dimensjoner. Karakterene er komplekse og aldri rene størrelser, fulle av feil og skrammer. De prøver å tegne opp et himmelbilde langt større enn dem selv, men de makter ikke å løfte seg. De blir stående med alle labbene på bakken og hyle.

Vårens forestillinger på Trøndelag Teater

ARTURO UI

av Bertolt Brecht

Regi: Harry Guttromsen
Med Hans Petter Nilsen i tittelollen

Premiere 20. januar
på Hovedscenen

GJENGANGERE

av Henrik Ibsen

Regi: Kjersti Haugen
Med Hildegunn Eggen, Øyvind Brandtzæg, Siri Schnell Juvik, Espen Klouman Høiner og Nils Johnson

Premiere 3. mars
på Studioscenen

HAIR

av Gerome Ragni, James Rado og Galt MacDermot

Regi: Carl Jørgen Kjøning
Vårens store musikal!

Premiere 23. mars
på Hovedscenen

TRØNDELAG
TEATER

Billetter: 73 80 50 00 Grupper: 73 80 50 50 trondelagteater.no



PROVOSERENDE OM SEX OG SÅNN

Kolon forlag nytgir Cecilie Løveids dristigste stykker –
Visning, Østerrike og Balansedame.

AV WENCHE LARSEN



Cecilie Løveid:
SKUESPILL 2
Kolon forlag 2011

Fra kunsthold hører vi ofte at kunst ikke betyr noe og at provokasjoner er passé. Det har konservative alltid skri-

ki om, men kanskje trenger vi plagsomme kunstnere som *vil* oss noe og som *gjør* noe med oss, og teatret har som levende kunst på en sosial arena, det største potensialet til å bevege og provosere oss. Derfor er det gledelig at Kolon forlag gjenutgir Løveids plagsomt provoserende skuespill og gjør dem tilgjengelig for nye, utfordrende oppsetninger. I 2007 utkom *Skuespill 1* med «dronningedramaene» *Barock Friise* (1993), *Maria Q* (1994) og *Rhindøtrene* (1996), der Løveid tar utgangspunkt i den intellektuelle Zille Gad fra Hansabyen Bergen, Vidkun Quislings (andre) hustru, Maria Quisling, fra Ukraina, og den tyske abbedissen Hildegard av Bingen. Mens disse skuespillene utgjør et tyngdepunkt i Løveids dramatiske forfatterskap, får vi nå de dristigste dramaene – *Visning* fra 2005, *Østerrike* fra 1998 og *Balansedame* fra 1985, og det er å håpe at også de øvrige skuespillene – og hørespillene – vil følge.

Ikonoklastisk

Løveid er kjent for provoserende iscenesettelser av seksualiserte relasjoner mel-

lom kvinner, menn, foreldre og barn i en billedlig, heterogen form. Bildene skapes gjennom et sammensatt estetisk materiale og har ofte en ikonoklastisk, idolknusende funksjon. *Balansedame* og *Visning* knuser for eksempel det idolisererte moderskapet, men både mor og barn seksualiseres og tillegges til dels frastøtende og voldelige egenskaper. Kvinnene konfronteres med noe av det vi frykter mest, nemlig en mulig dødfødsel og det å føde og bli aleine med et handicappa barn. Det ubehagelige er imidlertid at bildene ikke innbyr til identifikasjon og medfølelse. Likevel kan bildene ses som uttrykk for følelser knytta til den eksistensielle situasjonen som iscenesettes, og Løveid har forklart at hun dykker ned i følelsene og henter opp bilder. De mest spesielle bildene Løveid kommer opp med, er oppstandelsestablåer og bilder som kan ses som metamorfoser. Sammen med realismeoverskridende gester, rom, lydbilder og dialog undergraver de handlingas status som mimetisk representasjon.

Ofte plasseres et nokså likt tablå ved handlingas begynnelse og slutt, som en ramme som gir handlingsforløpet bildekarakter og der forskjellen mellom åpnings- og slutttablået tar handlingsforløpet opp i seg, samtidig som slutttablået sprenger handlingas grenser. I *Balansedame* ser vi først den vordende mor, kunsthistorikeren og konservatoren Susanne, på Historisk museum, idet hun kikker hemmelighetsfullt inn i en tom glassmonter. Handlingsforløpet kulminerer i en død-

fødsel som ender med at barnet forvandles til en vakker, levende villfugl, og ved handlingas slutt skrider den unge kvinnen, kunstneren Rita, i rokokkokostyme gjennom salen og trer inn i montereren, mens Susanne står bak, i våt, gjennom-siktig fallskjermmkjole, mellom sin egen og Ritas mann. I armene holder hun fuglen. Tablået etableres i stillhet, som fleres av et lydbylde der et fødselsskrik blandes med musikk og lyden av kosmisk stjernekrig.

I *Visning* er det den unge sønnen, Fredrik, som kan ha Downs syndrom, som inntar hovedrollen i tablåene. I begynnelsen kikker han inn i et lekehus som om det foregår noe spennende der. Handlingsforløpet ender med at sønnen identifiserer seg med Løvenes Konge og dreper moras elsker (Micahel, som er *stand in* for eiendomsmekleren som skal selge huset deres), og i slutttablået framstår han gjennom en Hamlet-allusjon «som en perfekt mann» med (for stor) herredress, tversoversløyfe og elskerens briller, mens han holder lekehuset «som en Hamlet hodeskalle» og rommet fylles av en blanding av «dervisjmusikk», der Mozart synges baklengs, og Elton Johns *Løvenes Konge* fra Disney-filmen med samme navn.

De to skuespillene viser altså strukturelle likheter med hensyn til dramaturgisk komposisjon og bildebruk, og også den ikonoklastiske framstillinga av moderskap relatert til en spesiell sønnefigur knytter de to skuespillene sammen. Løveid skreiv da også den teksten som *Balansedame* er utvikla fra (novellen *Balansedame*, i

Den siste norske oppsetningen av Cecilie Løveid på et institusjonsteater: *Østerrike*, 1998. Med Gørdil Mauseth (Agnes) og Henrik Mestad (Ludwig). Regi: Jon Tobre. Nationaltheatrets Malersal. Foto: Marit Anna Evanger

Samtiden nr. 6 1982), etter en vanskelig nedkomst med sønnen Mats, som skuespillet er dedisert til, som har Downs syndrom og som hun fikk med ektemannen, musikeren Bjørn Ianke, som døde under en tjenestereise i Frankfurt i 2002. Bjørn Ianke spilte kontrabass under kunstperformansen *Vi vil det skal være evig* på Henie-Onstad kunstsenter Høvikodden i 1983. Under denne performansen leste Løveid selv novellen *Balansedame*, mens Bjørn Ianke satt på et podium og spilte kontrabass på den ene sida av henne, og kunstneren Inghild Karlsen i rokokkodrakt satt i en monter på et podium på den andre sida. Inghild Karlsen beholdt altså installasjonen med rokokkokvinnen i monteringen da hun laga scenografi til Hilde Andersens oppsetning av *Balansedame* på Den Nationale Scene i 1986.

Visning skreiv Løveid etter tapet av ektemannen, og handlingsforløpet tar utgangspunkt i en parallell situasjon, der morsfiguren, Julie, er blitt enke og aleine med sønnen. Julie er, som den unge kvinnen i *Balansedame*, kunstner, og mens mye av handlinga i *Balansedame* foregår i et rokokkoslott som omtales som det beste

Kontrasten mellom den glammøse gallerisituasjonen og alvorlige, eksistensielle tema kan forstås som en ramsalt kritikk av kunstinstitusjonen

stedet på jorden for fantasi, med gamle og nye, høye og lave rekvisitter, som himmelseng, dataspill og det unge parets kunst, er handlingsforløpet i *Visning* iscenesatt i ekteparets tidligere bolig, som vises for salg. Mens handlinga i *Balansedame* kan forstås som iscenesatte barselfantasier, kan handlingsforløpet i *Visning* forstås som en iscenesettelse av Julies utstilling THE SHOWING. Handlingsforløpet er nemlig satt i en ramme lagt til et galleri, og gallerisituasjonen bryter inn i handlingsforløpet og undergraver skuespillets status som et realistisk drama. Dette kan



Cecilie Løveid. Foto: Søren Bruun.

oppleves forvirrende og – de alvorlige temaene tatt i betraktning – provoserende, og i sluttblået i *Visning* projiseres til alt overmål Julies ”programinnslag” nedover galleriveggene, mens det regner champagneglass!

Denne bisarre humoren og kontrasten mellom den kunst-ige, glamorøse gallerisituasjonen og handlingas alvorlige, eksistensielle tema virker imidlertid ikke bare støtende og forvirrende. Det kan også forstås som en ramsalt kritikk av kunstinstitusjonen og vår tid, og slik er det alltid flere lag i Løveids skuespill som støter mot hverandre og skaper motstridende følelser. Mens handlingas tema og den situasjonen som iscenesettes inviterer til identifikasjon og medfølelse, skaper de delvis usympatiske, overdramatiserte og seksualiserte karakterfigurene og den kunstige iscenesettelsen fremmedgjøring, ubehag og distanse, og det er i denne heterogene formen, som får fram provoserende motsetninger som beveger og italesetter både hjerte og hjerne, at Løveids originalitet ligger.

Kvinner og «perfekte» menn

Løveids kritikk rammer særlig konvensjonelle roller knyttet til foreldreskap, kjønn og seksualitet, og mens hun i de øvrige dramaene utforsker dette feltet med utgangspunkt i kvinners posisjon, åpner *Visning* og *Østerrike* for en sammenlikning med utgangspunkt i mannens posisjon. I *Balansedame* iscenesatte hun kvinners situasjon som elsker og mor med utgangspunkt i egne erfaringer, og i *Østerrike* iscenesetter hun mannens situasjon som tenker med utgangspunkt

i filosofen Wittgensteins liv, basert på Wittgensteins dagbok. Dermed åpner hun for kulturens binære iscenesettelse av kvinnen som mor og kropp i motsetning til mannen som tenkende ånd, og denne motsetningen inngår ifølge poststrukturalistisk teori i det hierarkiserte binære paradigmat som ligger til grunn for vår kultur. Løveid problematiserer dette paradigmat. I *Østerrike* problematiserer hun kulturens idoliserte mannlighet, strukturert rundt den mannlige filosof, tenker og åndsmenneske, med utgangspunkt i Wittgensteins homoseksuelle legning, og i *Visning* problematiserer hun det samme idolet med utgangspunkt i den mentalt handicappede sønnens posisjon. Det kan diskuteres hvem som er hovedpersonen i *Visning*, mora eller sønnen, stykket problematiserer både kvinnens og mannens situasjon, og samtaler både med *Balansedame* og *Østerrike*. *Østerrike* er ellers det eneste av Løveids helaftens skuespill som har en mann i hovedrollen.

Løveid utforsker det kulturelle mannsidolet i dialog med Shakespeare og Ibsen. I *Visning* utdypes sønnens perspektiv gjennom allusjonen til Shakespeares Hamlet og Disneys Simba, og i *Østerrike* utdypes Ludwigs perspektiv gjennom en allusjon til Ibsens Brand. Hamlet og Simba står overfor den samme situasjonen som Fredrik, som sønn av en død far og en «utro» mor, som har tatt seg en annen elsker i farens sted, og sønnen forventes å hevne faren overfor den onde «onkelen» som har inntatt hans seng og trone. Som mentalt handicappa representerer Fredrik antitesen til filosofen (Wittgenstein) og åndsmennesket (Hamlet), som kulturelt mannsidol, samtidig som Hamlet-allusjonen og drapet knytter ham til dette idolet som tragiske baksider som kulturbestemt hevner og voldsutøver.

Ibsens menn kretser gjerne om kvinner i kampen mellom kropp og ånd. Også Løveids mann (Ludwig) kjemper åndens kamp mot kjødet, men han kretser ikke, som Ibsens menn, om kvinnen (Agnes), og heller ikke kretser han, som Løveids kvinner, om sin døde mor. Ludwig kretser om sin døde mannlige elsker og sin døde far, og han viser fra seg kvinnen (Agnes), og dermed også barn og et konvensjonelt

familieliv. I likhet med Brand er Ludwig et åndsmenneske fylt av seg selv og sin åndelige gjerning, samtidig som han ikke kan gi slipp på det begjæret som knytter ham til en annen, og til farens død.

Når sønnen i *Visning* karakteriseres som «en perfekt mann» etter å ha drept farens rival, og sammenliknes med Hamlet med hodeskallen som bilde på den perfekte mann i vestlig litteratur, er det ironisk, ikke bare fordi den «perfekte» mannen avsløres som morder, men også fordi en mentalt handicappa mann – i likhet med en kvinne og en homoseksuell mann – ikke kvalifiserer som et «perfekt» menneske – uansett dress og «heltedåd». Ludwig uttrykker imidlertid ikke bare kulturbekreftende selvforakt på grunn av sitt homoseksuelle begjær, men også en kritisk distanse til kulturens dyrking av den tenkende mann, idet han omtaler seg selv som en mann som sitter og «degger» for sin egen hodeskalle hele dagen lang, samtidig som han lengter etter å «se et menneskeansikt om morgenen...».

Provokasjon, handling og forvandling

Den ikonoklastiske framstillinga av åndsmennesket Wittgenstein som seksuelt subjekt kan virke irriterende, og vi liker kanskje ikke at Løveid tukler med Shakespeares Hamlet og Ibsens Brand, men det er ingenting mot den provokasjonen som ligger i blandinga av sex og vold knytta til morsfiguren Julie og sønnen Fredrik i *Visning*. Løveids Julie er verken en shakespearsk barnebrud eller en glad enke, men fungerer som en projeksjonsflate for holdninger, følelser og lyster vi ikke vil vedkjenne oss. Skuespillet tar utgangspunkt i situasjoner som de fleste kan gjenkjenne, som boligsalg og det å bli aleine med et barn, men situasjonen settes på spissen ved at mannen er død og barnet utviklingshemma, og ved at de sårbare temaene framstilles på en uærbødig og fremmedgjørende måte som nekter oss identifikasjon og medlidenhet. Sammenlikna med forfattere som Heiner Müller og Elfriede Jelinek – eller Øyvind Berg, som også nylig har utkommet på Kolon, med sine *Tekster for Baktruppen 1994-2009* – er dette tradisjonell drama-



Gørild Mauseth (Agnes) i *Østerrike*, 1998. Regi: Jon Tobre. Nationaltheatrets Malersal. Foto: Marit Anna Evanger

tikk med handlingsbasert fiksjon båret av karakterer i dialog. Men Løveid utfordrer det litterære dramaet og teaterinstitusjonen gjennom sine provoserende bilder, og står i gjeld til teateravangardens utforskning av teatret som fysisk og visuell form. Sammenlikna med Vegard Vinge og Ida Müllers splatteraktige, anal- og genitalfikserte tegneserie- og performance-teater er Løveids provoserende bilder riktignok for søndagsskolekost å regne. Hennes blanding av kunst- og teaterformer, betydningsnivåer og virkelighetsplan kan snarere minne om Lars von Triers, Shirin Neshats, Peter Greenaways og David Lynch' filmspråk, og må forstås som eksistensielle dramaer som viser eksistensens sosiale og politiske nivå, og der kjærlighet, følelser og seksualitet fungerer som en tvetydig, men nødvendig, overskridende kraft.

Ifølge Geir Gulliksen, som anmeldte *Visning* i Norsk Shakespeare- og teater-tidsskrift i 2005, kroppsliggjør skuespillet vår tids manglende toleranse for annerledeshet, samtidig som visningsmetaforen fungerer som et bilde på hva som skjer når et liv og et hjem faller sammen. Løveids skuespill kan ses som slike kroppsliggjorte bilder på liv som går i stykker, men det spesielle ved Løveids dramatik er at

skuespillet gjennom sin form setter livet sammen igjen til et nytt, mulig eller ønska, bilde – om så bare i et handlingsoverskridende tablå, der den døde elskereren eller barnet gjenoppstår, som i et pasjonsspill, eller – som i *Balansedame*, der det døde barnet forvandles til en fugl – som en metamorfose. Denne symbolikken, som kan forstås som en transcendenshandling, kan virke provoserende fordi den overskrider den moderne realismens tragiske finalitet, basert på et høykulturelt dogme. Det er altså ikke bare gjennom sine ikonoklastiske, seksualiserte figurer at Løveid utfordrer oss. Hun utfordrer også forståelsen av kunst som bilde på en eksistensiell virkelighet gjennom en symbolikk som kan knyttes til avantgarden og et rituelteaterbegrep, basert på teater som en performativ handling og forvandling.

Skuespillene *Visning* og *Østerrike* har ingen slike oppstandelsestablåer. *Østerrike* kan imidlertid sies å iverksette en tilsvarende impuls gjennom sluttblået, der Ludwig hamrer løs på den døde elskerens kropp og roper – som en gjentakelse av moras handling ved farens dødsseng i analogi med *Brand*: «Du har ødelagt mitt liv!». I den grad det lykkes i å skape identifikasjon med Ludwigs kjærlighet og smerte gjennom denne affeksjonshandlinga, kan transcendensimpulsen tennes gjennom det overskridende *ønsket* om gjenoppstandelse.

Heller ikke en slik identifikasjon får vi altså i *Visning*. Her er det tvert imot den tilfeldige sexen som redder kvinnens og barnets liv, og *det* er kanskje den største provokasjonen av alt i et «seriøst» drama, som i henhold til den høye kunstens dogme er underlagt døden som *telos*. I dette dogmet forenes Ibsens og Shakespeares idoliserte, tenksomme mann. Som Løveids Wittgenstein kjemper de åndens kamp mot kroppen og kvinnen, som frister kjødet. (Kjenner vi ikke igjen Jon Fosses tause, unge menn og allegoriske idolisering av døden i dette bildet?) Opp mot denne idoliseringa iscenesetter Løveid sine bilder som «livsritualer», kanskje ikke så mye for å provosere eller trøste, som for at vi skal kunne nærme oss vår egen virkelighet i spenn mellom krefter vi ikke alltid forstår eller er herre over.

BAKTRUPPENS VERDEN – REMIXED

Det er flott at vi får et utvalg av Baktruppens tekster tilgjengelig som bok – men formen er problematisk på mange nivåer.

AV KJETIL RØED



Øyvind Berg: TEKSTER FOR BAKTRUPPEN 1994-2009. Kolon forlag 2011

Det kommer ikke som noen stor overraskelse at Bergs samling av tekster fra Baktruppens performancer mellom 1994 og 2009 er morsomme. Mer presist kunne tekstene – når jeg nå leser dem – beskrives som en kontinuerlig glidning mellom, og sammenblanding av, forskjellige språkformer og mentale tilstander. Det høytidelige og uhøytidelige, det patetiske og ærefulle, det filosofiske og det ufilosofiske. Dette er hybride tekster som ikke slår seg til ro noe sted. Bastardtekster. Så den latteren som kommer med Baktruppen er en latter som uvegerlig kobler seg på andre følelser og tanker. Eller setter seg i halsen. Gjerne ganske grovkorna som i deres kebabnorske hommage til Groruddalen, *Spekt*: «Analysen av røvhul er nødvendigvis noe drit. Og kanskje den bare kan fullføres hvis du snur alt på hue og lar dritten analysere deg. Du må opptre som den drittens deja-vu. Når du våkner opp av dritten, er egoet fordufta og har spleisa seg med et annet dyr.» Eller litt lenger ned, samme tekst: «Språk ække sexy. Og hvis du bare innser at all dritten strømmer ut av annalen på renhet vil du aldri mer bli frista til å analysere, men bare pule på.»

Kunnskapskritikk

Nei, språk er ikke bare sexy – men det er ikke bare moro med humor heller. Tekstene har nesten alltid en undertone av noe alvorlig, av noe akutt; for eksempel når Baktruppen i *Homo egg egg* fremfører en kritikk av antropologien og paleontologiens tilsidesettelse av Neanderthalen i sine historiske skisser av homo sapiens sapiens. Faktum er jo, som de poengterer, at det er høyst uklart for forskningen når og hvorfor den grenen av aper vi til-

Bergs utgivelse bryter med selve Baktruppens fundamentale premisser: tekstene er ikke skrevet av én men – uten unntak – av alle

hører (homo sapiens) skilte lag med neanderthalerne. Denne vitenskapskritiske performance-teksten vil, med andre ord, undersøke nærmere det «grumsete spillet til *the whiter shade of paleontologene*,» som Baktruppen formulerer det med sin sedvanlige hang til ordspill og humoristisk-kritiske *puns*. Det interessante med denne teksten er at ordspillene settes mer direkte i kritikkens tjeneste; omstokkin-

gen av kulturelle former er rettet mot det de oppfatter som en myte om homo sapiens i vitenskapen. Ordspillenes kritiske effekt gjør denne teksten til en av de sterkeste i boken og det er slående hvordan Baktruppen ikke ofrer lekenhet eller karneval-attityde for kritisk intensjon. «Den som vil kjenne historien må først, som på teateret, kjenne historiefortellerne,» slår de fast. En annen grunn til at denne teksten fungerer så godt innenfor bokformatet – som jo er det vi befatter oss med her – er også at tekstene er delt opp i bonmots, aforismer, på grensen av poemet, å la denne: «To dråper vann er bare vann, vittig, like.» Det er jo nettopp kombinasjonen av dypt alvor og institusjonskritisk brodd som kjennetegner dem – men artikulert gjennom et karneval-aktig, køddete og humoristisk overskudd.

Problematisk utvalg

Men selv om det er på sin plass – og gledelig – å få Baktruppens tekster i bokform er det varierende hvor godt dette utvalget fungerer. For det første fordi flere av tekstene er så avhengig av sin performative kontekst for å komme til sin rett. Berg skriver innledende kommentarer til hver tekst, men disse er ofte idiosynkratiske og lite opplysende – de er også ofte preget av Bergs språklige oppfinnsomhet, som i andre sammenhenger er forfriskende, forvirrer. Deres forestilling om avsløksen Storm Kvakkestad, for eksempel, blir grekkelig når den utelukkende presente-

res som tekst, siden scenografien, ja, selve *stedet* for dens fremførelse mangler når den leses i bokform. *Kvakk*, som forestillingen heter, stiller riktignok i en særklasse her, siden den i utgangspunktet var tenkt som en forestilling for kyr – og ikke mennesker – men teksten blir uansett rotete og uoversiktlig uten en visuell og scenografisk kontekst. En løsning ville kanskje vært å ta med foto? Enda verre stilt er det med *Spekt*, som er en forestilling hvor hele truppen tok sovetabletter og sovnet i løpet av forestillingen – og først våknet da applausen kom. Hvem, kan man spørre seg, var det da som fremførte teksten vi leser? Og når sovnet truppens medlemmer? Hvordan var situasjonen, dvs. innsovnings-dramaturgien, i forhold til teksten? Med henblikk på at scenografien i dette tilfelle var vel så viktig som teksten selv er det vanskelig å få grep på teksten uten kon-teksten.

I tillegg bør det nevnes at Bergs kontekstualisering av de forskjellige tekstene på flere nivåer snarere bidrar til å gjøre ting mer uklare, enn den bidrar med en forklarende kommentar. I forestillingen *Good, good very good* for eksempel, finnes det en rekke sceneanvisninger som forblir uforklarte. Et sted står det («*Video of the demonstration WE AGREE*») og lenger ned kan vi lese («*Hat choreography*») og, helt mot slutten, («*Reindeer choreography*»). Hva skal dette bety?? Demonstrasjonen WE AGREE kan man kanskje google seg frem til mer info om man har nett-tilgang, men hva stykkets «hatte-koreografi» eller «reinsdyrkoreografi» består i forblir et mysterium. Det er en rekke slike uklarheter i boka som lett kunne blitt rettet opp – i hvert fall til en viss grad – gjennom et mer fyldig noteapparat. Når Baktruppens tekster først skal gis ut burde både forlag og ansvarlig forfatter anstrenge seg for å gjøre tekstene mer tilgjengelige for leseren.

Baktruppens verden

Det finnes en scene i begynnelsen av den indiske regissøren Satajit Rays film *The world of Apu* som sier mye om hvilket perspektiv man blir vitne til i resten av filmen. Jeg nevner filmen fordi jeg mener boka –

som kameraet – er en innrammingsmekanisme. Boka gjør også et utsnitt gjennom sine tekster og sjangermessige valg; et utsnitt av en kjede av begivenheter og hendelser, av tekster og tanker, som ikke er med i boka. Dette er et faktum som dessverre svært ofte glemmes. Boka blir en autonom øy i en kontekst som uvegerlig alltid er større enn selve bokas utsnitt. Det finnes – noe som også ofte glemmes – en out-of-frame i forhold til boka. Som i begynnelsen av *Apus verden* finnes det en støy som ikke skriver seg inn i scenens dramaturgiske hovedlinje. Støyen blir stående som en bakgrunn, et press som ikke får artikulere seg i filmen eller rett og slett en parallell fortelling som kun finnes i kim.

Dette poenget lar seg forlenge i en større produksjonsteknisk betenkning. Vi må spørre oss: hvilken teknologi er det som tas i bruk i akkurat denne teksten eller denne boka? Og: under hvilke produksjonsforhold har denne teknologien blitt iverksatt? At Berg gir ut boka utenfor den opprinnelige kollektive rammen tekstene ble skrevet under er høyst problematisk. Som leseren selv kan lese i bokas avsluttende montage av søknadstekster til kulturrådet er gruppen «et ikke-hierarkisk kollektiv, og ikke en gruppe med enkeltpersoner.» Det skulle derfor være tydelig at Bergs utgivelse av dette kollektivets tekster bryter med selve Baktruppens fundamentale premiss: de er ikke skrevet av én men – uten unntak – av alle. Hvorfor Berg har gjort dette er, forunderlig nok, også på grunn av hans erkjennelse av at «det finnes flere tekster som virkelig er skrevet av ham» i løpet av Baktruppens historie, som han nevnte under lanseringen av boka på Tronsmo. Av denne grunn, mente han, kunne han bruke disse som sine egne tekster. Det er ikke lett å forstå dette valget siden tekstene – som Baktruppen gjentatte ganger påpeker og insisterer på – nettopp er skrevet kollektivt. For egen del mener jeg denne gesten kunne være interessant om Berg legitimerer gesten med et resonnement, men det skjer dessverre ikke. Han skriver tekstene tilbake inn i en klassisk teatral diskurs hvor han, i samme handling, opphøyer



Øyvind Berg har samlet og utgitt tekstene til Baktruppen. Foto: Rolf M. Aagaard

seg selv til tekstforfatter og «dramatiker». Dette blir en høyst problematisk handling – ikke minst siden de resterende medlemmene av truppen setter seg imot utgivelsen. De skriver i en mail til Berg og Kolon forlag – og her siterer jeg fra det som ble lest på lanseringen – at «Boken inneholder Baktruppens tekster, produsert i irreversible fellesskap. Boken undergraver felles åndsarbeid, og underslår verdien av fagfellers arbeid. Baktruppen har aldri gitt sitt samtykke til publisering og opprettholder sin anbefaling om at boken kalles tilbake.» At Berg likevel velger å publisere boken under eget navn – og i en så ufullstendig versjon som den er i nå – virker forhastet og lite gjennomtenkt.

HYPET INTERVENsjONSKUNST?

Det er nedslående hvordan intervensjonskunsten gjør seg selv irrelevant ved konstant å resirkulere kunstinstitusjonens egen retorikk, skriver vår anmelder, etter å ha lest Solevig Gades bok *Intervention & kunst*.

AV JON REFSDAL MOE



Solveig Gade
INTERVENTION &
KUNST – SOCIALT
OG POLITISK
ENGAGEMENT I
SAMTIDSKUNSTEN
Forlaget Politisk Revy,
København 2010

Mens jeg har lest denne boken og samtidig stresset innom facebooksidene mine på jakt etter billig moro, har et youtubeklipp hatt det med å dukke opp på skjermen. Det viser en kollega av meg, Virve Sutinen fra Dansens Hus i Stockholm, som supplert av en formidabel mengde bransjefolk jubler og klapper for den pågående okkupasjonen av Wall Street.

Klippet sier sitt om kunstlivets ambisiøse og paranoide omgang med 'sitt andre', den verden av kapitaltransaksjoner og sosial realitet det har utskilt som sin motsetning, og som nettopp derfor utgjør dets eksistensgrunnlag. Solveig Gades *Intervention og kunst – sosialt og politisk engagement i samtidskunsten* (Kbh 2010) tematiserer nettopp kunstfeltets forsøk på å omgås dette andre, via en rekke mer eller mindre vellykte intervensjoner. Gjennom å overskride tradisjonelle arbeids- og presentasjonsformer for kunst, skal altså de intervensjoner arbeidene kunne tilskrives sosial og politisk relevans også utenfor en kunstinstitusjonell kontekst.

Selvmodsigende

Gade opererer med to arbeidshypoteser: Den ene er at den intervensjonerende kunstpraksis som er gjenstand for hennes forskning både gjenspeiler og bevirker en typisk senmoderne av-differensiering av tradisjonelle (forstands)kategorier som kunst, politikk og sosial praksis. Gades andre hypotese er at intervensjonerende kunstpraksis nettopp forutsetter en slik differensiering mellom kunst, politikk og sosial praksis — altså at den «stadig er dybt afhængig af de karakteristika, som forbindes med det moderne kunstsystem, herunder autonomi og æstetisk rationalitet» (s. 18). Den intervensjonerende kunstpraksis — eller altså «de relationelle og intervensjonerende strategier, som kan iagttages i dele af samtidskunsten» (s. 9) som utgjør bokens forskningsmateriale — lanseres allerede i innledningen som en selvmodsigelse: Den ønsker å gripe direkte inn i en utenom-institusjonell kontekst, samtidig påberoper den seg kunstinstitusjonens autonomi og beskyttelse. Selvmodsigelsen er ikke nødvendigvis et problem — så lenge arbeidene kan utgjøre en forskjell: Sosialt, politisk eller kunstnerisk, er det også all grunn til å ta dem alvorlig.

Boken behandler vidt forskjellige typer intervensjonerende kunstpraksiser, fra Christoph Schlingensiefs kanoniserte og skandaliserte *Bitte Liebt Österreich* der en containerlast med asylsøkere skulle stemmes ut av landet etter Big Brother-modell, over amerikanske Critical Arts Ensemble

(CAE) sine eksperimenter med bioteknologi — som ledet ut i en mye omtalt terrortilale og rettsak mot kunstner og professor Steve Kurtz — til i en norsk sammenheng mer obskure, om ikke mer ydmyke, kunstgrupper som Superflex, N55 og CUDI (alle DK). De intervensjonerende strategier varierer fra sosialarbeid over massemedial happening til dokumentasjon og villet obskurantisme.

Standing Ovation for Occupy Wall Street, youtube-klippet jeg beskrev i åpningen av denne teksten, er tatt opp på et møte i Informal European Theatre Meeting (IETM), den kanskje viktigste bransjeorganisasjonen for internasjonalt turnerende scenekunst. Over en langhelg hvert halvår møtes produsenter, teatersjefer, scenekunstnere og salgsgenter rundt i Europa for å dele faglige perspektiver, omgås sosialt og ha forretningsmøter. Snart vil de fly videre til andre byer, men aller først altså denne solidaritetsaksjonen — en sal full av bransjefolk i vill jubel under mottoet «We stand with you!». I to minutter er de samlet nederst på Manhattan, med bestemødre, krigsveteraner, homser og uteliggere i felles kamp mot turbokapitalisme og lyssky transaksjoner. Hvilke andre forretningsnettverk kunne funnet på noe slikt? På hvilke andre bransjetreff joiner man kollektivt den globale opprørsbevegelsen, om enn for bare to minutter?

Man kunne også spørre hvilke andre forretningsnettverk som er avhengige av å

resirkulere et antagonistisk forhold til kapitalismen for å holde seg selv i posisjon. Begrepet kunst er tuftet på en unndragelse fra markedet, på en idé om at den aktivitet som her bedrives følger andre mål enn kapitalens formålsrasjonalitet. At så mange kunstinstitusjoner gjør velvillige knefall for alt som kan minne om global opposisjon er slik sett like interessant som at aksjemeglere bøtter nedpå med champagne — de feirer alle sine egne eksistensvilkår.

Konsekvenser?

Det er når denne formålsrasjonaliteten implementeres i kunstfeltet, og kunstneriske arbeider påberoper seg konsekvenser også i ikke-kunsten, at vi kan snakke om en intervensjonende strategi. Om intervensjonene er vellykket bør derfor først og fremst bestemmes av deres ikke-kunstneriske konsekvenser. For å ta et helt banalt eksempel — om en kunstner velger å koke suppe til en uteligger, bør arbeidets verdi også som kunst defineres av hvorvidt uteliggeren ble mett, om han syntes at den var god etc. På denne måten å trekke utenforstående og ofte også intetanende aktører inn i den estetiske dommen byr selvsagt på en rekke etiske problemer (som boken også redegjør for), men det er nettopp når dette etiske grenselandet oppstår at kunstintervensjonene også blir relevante — ikke fordi etiske problemstillinger er interessante i seg selv, men fordi den estetiske intervensjonen i samme øyeblikk som den kunstinstitusjonelle rammen viskes ut også gjør seg sårbar for konteksten. Når Christoph Schlingensief er blitt slått i hodet med en tom plastikkflaske av en rasende gammel dame som skjeller ham ut for både å være sadist og kunstner, er han bare en av mange deltakere i den massemonstringen og mediehappeningen intervensjonen hans er blitt til. Han kan ikke trekke seg tilbake og påberope seg kunstinstitusjonen. Både fordi den bokstavelig talt har vært synlig hele tiden — det foregikk utenfor statsoperaen i Wien — og fordi prosjektet nå har tatt opp en eksistens som ikke lenger dreier seg om kunst. Likeledes er det kanskje i den høyt medieomtalte prosessen mot Steve Kurtz, hvor tragisk og enerverende den måtte

forholde seg for involverte parter, at CAE virkelig har intervenert i ikke-kunsten — nettopp ved å kroppsliggjøre konsekvensene av USA Patriot Acts kontrollregime.

Det har liksom ikke helt den samme schwungen over seg når det danske kunstkollektivet CUDI (Center for Urbanitet, Dialog og Information) klipper et stykke av en offentlig gressplen og legger det på sin egen balkong for å understreke omkodingen av forholdet mellom privat og offentlig. Eller når de kartlegger improviserte beinveier mellom boligblokkene i drabantbyen Vollsmose for «slik at synliggjøre og organisere de private og mer eller mindre irrationelle ønsker, som de alternative stier utspringer af, til en modoffentlighed.» (s. 148). Det spørs vel om ikke innbyggerne i nevnte drabantby ikke utmerket er stand til å utgjøre en motoffentlighet alene — veien til estetisk imperialism er kort.

Det danske og i en kort periode høyt besungne kollektivet Superflex levnes også liten ære hos leseren, trass i Gades både diplomatiske og etterrettelige skrivestil. Best kjent er de for å iføre seg ironisk tropehjelm og sette i gang livsudyktige forretningsforetak i den tredje verden, for deretter å gjemme seg bak kunstbegrepet når det hele går i dass. Når østerrikske WochenKlausur legitimerer sitt ellers relativt sympatiske sosialarbeid med de nærmest profetiske egenskaper de som kunstnere besitter, kan man spørre i hvilken grad samtidskunstens intervensjonende strategier skiller seg fra de kristne eller maοistiske misjonsbevegelser som før dem tråkkes rundt i fattigkvarterer og kolonier.

Kunstinstitusjonen

Det er nettopp deres intense vilje til å holde fast ved kunstinstitusjonen som får Gade til å forlate hypotesen om at de intervensjonende kunstpraksiser hun studerer bærer bud om en av-differensiering av tradisjonelle forstandskategorier som arbeid, kunst, politikk og sosial praksis — eller for å si det på en eldre, enklere og langt mer problematisk måte: som en sammen-smeltning av «kunst» og «liv». Snarere forutsetter og forvalter disse arbeidene den moderne kunstinstitusjon de påberoper seg å overskride ved å gjøre sine egne



Solveig Gade

arbeider formålsrasjonelle — og som de stadig vender tilbake til i legitimeringen av dem. Gades konklusjon er at intervensjonskunsten heller enn å representere en avdifferensiering av kunst og ikke-kunst heller gjenspeiler sammenkobling av de høyst forskjellige rasjonaliteter kunsten og ikke-kunsten utgjør. Forsåvidt er jo det ok. Men om intervensjonskunsten skal unndras ikke-kunstens formålsrasjonalitet, og ikke søker konsekvenser utover en spesifikt estetisk diskusjon, kan man spørre hva som skiller den fra en alminnelig skulptur plassert på gaten, og hva poenget med den i det hele tatt er.

Selvsagt har det oppstått ekstremt interessante sammenkoblinger av kunst og ikke-kunst innenfor intervensjonende kunstpraksis. Schlingensiefs *Bitte Liebt Österreich* er ett eksempel. Norske G/M Salongs *Hva må gjøres* (som faktisk foregrep Schlingensief med et par år), er et annet. Likevel er det nedslående hvordan intervensjonskunsten, i hvert fall det utvalget boken presenterer, gjør seg selv irrelevant ved konstant å resirkulere kunstinstitusjonens egen retorikk, like ned til de dystopiske scenarier om samtiden man har kunnet lese i kataloger og kuratormanifester i de siste ti-tolv år.

Kanskje aller mest forvalter intervensjonskunsten det ambisiøse og paranoide forholdet til ikke-kunsten som den moderne kunstinstitusjon er tuftet på — og som altså kan beskues på youtube når som helst — en tvungen resirkulering av dystopiske scenarier og et vidløfig ønske om å utgjøre en forskjell, om enn bare ved litt klapp og jubel før man stresser videre til neste forretningsmøte.

GODT ARTIKULERTE SKUESPILLERERFARINGER

Julia Varley har skrevet et leseverdige bidrag til teaterhistorien.

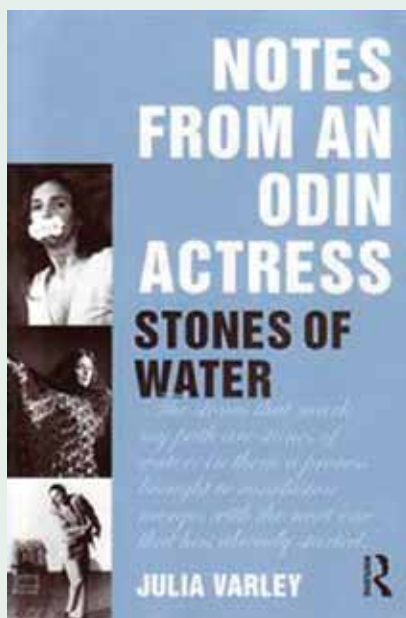
AV ELIN LINDBERG

Julia Varley: NOTES FROM AN ODIN ACTRESS.
STONES OF WATER Routledge 2011

Bøker du anser som viktige er ofte det fordi de angår deg på en eller annen måte. De blir viktige fordi de sier noe som treffer livet ditt på et eller annet nivå. Denne boka angår meg. Noe av det første som skjedde da jeg åpna boka til Odinteater-skuespilleren Julia Varley var at jeg fant et bilde av meg selv. Bildet var av en gjeng skuespillerkvinner som var i Holstebro i Danmark i 1987 for å arbeide med The Magdalena Project, et internasjonalt nettverk for teaterkvinner. Ganske lenge siden dette, men del av ei historie som var viktig for meg i mitt arbeid. Stemninger, forestillinger, improvisasjoner, skuespillerøvelser, mennesker fra den gang kommer mot meg som gjennom en nyåpnet dør i løpet av lesningen av Julia Varleys bok. Det er givende, jeg har nærhet til materialet og jeg kjenner på en kollegial anerkjennelse og respekt, men dette skaper også et problem: Hvordan skal jeg forholde meg kritisk til denne boka? Jeg er bare nødt til å prøve.

Skuespilleren

Julia Varley er skuespiller, men arbeider også som regissør, pedagog og skribent. Hun kom til Odinteatret i 1976 og har arbeidet der siden. I tillegg er hun sterkt involvert i ISTA (International School of Theatre Anthropology) og The Magdalena Project. Hun er kunstnerisk leder for the Transit Festival i Holstebro og redaktør av *The Open Page* – et tidskrift som tar for seg kvinners arbeid i teatret.



Dette er Odinteatrets historie sett fra innsiden, sett gjennom skuespillerens arbeid.

I denne boka skriver Julia Varley om sitt arbeid som skuespiller og om sitt liv med Odinteatret. Boka stiller ikke så mange spørsmål til eller ved Odinteatrets arbeid. På grunn av mangelen på distanse til teatret er det nok også umulig. Boka er refererende og anekdotisk. Noe av det viktige med boka ligger kanskje akkurat her. Boka dokumenterer levd teaterliv. Dette er et svært subjektivt blikk på Odinteatrets praksis og på gruppeteatrets eller det tredje teaters historie, dette er teatrets historie sett fra innsiden, sett jenn-

om skuespillerens arbeid. Et viktig poeng er at det er sett gjennom en kvinnelig skuespillerens erfaring. (Julia Varley bruker bevisst termen «actress» i stedet for «actor» for å være med på å gi denne betegnelsen tyngde). Dessverre er det fortsatt slik, merkelig nok, at det utgis et dusin publikasjoner som skildrer mannlig livserfaring på hver film, bok, forestilling som tar for seg en kvinnes erfaringer.

Odinteatret

Odinteatret er helt unikt. Det nærmer seg 50 år siden teatret ble etablert i Norge for så etter noen år her, flytte til Holstebro i Danmark. Teatret er oppkalt etter Odins gate på Frogner i Oslo og utvidet navnet til Nordisk Teaterlaboratorium etter Jerzy Grotowskis polske laboratorium da det forlot Norge. Odinteatret er fortsatt vitalt. En ny forestilling spilles nå – *Det kroniske liv*. Flere av teatrets veteraner er med, blant andre Julia Varley. Eugenio Barba – teatrets kunstneriske leder gjennom snart 50 år, er regissør. Odinteatret har skapt en mengde forestillinger og spilt over hele verden. Gjennom sitt arbeid har teatret utvekslet performative uttrykk med andre kulturer. Det er vanskelig å unngå følelsen av ydmykhet og beundring for Odinteatrets seriøsitet og posisjon.

Det er utgitt flere bøker om Odinteatrets arbeid. Eugenio Barba har publisert mye og flere av skuespillerne har skrevet om sitt arbeid, men det gjør ikke at Julia Varleys bok kjennes overflødig – tvert i mot. Erfaringene herfra er unike, det kjennes viktig at dette særegne teatrets historie blir utvidet.

Arbeideren

Varley startet teaterarbeidet sitt som ung student i Milano på 1970-tallet, og som mange andre i sin generasjon, startet hun arbeidet ut fra et politisk og sosialt engasjement. Hun beskriver konflikten som oppsto da teatergruppa hennes skulle ha et kurs med Odinteatret på dagtid. De teaterinteresserte ungdommene i Teatro del Drago så på seg sjøl som arbeidere som bare gjorde teater på kveldstid. Det kan tenkes at denne mentaliteten til ungdommene i Teatro del Drago er vanskelig å forstå for mange i dag, men på 1970-tallet og begynnelsen av 1980-tallet var det ingen som kom utenom Arbeideren. I Grenland Friteater på tidlig 1980-tall begynte vi arbeidet med skuespillertrening kl.07.00 fordi det var da Arbeiderne på Hydro på Herøya startet arbeidsdagen sin.

Skuespillerarbeid

Unge mennesker som vil bli skuespillere initieres gjennom skuespillertrening, slik introduseres de til Odinteatrets arbeid og ideologi. Julia beskriver inngående det fysiske og vokale arbeidet sitt i Odinteatret. Fra hun kom dit i 1976 har hun hengivent og lojalt hengitt seg til dette arbeidet. Det kan i boka se ut som om dette er nærmest friksjonløst, ideologisk sett.

Odinteatrets trening har hatt stor betydning for svært mange skuespillere over hele verden. Sitt første møte med denne treningsformen tror jeg ingen glemmer. Mitt var da jeg som 19-åring arbeidet med Odinskuespilleren Toni Cots. Arbeidet med stokketrening og akrobatikk opplevdes som både livsfarlig og transcenderende. Øyeblikk fylt med glassklar, disiplinert presisjon. Noen kan nok mene at Odinteatrets treningsformer er utdaterte og har noe firkantet over seg og at stemmearbeidet er funksjonelt, men vel forenkende. Det er allikevel noen ideer bak dette arbeidet som er svært gode, for eksempel det Julia skriver om nettopp presisjon:

Precision – giving life to a gesture that can only be so, an action that contains all its intensions – is the only real foundation on which I can always lean, even though I know that sometimes the aura that rever-

berates from it will be full of magic and other times only of professionalism.

Det er teatrets skuespillere som har ansvaret for å lære videre treningsmetoder. Trening fungerer også som et byttemiddel under festivaler og workshops. Jeg kan skrive under på at Julia er en fremragende læremester, jeg har brukt elementer fra Julias trening både som utøver selv og som pedagog.

Det bestandige og organiske

Julia skriver ikke så mye om sitt privatliv i boka, men hun skriver at hun har en hage hun tar vare på. Det kan kanskje brukes som et bilde på hvordan hun behandler teaterarbeidet sitt. Hun både dyrker og holder ved like. Som en som dyrker jorda

er hun ganske konserverende. Hun blir en vokter over Odinteatrets arbeid. Hun er med på å dyrke fram nye vekster – som the Magdalena Project og Transit, men toposet er det samme.

Det er god språklig flyt i Julia Varleys framstilling. Noen steder i boken blir terminologien lukket, det tekstlige blikket blir innadventt slik at det blir litt vanskelig å gripe som leser, men som helhet er tekstens grundighet prisverdig. Kanskje kunne redigeringen av boka vært litt strammere.

Jeg har her forsøkt å se på Julia Varleys bok med et kritisk blikk, men jeg kan ikke annet enn å varmt konkludere med at dette er en inspirerende bok – en bok som inviterer til å tro på et skapende arbeid og til å la arbeidet fylles av viktighet.

BA acting BA scenography

application deadline: March 1



www.hiof.no/scenekunst



BEAIVVÁŠ FYLLER 30 ÅR

En balansegang mellom kunst og økonomi.



KOMMENTAR AV JENS HARALD EILERTSEN

I år fyller det samiske nasjonalteatret Beaivváš 30 år. Mye vann har rent gjennom Alta-Kautokeino-vassdraget siden teatret startet opp i kjølvannet av den bitre konflikten for samisk eksistens og kultur. Beaivváš har betydd enormt mye for samlingen av samisk språk, kunst og kultur, men selv om teatret i dag kan kalle seg «voksen», er det ikke en potent institusjon som feirer sitt jubileum. Sett i forhold til de enorme arbeidsoppgaver teatret er pålagt, og har påtatt seg, må jubiléet fortone seg som en «canossa-gang» mellom bevilgende myndigheter.

I dette jubileumsåret startet Beaivváš med en nyversjon av sin aller første forestilling *Min duodarrat* (*Våre vidder*). Ved siden av denne forestillingen har teatret produsert to andre stykker i jubileumsåret; *Arktisk hysteri* og *Sangen fra Rotsundet*. I tillegg har teatret vist tidligere produserte stykker

på turné. Dette viser at teatret, selv i et jubileumsår, har begrensede ressurser og klarer ikke å holde alle ansatte i kontinuerlig produksjon og vitalitet.

Starten og kampen mot fast etablering

Urpremieren for *Min duodarrat* fant sted som en lukket forestilling til ære for åpningen av det nye Kulturhuset i Kautokeino 13. juni 1981. Den åpne premieren var under Festspillene i Nord-Norge åtte dager senere. Dette året var samisk kultur hovedtema på Festspillene, og det ble en sjelsettende markering av samisk kultur på slutten av den dramatiske kampen om Alta-vassdraget. Nils-Aslak (Áilloash) Valkaepää var nok den største attraksjonen dette året. Men også Beaivváš høstet suksess: «*Våre vidder viser på en overbevisende måte denne naturlige, harmoniske dimensjonen i samisk livsholdning.*» skrev Sigurd

Isteateroppsetningen *Sezuan*, med Anitta Suikkari. Beaivváš 1991.



Stenersen i den konservative avisen Harstad Tidende, mens Klassekampens Lars Hjorthol hadde mange flere lovord og hadde hatt det artig, som han avsluttet sin anmeldelse med. Det var utsolgt hus og stormende jubel for Beaivváš fra første stund.

Suksessen med *Min Duodarrat* satte hjulene i sving. Stykket eller musikalen, var skrevet av Ailu Gaup med fire komponister, blant disse Valkeapää, Svein Birger Olsen, Sverre Hjelleseth og Ingor Ante Ailu Gaup. To sentrale personer i utviklingen av stykket var Nils Gaup og Knut Walle, begge med solid teaterbakgrunn. Disse to ble sentrale medspillere i Beaivváš i flere perioder. Men «amatørene» i gruppa stod nå overfor store utfordringer. De hadde hatt suksess og markert samisk teater (og kultur), men de ønsket å komme videre. De dannet Samisk Teaterforening sammen med kolleger i Sverige og Finland. Målet med foreningen var å danne et samisk profesjonelt teater og å arrangere kurs og seminarer i skuespillerteknikk og regi og annet teaterfaglig arbeid.

Det var stor entusiasme innad i det samiske teatret. Beaivváš hadde flat struktur og dette medførte at organisering, økonomi og arbeidsdeling noen ganger ikke hang sammen. Samtidig var støttespillerne Walle og Gaup som begge

var ansatt på Hålogaland Teater, ivrige forkjempere for teatret og de fikk til en samarbeidsproduksjon i 1982/83 (Gesat). Sommeren 1983 produserte Beaivváš en ny versjon av *Min duodarrat* som hadde til hensikt å skape entusiasme rundt det samiske profesjonelle teatret som var i emning. Nordisk teaterkomite støtte opp om arbeidet. Altavassdraget var tapt og «Mørket falt så plutselig på» som Synnøve Persen skrev i programmet til denne andre versjonen. Men entusiastene gav ikke opp. Flere av skuespillerne ved Beaivváš var samme høst med i produksjon av Hålogaland Teaters oppsetning av *Petter Dass* og de produserte også utover vinteren to mindre stykker (*Gjøglerne kommer* av Dario Fo og Gutten og *Gullfuglen* av Nils Utsi, Sigmund Sæverud og Tone Danielsen). Kulturdepartementet var delfinansior til disse prosjektene, mens Kautokeino kommune var den viktigste offentlige institusjon for å få opprettet det profesjonelle teatret for det samiske folk. I februar 1985 ble det enstemmig vedtatt en teaterplan i kommunestyret og selvbevisstheten var økende hos Beaivváš. «*Vi er ingen amatørgruppe lenger. Jeg vil si at vi driver et profesjonelt teater*» sa Svein Birger Olsen til tidsskriftet *Teater i Nord* som for øvrig hadde samlet et samstemt nordnorsk teatermiljø bak parolen «Opprett samisk teater».

Høsten 1985 ble styringsgruppa for Beaivváš etablert med Ole Henrik Magga som styreleder. Deres jobb var å få til en regionteaterfinansiering fra Staten. Kulturdepartementet (med statssekretær Jan S. Levy) gikk etter hvert med på å starte en profesjonell prøvedrift i tre år. Beslutningen ble fattet av styringsgruppa og staten og Beaivváš Sámi Theater ble stiftet våren 1987.

Høsten 1985 hadde Beaivváš en ny premiere med stykket *om så hundre stalloer...* Denne produksjonen er fortsatt en av teatrets aller største suksesser og har blitt satt opp i en rekke versjoner, blant annet under OL på Lillehammer i 1994. Beaivváš ansatte skuespillere og teknikere deltok på nytt i en Hålogaland Teateroppsetning høsten 1986 (*Kranes Konditori*), og deretter var det rett på filminnspilling med *Ofelás (Veiviseren)* av

Nils Gaup, et arbeid som tok vinter og vår 1987. Premieren på høsten skaffet både Nils Gaup og teatret en virkelig stor suksess. Men det kostet for organisasjonsbyggingen av det nyetablerte teatret.

Overgangen fra prosjektstyrt arbeidsgruppe til profesjonell teaterdrift var ikke lett. Dramatikere manglet, og flere manus ble ikke ferdigstilt. Aktiviteten var — utover et tyrkisk barnestykke — laber. Den kunstneriske fagkraften som Gaup og Walle hadde stått for, var nå borte. Styret besluttet derfor å endre mandatet til organisasjonen ved å ansette en ledertroika med Knut Walle som kunstnerisk leder. Walle satte i gang flere prosjekt blant annet med Mari Boine (Persen) som ledet til *En Tone i uendelighetens navn*, en forestilling som både var utfordrende, nyskapende, samisk og moderne, et samarbeid mellom Boine og danserne Solveig Leinan Hermo og Jens Klemet Stuenng. Så flyttet teatret utendørs for første gang under påskefestivalene i Karasjok og Kautokeino i 1988. Deretter ble det virkelig satset og denne gang i storproduksjonen *Blodbryllup* av

Det var utsolgt hus og stormende jubel for Beaivváš fra første stund.

Federico Garcia Lorca, et storstilt verk, som dessverre kostet mer enn teatret evnet å ha oversikt over.

Teaterrådet som skulle overvåke prøveperioden innstilte i 1989 på permanent drift av det samiske teatret, noe kulturminister Eleonore Bjartveit gikk imot. Men intens lobbyvirksomhet og press fra en samlet landsdel endte med at Stortinget enstemmig vedtok permanent drift senhøsten 1989.

Driftsfasen

Det første driftsåret var preget av å få på plass en teatersjef. Valget falt på Haukur Jón Gunnarsson som fortsatt er teatersjef på Beaivváš, nå inne i sin andre teatersjefsperiode. Gunnarsson var sjef da den store isteatersuksessen *Sezuan* hadde premiere i mars 1991. Men Gunnarsson had-

de flere ess i ermet. Hans bakgrunn fra japansk teater førte til interessante uttrykk. Stykket *Narukámi* basert på en gammel indisk historie ble via Japan overført til samisk, og ble sendt på turne over hele Norden med stor suksess. Gunnarsson satset også på utvikling av samisk dramatik og hadde hele 4 samiske oppremierer i årene 92-93. Inger Margrethe Olsen, Rauni Magga Lukkari, John Gustavsen og Marry Somby var dramatikere som skrev vidt forskjellige fra samisk virkelighet, sagn og historier. I 1993 fikk Beaivváš definisjonen nasjonal teaterinstitusjon på linje med Nationaltheatret, Det Norske Teatret og Den Nationale Scene. Beaivváš var endelig fullt ut akseptert.

Etter Gunnarssons første periode overtok Alex Scherpf jobben som teaterleder. Dermed fikk teatret en annerledes sjef. Gunnarsson og Scherpf var begge dyktige, men hadde forskjellig syn på teater-virkemidler. Scherpf innførte humoren, ironien og moderne teateruttrykk til Beaivváš. I Scherpfs periode satte teatret opp annerledes versjoner av både Holberg og Shakespeare. Han dro til Palestina på gjestespill og var hovedarkitekten bak revitaliseringen av utendørsteater under festspillene i Nord-Norge med den historiske fortellingen *Vardøger* (av Hilde Skancke Pedersen) med blant annet Bjørn Sundquist i hovedrollen. Scherpf gjeninnførte også isteatradisjonen. I Kiruna (Jukkasjärvi) ble det produsert en isceneset som senere ble utviklet til en kopi av Shakespeares *The Globe*, som fikk navnet Ice Globe Theater og første stykke ut i «Globen» var *Hamlet*.

Etter Scherpf overtok Harriet Nordlund sjefsstolen i Beaivváš i 2003. Nordlund hadde gjennom mange år bidratt i det samiske teatermiljø som instruktør og var vel kjent med forholdene. Hun videreførte samarbeidstanken med de nordiske teatrene og satset også på moderne dramatik bl.a. Jon Fosse. Nordlund engasjerte også samiske dramatikere til å skrive nye stykker.

Etter Nordlund gikk Haukur Gunnarsson i gang med sin andre periode i 2007. Hans første oppsetning var Nils Aslak Valkeapääs *Den rimbarede og drømmeseeren*, et mytologisk stykke og det

eneste Valkeapää skrev ut som skuespill. Samme år dramatiserte Beaivváš romanen *Vekselsang* av Laila Stien. I 2009 fikk Beaivváš en ny status. De skiftet igjen navn og ble til Det Samiske Nasjonalteatret, Beaivváš Sámi Našunálateáhter. I 2010 var teatret på sin aller lengste turné noensinde da de spilte den kritikeroste monologen *Prison (Giddagasas)* til Anitta Suikkari (regi: Nilu Kamaluddin) i Katmandu (Nepal) og Dhaka (Bangladesh), med økonomisk støtte fra UD.

Uffordringer

Beaivváš har gjennom sitt virke i 30 år hatt en utrolig stabil situasjon. Det kan være godt i noen sammenhenger, men de største problemene rundt Beaivváš er knyttet til økonomi, husspørsmål og rekruttering. For å ta det siste først. Rekrutteringen til teatret er liten, ja nærmest for ingenting å regne. Fortsatt er det fire skuespillere ansatt i faste stillinger (Svein Birger Olsen, Ingor Ánte Ailu Gaup, Mary Sarre og Egil Keskitalo) og de har vært med omtrent helt fra starten. Rundt disse har noen få frilansere ofte blitt benyttet. Blant disse er Nils Utsi, Toivo Lukkari, Sverre Porsanger, Anitta Suikkari, Sara Margrethe Oskal og Nils Henrik Buljo. Det er liten utskifting av staben og dette er nok blitt en hemsko for teatret. Beaivváš trenger – som andre kulturinstitusjoner – tilførsel av nytt blod og nye idéer.

Men hvorfor skjer ikke utskiftinger. Dette har sin hovedårsak i økonomien som faktisk er den største anstøtsteiene mot utviklingen. Beaivváš er underlagt Sametinget og får sine bevilgninger derfra. Kulturdepartementet har overlatt sine teaterbevilgninger for Beaivváš til Sametinget. Dette betyr at teatret har sakkett etter i bevilgningene og har i dag langt svakere økonomi enn regionteatrene i Norge. De er på mange måter blitt offer for en *reservatpolitikk*. De er et nasjonalt teater uten nasjonale bevilgninger. Og årsaken er Sametinget. Sametinget har verken nok kulturmidler eller kompetanse i kultursektoren til å forstå en teaterutvikling som innebærer en oppbygging av en hel kunstsektor. Derfor har Beaivváš forsøkt å få til dialoger mellom Kulturdepartementet og Sametinget, men

disse framstøtene har dessverre noen politiske overtoner som går ut over de teaterfaglige innvendinger Beaivváš forsøker å argumentere med. Resultatet er at kulturløftet til Giske aldri har nådd fram til Beaivváš.

På denne måten kveles utviklingen og mangfoldet i det samiske teatret, noe som blant annet gjør at teatret har vanskeligheter med å holde i gang produksjonstem-poet. Et annet moment er at det er lite penger til nybrottsarbeid som manusutvikling og work-shops. Vi skal huske på at det samiske området er stort, veldig stort, og befolkningsgrunnlaget er tynt. Skuespillerne må beherske samisk, noe som gjør både utvalget og arbeidet med rekruttering mye vanskeligere enn i resten av Teater-Norge.

Og til slutt er det husspørsmålet. Denne artikkelen innledet med premieren på *Min Duodarrat* i det nye kulturhuset I Kautokeino. Der holder teatret fortsatt til, et kulturhus som allerede den gang (1981) ikke holdt nødvendig standard for teatervirksomhet. Beaivváš har slitt med dette i alle år, og fortsatt er ikke saken løst, selv om optimisten Gunnarsson mener den bør være i boks innen noen år.

Når sant skal sies så er nok det lille kunstmiljøet Beaivváš til daglig fungerer i og de store kulturoppgavene de er pålagt, kanskje en alt for stor oppgave å løse med de ressurser de har til rådighet. Slitasjen hos de ansatte og mulighetene for mangfold og nytenkning kan også være en årsak til stillstanden i utviklingen. Det er slike momenter som ikke bare løses gjennom bevilgninger, men som er vanskelige å kommunisere til byråkrati og politikere. Å ta en «time-out» er ikke lett. Men den kunne trenge.

Ved utløpet av 30 års markeringen kan en konkludere med at Beaivváš har vært og er den viktigste institusjonen for samisk kunst og kultur, men står på stedet hvil i utviklingen. Det må det gjøres noe med litt brennfort, for vi har alle stort behov for mangfoldet som dette teatret har gitt oss gjennom 30 år. De har virkelig gitt både det samiske, norske og internasjonale publikum mange store øyeblikk. Dessuten er de den viktigste ambassadør for samisk fortellerkunst og språk.

TEATERDOKUMENTASJON I KRISE?

Berettigelsen av teatersamlingene vil være der uavhengig av trender innen teatervitenskapen, skriver Trine Næss, som har ansvaret for teatersamlingen ved Nasjonalbiblioteket i Oslo.



AV TRINE NÆSS

I april i år ble det av Institutt for kunst og medievitenskap ved NTNU i Trondheim arrangert et seminar hvor man bl. a. tok opp problemet omkring reduksjon i bemanning og andre innskrenkninger ved teatersamlinger i landet. Dette ble sett i sammenheng med situasjonen ved instituttene knyttet til teatervitenskapsfaget og interessefelt hos studenter og forskere.

Teatermuseet i Oslo har etter sammenslåingen med Oslo Bymuseum – nå kalt Oslo Museum, måttet flytte ut av sine staselige lokaler i Det gamle Raadhus, og har fått langt mindre utstillingsplass på Frogner og redusert faglig bemanning. Bergens Teatermuseum har for lengst måttet flytte ut av sitt lokale, og er innlemmet i Bergens Museum, som hører til Universitetet i Bergen. Spesialutstillingene med materiale fra Teatermuseet er nå tatt ned.

Etter at fagperson med spesielt ansvar for Teatersamlingen gikk i pensjon, er ingen ny ansatt. Teaterarkivet i Bergen, som også sorterer under Universitetet der, er bare en deltidstilting. I begge tilfeller har det som skulle være en konsolidering og tilførsel av ressurser gjennom tilknytning til en større institusjon, resultert i anonymisering og langt dårligere betingelser. Teatersamlingen i Trondheim, som er knyttet til Universitetsbiblioteket der, har etter at den som spesielt tok seg av den ble pensjonist, heller ikke

fått noen etterfølger med henblikk på Teatersamlingen.

Teatermuseer i Norden

Denne situasjonen er ikke enestående for Norge. I mai ble det i København holdt «krise-møte» i organisasjonen Nordisk Center for Teaterdokumentation (NCTD). Det er en sammenslutning av teatermuseer og teaterarkiv/bibliotek i de nordiske land. NCTD ble opprettet i 1983, og har siden representert et nyttig faglig informasjons- og kontaktnett. Det har årlig vært arrangert møter på omgang i landene, hvor fagtemaer har vært behandlet gjennom foredrag og diskusjoner, med omvisninger og demonstrasjoner og selvfølgelig teaterbesøk.

Men i de siste årene har det vært problemer med å opprettholde aktiviteten i NCTD – nettopp på grunn av nedbemanning ved institusjonene. Det er allerede lenge siden teatermuseet i Göteborg måtte oppgi sitt eget lokale i det gamle Lorensberg-teatret, og ble en del av Stadsmuseet. Etter at det mistet sin fagansvarlige, er det hittil ikke ansatt noen ny til å ta seg av de betydelige samlingene. I Stockholm er det foretatt drastiske reduksjoner i personalet ved Sveriges Teatermuseum (tidligere Drottningholm) som råder over utrolig fine og betydelige samlinger. Museets utstilling, er nå lokalisert i samme bygning som Musikmuseet, og er blitt til Musik & Teatermuseet. Teatermuseets

arkiv og bibliotek er blitt en del av de store musikkksamlingene, som nå kalles Musik- og teaterbiblioteket. På enkelte områder er teatersamlingene blitt tilført ressurser, men er til gjengjeld blitt splittet opp og anonymisert.

Heldigvis er ikke situasjonen like negativ for de andre nordiske land. Teatermuseet i det gamle Hofteatret på Christiansborg har stor aktivitet. Det samme gjelder Revymuseet i København. I Helsingfors er det et velfungerende teatermuseum, og selv på Island, hvor det er trange tider, greier teatermuseet å holde det gående.

Selvsagt er det institusjoner med teatersamlinger/arkiv/bibliotek som ikke nevnes her som fungerer rimelig bra, og som omfatter scenekunst i bred betydning med bl. a. revy og ballett. Ikke desto mindre gjør det seg gjeldende en negativ tendens som viser seg nettopp i NCTDs problemer med aktivitet og oppslutning.

Teaterhistorisk samling ved Nasjonalbiblioteket

Hva så med Teatersamlingen på Nasjonalbiblioteket som undertegnede har ansvar for?

Den ble opprettet i 1957 ved det daværende Universitetsbiblioteket, og fulgte, som flere spesialsamlinger, med til nasjonalbibliotek-delen da UB ble delt i to. På Blindern er det stadig en teaterboksamling knyttet til Det historisk filsofiske fakultet. Sentral teaterlitteratur blir

innkjøpt, og det tas hensyn til pensumbeløp i faget.

Selv om Teaterhistorisk samling på Nasjonalbiblioteket er en del av en stor institusjon, har den ikke blitt anonymisert, og nyter i likhet med de andre spesialsamlingene en form for «indre selvstyre» med en eller flere ansvarlige fagspecialister knyttet til de respektive samlinger.

Teatersamlingen består av to hoveddeler: En boksamling hvor det fortløpende kjøpes inn internasjonal teaterlitteratur, og arkivdelen som rommer primærmateriale fra norsk teater.

Den rommer store og små enkeltarkiv etter opphørte og eksisterende teatre, etter teaterorganisasjoner, etter skuespillere, sceneinstruktører, teaterledere, scenografer og teaterforskere,

Den sistnevnte delen har alltid vært avhengig av å få materiale i gave både fra institusjoner og privatpersoner, selv om noe også har vært og blir kjøpt. Dessuten nyter den godt av pliktavleveringsloven m.h.t. programmer, plakater og skuespilltekster fra teatre i hele landet. Teatersamlingen i Oslo er i prinsippet riksdekkende, men p.g.a de etablerte teatersamlingene i Bergen og Trondheim er hovedtyngden av arkivalia fra disse byene respektivt plassert der.


I Teaterhistorisk samling er «teater» bredt definert, og innbefatter også revy og ballett. Der er Edderkoppens arkiv og mye materiale vedr. Chat Noir, og f. eks. etter Ny Norsk Ballett. Da Den Norske Opera & Ballett flyttet inn i sitt nye bygg, overtok Teatersamlingen også Operaens arkiv. I tid spenner samlingen fra det eldste, som er fra Det dramatiske Selskab i Christiania, til dagens teater. Det aller eldste dokument er antageligvis en plakett fra ca. 1750 hvor en omreisende gjøglertrupp annonserer forskjellige former for equilibrisme.

Det er en samling i stadig vekst. Nylig fikk den bl.a. en viktig gave i form av BAK-truppens arkiv. Det er en teatergruppe som har gjort seg gjeldende ikke minst internasjonalt. Materialet som truppen har tatt godt vare på, består av mange former for dokumentasjon som manus, plakater, programmer og kataloger fra hele verden, kritikker med omtaler fra inn- og utland, fotografier og video, og digitalt materiale

Med Kongelig Allernaadigst Bevilling
Præsenterer de hidkomne Engelske Kunst-Mestere følgende:

3 Dag den 14. Junij.

- 1.) Dandse den ene Mester paa et paa Pinden loeliggende Bætt meget artig.
- 2.) Med 2de ved Fødderne bundne Kurve.
- 3.) Med Tre. Skoe.
- 4.) Dandse Strobfat som Mand og Kone.



Monsr. Hallasch gjør følgende Spring:

- 1.) Et heelt Luft-Spring over et radt Baand saa høit som han selv vil.
- 2.) Med 2. ladte Pistoler.
- 3.) Ober 7 Mand, samt af ovennævnte Figur behøveligst forordnet.

NB. Paa Volticeer - Pinden bliver særdeles artige Stykker præsentert.

Et Slutning bliver een Nyg Raad-Comoedie forrestillet.

Skue-Pladsen er paa Kongens Ny Torv, i den dertil nye opbygte Boed.

Paa Theatro betaales	1 Slettaler
Paa Premier	2 Mark.
Paa Seconde	1 Mark 8 Skilling.
Paa Galleriet	1 Mark.

Hvem ej behager at opholde sig ved Indgangen, kand fra Kloften 3 til 5 forbeholde Billetter i Voben.

Gjøgler/ekvilibrist-plakat, antageligvis fra Trondhjem ca. 1750. Bildet er trolig det eldste dokumentet i Nasjonalmuseets samlinger.

av forskjellige art.

Det er viktig for Teatersamlingen å skape balanse, slik at ikke de større, etablerte teatrene får dominere i for stor grad, men at også de mindre, temporære teaterforetagendene er representert med materiale, enten det dreier seg om de mange småteatrene som i tidens løp har kommet og gått, eller om de frie gruppene. En av disse, som var tidlig ute med å levere arkivet sitt til Teatersamlingen her, er Flaminateatret ved Vera Rostin Wexelsen. Ønskelig om flere fulgte hennes og BAK-truppens eksempel!

Teatersamlingens materiale er mangslunget og spiller i prinsippet alle sider ved teaterdrift – det administrative og økonomiske så vel som det kunstneriske. Det omfatter f.eks. regnskaper og forretningskorrespondanse, styreprotokoller og kontrakter. Nettopp denne typen stoff kan gi verdifulle opplysninger om publikums reaksjoner på en forestilling m.h.t. hvor mange forestillinger som ble spilt, hvor mange billetter som ble solgt, om det ble solgt dyre eller rimelige plasser osv.

Mye av samlingen består av rollehefter, regi- og suffilbøker, scene- og rollefotos,

scene- og kostymeskisser, scrap-bøker med anmeldelser og andre presseomtaler. De større personarkivene rommer ofte også personlig korrespondanse, inklusive «fan-mail», og av og til selvbiografiske notater.

En problematikk knyttet til alle teatersamlinger, er selvfølgelig at de bare *gjenspeiler* et kunstnerisk produkt: forestillingens «etterlatenskaper». Disse kan være vanskelige og tolke, men til gjengjeld kan de brukes med mange forskjellige innfallsvinkler og i mange kombinasjoner.

Noen typer teatermateriale kan likevel regnes som et kunstnerisk produkt i seg selv, som scene- og kostymeskisser, selv om de egentlig fungerer instrumentelt. Likedan med plakater og programmer som ikke bare annonserer forestillingen, viser rolleliste osv., men utviklingen i design kan være interessant å følge i og for seg som en del av kunsthistorien. Underholdningsteatrene var først ute med billedplakater, mens Christiania Theater i alle sine år, og Nationaltheatret meget

lenge, opererte med rene tekst-plakater.

Teatersamlinger vil alltid ha sin faste «kundekrets» blant biografer og historikere som er ute etter fakta-opplysninger, men bruken varierer også i forhold til hvilke trender som melder seg innen teaterforskningen. I en tidlig periode i fagets historie var det tale om «rekonstruksjon» av forestillinger. Senere har man f.eks. rettet oppmerksomheten mot hele prosessen – fra de første forarbeider med ideer for selve konseptet, prøveperioden, dens utvikling vedrørende spill og regi, forestillingen på scenen, publikums reaksjoner, pressens omtaler og ringvirkninger i samfunnet. En tid diskuterte teaterforskere bruken av video-opptak og deres verdi for å «bevare» forestillinger. Ble det «filmet teater»? Hvor skulle kamera stå? Flere kameraer? Nærbilder – scenebilder? Måtte det ikke også gjøres opptak av publikum som en del av «teaterhendelsens» helhet?

I de senere år har teaterforskningen, dels inspirert av nye europeiske teorier

innen kultursosiologien, kretset mer om teater som fenomen. Man har sett begrepet teater i forhold til f.eks. sosiale ritualer og handlinger som ikke nødvendigvis foregår på en scene. Teaterhistorisk grunnforskning har kommet i bakgrunnen. Det er en tendens som man har konstatert også i de andre nordiske land.

Berettigelsen av teatersamlingene vil være der uavhengig av trender innen teatervitenskapen. Men det er viktig at det er tilstrekkelige resurser til å holde samlingene løpende à jour. Digitalisering som kan gjøre samlinger lett tilgjengelig, tjener liten hensikt hvis det digitaliserte materialet ikke følges opp med metadata – dvs. informasjon som ikke fremgår av materialet selv. Det kan f.eks. dreie seg om dets opprinnelse, datering, tilhørighet og sammenheng med annet materiale. Det er på den måten svært viktig at det finnes faglig kompetent personale både til å ivareta samlingene, og formidle informasjon om dem.

Kjenner du Shakespeare?

Lyst til å bli nærmere kjent med verdens mest spilte dramatiker?

Til å se stykkene hans og delta i diskusjoner med entusiaster av alle kjønn, yrker og aldre?

Delta i uhøytidelig og årlig symposium med høytlesninger av tekstene hans?

Høre foredrag om mesterens liv og verker ?

Delta i festlig samvær ved årsmøtet i forbindelse med hans fødselsdag 23. April?

Være med på årlig ukestur til hans fødeby Stratford-upon-Avon, hjemmet til The Royal Shakespeare Company, hvor vi ser forestillinger med verdens fremste Shakespearetolkere, deltar i seminarer og workshops og kanskje møter noen av tolkerne på stampuben Dirty Duck?

Da er

DET NORSKE SHAKESPEARESELSKAP

avgjort noe for deg!

Slik blir du medlem: Årskontingent kr. 200,- betales til konto 1602 44 28072. Husk å oppgi medlemmets navn, adresse og epost. Eller ta kontakt på shakespeare@shakespeare.no eller www.shakespeare.no.



FESTIVALIER



AVIGNON 2011: BARNA INNTAR SCENEN

(Avignon): Festivalen i Avignon kritiseres for å ignorere folkelig teater, men har et publikumsbelegg på 93 prosent.

AV FINN WILHELM MATHIESEN

Årets teaterfestival i Avignon var den 65. i rekken og varte fra 6. til 26. juli 2011. I alt 128 000 tilskuere besøkte festivalens mange scener, noe som betyr et publikumsbelegg på 93 prosent.

Kritiseres for elitekunst

Danseren og koreografen Boris Charmatz var årets festivalkunstner, programmet inneholdt derfor mer dans enn tidligere, og inkluderte koreografier av Boris Charmatz, Anne Teresa de Keersmaeker, Xavier Le Roy, Cecilia Bengolea og Francois Chaignaud, Olivia Grandville og William Forsythe. Festivalen har forøvrig måtte tåle skarp kritikk, ofte fra konservative miljøer, for dens vilje til å inkludere forskjellige uttrykksformer. En uke før festivalen startet publiserte avisen *Le Figaro* et kvalmende manifest hvor flere etablerte skuespillere hevdet at festivalen var preget av elitekunst og at festivalens ledelse ignorerte *folkelig teater* gjennom sine kunstneriske valg. Dette manifestet står i sterk kontrast til festivalens statistikk når det gjelder både tilveksten av unge tilskuere, og det sterke engasjementet for nettopp å flytte festivalens grenser i forhold til tilskuernes sosiale tilhørighet.

Barna i sentrum

Barn har vært det gjennomgående temaet på årets festival. Denne tematikken har sannsynligvis gitt festivalen en noe mykere karakter enn den pleier, på tross av flere forestillinger med eksplosiv karakter. Vincent Macaignes *Hamlet* ble festivalens absolutte høydepunkt, men Boris

Charmatz' *Enfant* og *Levée de conflict*, og ikke minst Anne Teresa De Keersmaekers *Cesena* ble også godt mottatt. Noen sikre kort som Guy Cassier, Patrick Pineau og Patrice Chéreau sørget for rent og mer tradisjonelt teater. Romeo Castellucci, hvis forestillinger sjelden lar tilskueren være uberørt, skapte også i år kontrovers med *On the concept of the face of God...* Mens den spanske performanceartisten Angélica Liddel, som lagde furore på fjorårets festival, ikke nådde opp til forventningene, i følge aviser som *Le Monde*. Hennes forestilling *Maldito sera el hombre que confia en el hombre: Un projet d'alphabétisation* (forbannet være den mann som stoler på mennesket: et alfabetiseringsprosjekt) som ble spilt i *Salle de Montfavet* utenfor Avignon, var imidlertid for meg en visuell, intens og emosjonell sterk opplevelse. Hun angriper kapitalismen, vår dobbeltmoral og sosiale feighet på en direkte måte i en forestilling der hun blander akrobatikk, skulptur, dans og teater. Også Liddel fokuserer på barn i sin forestilling og allerede de første ordene i forestillingen betegner stilen hennes: «*Jeg har til gode å møte et eneste barn som har vokst opp til å bli en bra voksen*».

Tidligere festivalkunstner Frédéric Fisbach satte opp Strindbergs *Froken Julie* med Juliette Binoche. Det var en av de forestillingene det var knyttet enorme forventninger til, men også en av dem som skuffet mest. Selv om Juliette Binoche spilte Julie på en svært overbevisende måte med imponerende tilstedeværelse, opplevde jeg Fisbachs regikonsept som en uaktuell konfliktsituasjon hvor den moderne scenogra-

fien ble stående i sterk kontrast til tekst og innhold på en forstyrrende og forvirrende måte. Det er vanskelig å glede seg over godt skuespill når kjernen mangler. Derimot vil jeg trekke frem *Sun* av Cyril Teste i *Salle Benoit XII* som en flott opplevelse, bygget på den virkelige historien til to tyske barn som drar av gårde til flyplassen med hensikt om å fly til Afrika for å gifte seg. Teste bruker moderne virkemidler for å skape en virkelighetsnær og intens forestilling.

Fokus på mangfold

Også i år har Avignon hatt fokus på mangfold, og latt performance og installasjon være en integrert del av programmet. *This situation* er en performance av Tino Seghal hvor 6 skuespillere inviterer publikum til diskusjon med utgangspunkt i et sitat eller en hendelse. Performansen varer i 6 timer og blir fort engasjerende når man skjønner hvordan det fungerer. Jean-Michel Bruyères/ LFKs installasjon *La dispersion du fils – vers la constellation du grand chien* var en bemerkelsesverdig installasjon man kunne oppleve i en gymsal ti minutters gange fra sentrum. Med utgangspunkt i myten om Akteon som blir forvandlet til hjort og revet i stykker av sine egne hunder, viser Bruyères en mengde naturinspirerte skulpturer (skinn, hår, utstoppede dyr) og en ny versjon av en digital videoinstallasjon bestående av utallige mengder filmklipp og bilder montert i serie og vist i 3D på en 360 graders skjerm. Han skaper gjennom disse to svært forskjellige uttrykksformene en flertydig tilnærming av det samme konseptet.

HVOR BEGYNNER BEVEGELSEN?

(Avignon): Boris Charmatz tar et sjarmerende og engasjerende skritt videre i anti-koreografien.

AV FINN WILHELM MATHIESEN




ENFANT. LA COUR D' HONNEUR Koreografi:

Boris Charmatz. Generell regi: Alexandre Diaz. Lys og lyd: Yves Godin og Olivier Renouf. MusikkSøkkpipe: Erwan Keravec. Mekaniske installasjoner: Artefact, Frédéric Vannieuwenhuysse. Borggården av Pavepalasset, 10. juli

En av Boris Charmatz' tidligere koreografier – *Régi* – kontrollerte mekaniske innretninger livløse dansere som var underlagt maskinenes vilje. I *Enfant* tar han opp tråden fra *Régi*. Midt på scenen står en liten heisekran. Ut fra kranen går det tre liner festet i stropper på venstre, midtre og høyre scenegulv, og opp gjennom remmer til det øverste vinduet i borggården omtrent 20 meter over bakken. To dansere ligger på gulvet midt i forkant av scenen og én i venstre scenekant. Noe som likner på en svart skateboardrampe står ved siden av kranen. I skinnet av gult, lunt lys setter kranen seg i bevegelse og begynner å spenne linene slik at de river seg løs fra festene i gulvet. Lyden av noe strekkes, bøyes og sprenges blir forsterket av mikrofoner. Ved hjelp av et feste i midjen blir en av danserne løftet opp av kranen, og blir først hengende for så å bli dratt bortover som et stykke dødt kjøtt eller slakt. En annen blir heist opp etter foten, sluppet ned igjen og svingt viljeløst frem og tilbake. Ved siden av har rullebåndet på rampen satt seg i bevegelse, og drar den tredje danseren oppover helt til hun faller ned igjen. Gulvet foran rampen rister og danseren går over i spasmer med erotiske undertoner. Lyset har gått fra lunt til kaldt og skarpt.

Hva er bevegelse?

Ni dansere kommer inn enten slepende eller bærende på barn fra 6 til 12 år. Barna blir båret og behandlet som dukker, manipulert og ristet. I enkelte tilfeller griper man seg i å bli nervøs for barnas helse. De er livløse kroppar som de voksne danserne former som plastelina. Det er en imponerende masse «sovende» barn som blir gitt bevegelse av et ikke mindre imponerende kompani dansere. Rett etter forestillingen tenker jeg at dette kanskje var litt tynt for en åpningsforestilling, men ikke lenge etter ser jeg kompleksiteten i den kollektive

bevegelsen som driver forestillingen. Den er full av symbolikk som gir tilskueren et bredt spekter av muligheter for å navngi de assosiasjoner og følelser som koreografien produserer. Stikkordet er å gi bevegelse til noe. Det oppstår noe nytt i konfrontasjonen mellom den som beveger og den som bevegges. Det være seg dansere eller maskiner. «*Hvor begynner koreografien?*», spør Boris Charmatz. «*Hva er kilden til den rørslen som utspiller seg foran våre øyne?*» Dette er interessante spørsmål som gjør at vi kan oppfatte en koreografi om barn og barnets plass i samfunnet i et annet lys. På et tidspunkt plasserer danserne seg på forskjellige steder rundt scenen og snakker eller lager lyder inn i en mikrofon som senere kommer over høytalerne i loop. Dette er en stemningsmessig virkningsfull teknikk selv om jeg er litt usikker på hensikten i denne sammenheng. Derimot er scenene hvor enkelte av barna blir sendt fra danser til danser i en suggerende og kontinuerlig bevegelse, flotte å se på og ofte sensuelle.

Voksen og barn. Hvem bestemmer?

Rollene blir etter hvert byttet om når en ny gruppe barn kommer inn og det er de voksne danserne som blir manipulert og trukket rundt på scenen. Hvem er det egentlig som styrer hvem og hvem manipulerer hvem? De voksne blir behandlet langt tøffere enn barna, og tankene kan like gjerne gå til *Lord of the flies* som til problemstillinger om overgrep.

En sirene sprenger lydbildet før sekkepipevirtuosen Erwan Keravec kommer inn på scenen. Barna prøver å rømme, men lyden av sekkepipen stiger til crescendo og får hele salen til å riste. På scenen smelter de voksne danserne og barna sammen i en uformelig masse. De blir liggende på gulvet men reiser seg etter hvert og følger etter musikeren som i rottefangeren fra Hameln. Men barna nekter å føye seg, tramper i gulvet og løper frem og tilbake på scenen. Kerawac blir heist opp av kranen etter foten og fortsetter å spille sekkepipe opp ned. De fleste barna er nå i bar overkropp, og mens Michael Jacksons *Billie Jean* spilles svakt i bakgrunnen beveger de seg rundt på scenen i noe jeg vil karakterisere som organisert kaos. Forestillingen ender med at de trekker de voksne danserne av scenen.

Det var etter å ha sett Christoph Marthalers forestilling på fjorårets festival om handikappede barn som ble ofre for nazistenes grusomme medisinsk eksperimenter, at Boris Charmatz ble inspirert til å lage en forestilling med tematikken barn. Mange vil si at når man får med seg nesten tretti barn er målet halvveis nådd fordi ingen kan motstå en mengde søte og flinke barn. Det er allikevel ikke på det planet *Enfant* befinner seg. Barna er forestillingens ryggmarg men det er en helhet i tematikk og form som etter min mening gjør forestillingen til en gripende kunstnerisk opplevelse, også for de av oss uten svart belte i samtidskoreografi.

KOREOGRAFI UTEN MUSKLER

(Avignon): Barnets plass i samfunnet er idag et sentralt politisk tema, sier Boris Charmatz, som står bak forestillingen *Enfant* (Barn).

AV FINN WILHELM MATHIESEN (TEKST OG FOTO)

Boris Charmatz (f. 1973) er den yngste festivalkunstneren siden Baudriller/Archambault tok over ledelsen av festivalen i Avignon i 2004. Han har ledet den nasjonale dansescenen i Bretagne/Rennes siden 2009, og har de siste ti årene vært en av Frankrikes mest innflytelsesrike utøvere og koreografer, med opptredener på scener over hele verden.

Av hans tidligere koreografier bør nevnes *A bras le corps* (1993), *Aatt tenen tionon* (1996), *Héâtre-élévision* (2002) *La danseuse malade* (2008), *Flip Book* (2009) og *Levée des conflicts* i 2010. Denne forestillingen ble vist på årets festival i tillegg til *Enfant*. Boris Charmatz gjestet Prøvesalen på det Norske Teater i 2005 med forestillingen *Herses (une lente introduction)*, en forestilling skapt i 1997.

– *Barn er det sentrale temaet på årets festival, og samtidig presenterer du som festivalkunstner forestillingen Enfant. Det er vanskelig å tenke at dette er tilfeldig.*

– Da jeg begynte å forberede *Enfant* i la cour d'Honneur fikk jeg lyst til å involvere barn i forestillingen. Gjennom diskusjoner med andre kunstnere viste det

seg at de også viet en sentral plass til spørsmålet om barn, og barnet i sentrum for samfunnets oppmerksomhet. Jeg tror av flere grunner at barnets plass i samfunnet er et sentralt politisk tema i dag. Ikke bare på grunn av dagens sterile pedofildebatt, men også på grunn av en omfattende debatt om skolens rolle i forhold til barna. Hvem er den for, hvem skal betale, hvordan skal den være? Disse spørsmålene skaper en slags angst som ikke eksisterte for tretti år siden. I tillegg til var det viktig for meg å snakke om en felles bevegelse i en bestemt retning, og teaterfestivalen i Avignon representerer jo nettopp et slikt sted hvor en rekke forskjellige kunstnere skaper en kollektiv bevegelse. Også når det gjelder forestillingen i cour d'Honneur dreier det seg om en kollektiv aksjon som settes i bevegelse og som involverer både barnas foreldre, de som bygger scenen, alle aktørene, osv.

Heisekran

– *I Enfant møter vi først den mekaniske heisekranen (se foto side ,red. anm.). Hva er tanken bak denne innretningen?*

– Man kan se på kranen som



Koreografen Boris Charmaz (f. 1973).

en skuespiller, men det er også en ting og samtidig et emne. I utgangspunktet er ideen koreografi uten muskler hvor dens eneste funksjon er å bevege kropp. En slags forlengelse av kroppen altså. Det jeg liker er den potensielle mangesidigheten i måten vi oppfatter maskinen på. Noen vil se en undertrykker eller diktator som manipulerer samfunnet, men den kan også besvare en dansers drøm om å utføre en rekke bevegelser som går av seg selv. Det er ikke bevegelser som må innøves, men som kommer mens vi sover og som ikke skal gjentas eller bearbeides. Jeg liker det flersymbolske scenebildet som blir skapt ved hjelp av maskinen, og som gjør at like mange blir glad i kranen som blir redde for den. Uttrykket blir i så måte sterkt men uten at vi beskriver maskinen som en politisk makt eller et voldelig uhyre. Det er jo kun bevegelse. Jeg liker godt at dette med mange forskjellige muligheter går som en streng gjennom forestil-

lingen, for eksempel når barna blir båret av de voksne og det aldri er klart hvem som styrer hvem. Kanskje er det barna som drømmer om å bevege seg gjennom rommet uten å måtte bruke egne krefter. Samtidig er det på grunn av barna at de voksne beveger seg og uten barna er det ingen koreografi. Selv om altså barna ikke bruker egne krefter på å røre seg, gir de allikevel de voksne sin tillit og bestemmer på den måten at bevegelsen oppstår. Det er altså et komplekst forhold mellom aktørene.

– *Er denne forestillingen en fortsettelse av tidligere arbeider hvor du også bruker mekanikk?*

– Det er riktig at jeg har brukt maskiner i tidligere i koreografier, blant annet i samarbeid med billedkunstnere, men det viktige er at det er bevegelse på flere nivåer. De mekaniske elementene gir impulser til danseren, men bevegelsen er allerede i gang før danseren begynner. Det stiller

spørsmål til hvor koreografien begynner. Jeg liker å tenke på dansen som en mental øvelse hvor det hele ikke nødvendigvis begynner med min kropp, eller våre kropp, men med en sommerfugl eller i teksten eller blyantspissen...

Arbeid med barn

– *Du har valgt å involvere en stor mengde barn i dette arbeidet, har dette vært med på å styre forestillingen i en bestemt retning?*

– Da jeg planla *Enfant* ønsket jeg at barna skulle være fullstendig livløse gjennom hele forestillingen, og kun bli løftet og ført av de voksne danserne. Da de ankom de første prøvene løp de rundt i tre timer og jeg innså at det kom til å bli vanskelig å forhindre dem fra å bevege seg. Selv om de likte å bli båret rundt og manipulert, kom de til et punkt hvor de sa klart i fra at nå er det vår tur. De har således bragt med seg en overskridelse av de prinsippene vi hadde satt, selv om de til en viss grad følger dem i første del hvor dialogen mellom mellom barn og voksne er konstant. Arbeidet med barna gir også en annen type føring enn de vi er vant med. Er de for eksempel slitne en dag eller ikke har lyst til å løpe lenger er vi nødt til å finne andre løsninger. Slik har de preget prøvene og det endelige resultatet, og for å svare på det du spør om, ja, det er blitt en annen forestilling på grunn av det barna har bragt med seg.

– *Hvem er du inspirert av selv?*

– For det første blir jeg inspirert av å være danser selv. Jeg føler meg fri når jeg danser i andres koreografier. Ellers kan jeg nevne Anne Theresa de Keersmaeker, Odile Duboc eller de to unge koreografene Francois Chaignaud og Cecilia Bengolea, som presenterer to prosjekter på årets festival og som jobber på en helt annen måte enn da jeg var på deres alder. Det er interessant og spennende og de har begge mye å fortelle oss. Men inspirasjonen kan like gjerne komme fra en musiker som Erwan Keravec. Gjennom sin prestasjon i *Enfant* gir han oss noe vilt og inntrengende for å sprengte rammene til denne forestillingen som i stor grad lar danserne bli ledet og dermed forblir statiske i en form for ikke-dans.

EKSPLOSIV HAMLET TAR AVIGNON MED STORM

(Avignon): Det meste er råttent i
Vincent Macaignes rike.

AV FINN WILHELM MATHIESEN

AU MOINS J'AURAIS LAISSE UN
BEAU CADAVRE (i det minste legger jeg
igjen et vakkert lik) etter William Shakespeares
Hamlet. Adaptasjon, iscenesetting, visuell
og scenografisk idé: Vincent Macaigne.
Scenografi: Benjamin Hautin og Julien Peissel.
Lys og lyd: Kélig Le Bars og Loïc Le Roux.
Cloître des Carmes, 11 juli 2011

Når publikum kommer inn i «salen» er det luften tett av råttent stank, på tross av at vi befinner oss under åpen himmel på innsiden av klosteret *Cloître des Carmes*. Scenen er delvis dekket av fuktige gressmatter, og det er forråttelsen av disse som produserer stanken. Midt i forkant av scenen er en rektangelformet vanngrav fylt av en ubestemmelig, rødbrun væske og et kadaver stikker delvis opp av vanngraven. Bakerst er det bygget en høy kommentatorboks med vindeltrapp, og ellers er det satt opp metallrigger på hver side av scenen. Andre elementer i scenografien er brusautomater, store kors og skjeletter spredt utover scenen, et stort akvarium i høyre bakkant, blomsteroppsatser og danske, franske og europeiske flagg. Det spilles høy musikk

når vi kommer inn og en ung skuespiller i shorts og hawaiiiskjorte inviterer oss opp på scenen. Noen modige publikummere går opp på scenen, snart fulgt av flere. Etter hvert har et trettitals tilskuere kommet opp på gressmatten, blant disse et par unge gutter som kler av seg og bader i vanngraven. Denne seansen ender med servering av Pastis i plastglass hvorpå man får anledning til å gå å sette seg igjen. Sirkus Macaigne er i gang.

En indre uro preger skuespillerne

Horatio eller skuespilleren som spiller Horatio – det er ikke alltid klart om han er i rolle som seg selv eller som rollefigur – åpner med ordene: «*Dere vil få oppleve historien om Hamlet, min beste venn som døde for et par måneder siden.*» På gulvet foran setene på de forreste radene ligger plastpresenning som vi kommer til å bruke som beskyttelse mot vann- og gjørmesprut gjennom store deler av første del. Over kommentatorboksen henger et neonskilt med tittelen «*Det blir ingen mirakler her*», og det blir det da heller ikke. Når Hamlet kommer inn i lederhosen skjønner vi fort at han sliter med

store mengder frustrasjon og sinne. I et forsøk på å roe seg ned hopper han oppi graven til sin døde far hvor han plasker rundt som en grinete unge, selv om den rasende intensiteten han uttrykker ikke er spesielt uskyldig. Hamlet er ikke gal men har visse psykopatiske trekk og er irritert og sint på alt og alle. Både han og de andre skuespillerne ser ut til å være drevet av en indre uro som får dem til å løpe frem og tilbake, opp og ned vindeltrappen og å skrike ut replikkene eller skjelle hverandre ut. Skuespillerne kjemper mot hverandre for å bli hørt og replikker som «*hold kjef, du vet ikke hva du snakker om*» eller «*nå må du faen meg være stille*» er gjennomgående. Også i pausen krangles det og det er vanskelig å si om det springer ut fra en reell konflikt eller om det også her er spill. Det som preger Macaignes spesielle univers er en stadig blanding av roller hvor skuespillerne går inn og ut av rollene på en måte som faller naturlig inn i historien som fortelles. Det dreier seg forøvrig ikke om *en*, men en rekke små historier flettet inn i hverandre. Macaigne bruker like mye sine egne eller skuespillernes tekster som dialog fra Shakespeare.



Hamlet, regi: Vincent Macaignes. Foto: Christophe Raynaud de Lage

Man aner system i kaoset

Claudius er forestillingens sentrale rollefigur på tross av at han i nesten en time i første del går rundt i en heltrekkende, signalgul banandrakt. Dette gjør ham både latterlig og til offer for de andres latterliggjøring. Det vesentlige spørsmålet er om Claudius ikke hadde god grunn til å drepe sin bror, og Hamlets dilemma ligger ikke i tvilen om hvorvidt han gjorde det eller ikke, men i en søken etter å rettferdiggjøre sin hevn. Gamle Hamlet var kanskje en ond og dårlig konge, og kanskje fortjente han å dø. Dette postulatet blir satt i perspektiv gjennom en svært voldelig scene hvor Horatio sitter oppå gamle Hamlet og slår ham, mens han gjentar igjen og igjen at han skal holde kjeft. Han slår og slår mens blodet spruter i en scene som tatt ut fra en av Scorceses mafiafilmer. Vincent Macaigne bruker Shakespeares drama og Saxo Grammaticus' *Amleth* som utgangspunkt for det han selv ønsker å uttrykke eller vise oss. Det dreier seg ikke her om å tolke en tekst men kun om å bruke den som en ramme. Claudius kaller sin nevø for «den depressive jævelen», men Macaigne selv håper at ikke forestillingen er deprimerende. Det av Shakespeares tekst som er med er stort sett tatt ut av sin opprinnelige kontekst, men det er allikevel et slags system i dette kaoset hvor iscenesetteren skriker ut henvisninger til skuespillerne på direkten, på hvilke han gjerne får som svar at teksten hans er noe dritt. Macaigne lykkes her med å skape et scenerom hvor tilskueren tar del i historien og jeg opplever, kanskje for første gang, at en iscenesetter tar skrittet helt ut

når det gjelder spørsmålet om tilskuerens sentrale plass i teatret.

Komikk og alvor

Macaigne pøser på med hemoglobin, gjørme og røyk. Musikken er ofte dyster og illevarslende. I andre del av forestillingen benytter han seg av et gigantisk, oppblåsbart lekeslott slik man kan se i fornyelsesparker. Blodflekkete og blekt reiser det seg midt blant skuespillerne som et symbol på noe enormt og knusende som ruver over oss mens kanoner på hver sin side av scenen bombarderer scenen med serpentiner. Det er selvfølgelig også noe fullstendig latterlig i denne overdimensjonerte kulissen, men betegnende for forestillingens stadige balanse mellom rasende alvor og humor. Det er blant annet på toppen av dette plastmonumentet at Ophelia blir voldtatt selv om gjerningsmennene sliter med å få det til uten å falle ned. En forferdelig handling blir på denne måten gjort komisk og således dysset ned. *Au moins j'aurais laissé...* er ellers full av komiske elementer som for eksempel gjenferdet hos Shakespeare – som erstattes med en utstoppet røyskatt hos Macaigne. Skuespillertruppen er redusert til én person, Roger Roger, en eldre, loslitt og sexfiksert skuespiller som ikke har noen særlig annen hensikt enn å distrahere resten av ensemblet, og publikum, og som på ingen måte hjelper Hamlet nærmere sannheten. Nå er det heller ikke så mye sannhet denne forestillingen handler om men om uskyld eller heller tapt uskyld. Det hele ender tragisk slik det gjør hos Shakespeare, og alle unntatt Hamlet en-

der livløse og mer eller mindre nakne oppi et stort rektangelformet akvarium med blodfarget vann. Vi har i noe over tre og en halv time vært vitne til en besluttsom og voldelig Hamlet, en reflektert, men rådvill Polonius, en Claudius som handler mer ut fra nødvendighet enn grusomhet og en fantastisk Gertrude som bruker rollen i noe som er mer performance enn tolkning, og som i en svært erotisk scene elsker med Claudius i vanngraven der kadaveret av hennes avdøde mann ligger og råtner. Som forelsket tenåringsjente bønnfaller Ophelia Hamlet om å ikke nekte seg selv å leve. I løpet av disse ti-

Macaignes tar skrittet helt ut når det gjelder tilskuerens plass i teatret

mene har vi fått oppleve en historie om et samfunn som går til grunne, om mennesker som blir drevet til handlinger de ikke trodde de var i stand til, og andre igjen som handler fordi de ikke klarer å la være. Macaigne setter lys på den voksende høyreekstremismen i Europa og hylkeriet i den økonomiske krisen. Vincent Macaignes *Hamlet* behandler imidlertid i enda større grad det globale spørsmålet om hva det betyr å være menneske, og er en av de absolutt mest forrykende, gode og engasjerende teaterforestillingene jeg har sett på lang tid.



– Jeg har problemer med ideen om den fjerde vegg og bruken av den. Også som tilskuer, sier Vincent Macaigne.

LIKER ARKAISK TEATER

(Avignon): – Vi viser dere en verden i ferd med å gå under, men vi går under sammen, sier *Hamlet*-regissør Vincent Macaigne

AV FINN WILHELM MATHIESEN (TEKST OG FOTO)

Vincent Macaigne har skuespillerutdannelse fra CNSAD, Frankrikes statlige teaterkonservatorium, og har medvirket i oppsetninger av Cyril Teste, Joël Jouanneau, Jean-Louis Martinelli og Julie Brochen og i flere filmer. Som dramatiker har Macaigne skrevet bl.a. *Voilà ce que je ne te dirai jamais*, *Requiem 1, 2 og 3*, og en fri adaptasjon av Dostojevskijs *Idioten*. Han har regissert og skrevet flere filmer, hvorav den siste er kortfilmen *Ce qu'il restera de nous*. Med sine 32 år er Vincent Macaigne den yngste scenekunstneren på årets teaterfestival i Avignon.

– *Kan du fortelle litt om det innledende arbeidet med forestillingen* au moins j'aurais laissé un beau cadavre?

– Det er et arbeid som er blitt til med utgangspunkt i skuespillerne. De jobber forresten kontinuerlig og ingen av forestillingene er helt like. Med utgangspunkt i *Hamlet* la vi til enkelte av mine egne tekster, noe gjennom improvisasjon med skuespillerne og noen litterære tekster av Virginia Woolf og Nietzsche. Noen ganger får jeg ideer under prøvene og gir skuespillerne tekster som vi senere skriver ned. Det ble etter hvert et så omfattende patchwork av tekster at forestillingen opprinnelig varte i 6-7 timer. Til slutt endte vi opp med en blanding av mine egne tekster og ganske mye fra *Hamlet*. Ideen var uansett aldri å sette opp en versjon av Shakespeares *Hamlet* og teksten er bare et plagg som ligger utenpå den virkelige fortellingen.

– *Stykket er preget av voldsom energi, og skuespillerne løper rundt og skriker til hverandre hele tiden. Har raseri vært et stikkord for dere i dette arbeidet?*

– Jeg ga skuespillerne beskjed om at de var i et hus som brenner. De står ikke utenfor og ser på men er inne i huset. Gjenstander faller fra taket, lyden av flammene er overdøvende og vi oppnår en stemning av krise og redsel, men det er allikevel strukturert. Jeg ønsker å oppnå noe veldig presist og strukturert, noe som minner om et akutt overlevelsesinstinkt.

Ondskap

– *Claudius stilles i et annet lys enn det vi er vant til, mens gamle Hamlet blir drept i en svært voldelig scene. Ligger det her et ønske*

om å forstå volden eller hatet?

– Ja, dette er faktisk en sentral del av stykket. Jeg var interessert i å finne ut av hvor ondskapen i oss ligger og hva det er. Hva betyr det å ha skitne hender og hva betyr det å handle? I forestillingen blir dette vist gjennom Claudius som kanskje hadde gode grunner til å drepe broren sin. Hamlets videre handlinger baserer seg således på feil grunnlag og han blir til en slags tyrann som utfører etnisk rensning, i likhet med for eksempel Hitler. Claudius på sin side, fører landet inn i en blindgate. Vi viser tydelig at de som har makten begår skitne handlinger, men spør samtidig om ikke det nettopp er en nødvendig del av det å ha makt.

– *Ondskap er en tematikk som du også tidligere har behandlet, f.eks. i De amerikanske brødrene og Idioten.*

– Den latente ondskapen i mennesket er for meg et stadig tilbakevendende tema. Jeg tenker ofte at et dårlig menneske er et godt menneske som blir bittert, mens jeg ser på meg selv som et dårlig menneske som prøver å bli bedre. Vi har alle noe dårlig i oss og det å ikke konfrontere det skaper bitterhet. Hamlet i vår forestilling har en barnslig måte å tilnærme seg problemer på ved at han vil ødelegge, knuse og rasere alt.

Foranderlig

– *Du har sagt at teatret ikke skal være et instrument for å formidle et budskap. Det er vel allikevel visse ting du ønsker at publikum skal sitte igjen med etter forestilling?*

– Jeg har ikke noe ønske om å lage politisk teater, men vil formidle vårt inntrykk av verden, og jeg må innrømme at jeg er ganske pessimistisk og redd for tiden. Jeg føler at en skygge er i ferd med å legge seg over Europa, i alle fall den delen av Europa som vi lever i. Merkelig nok skjer dette blant annet gjennom «renslighet» eller en form for moralisme hvor alt skittent og hardt blir skjøvet vekk. Men det som er viktig når vi jobber er det som skjer i hverdagen, våre egne inntrykk og følelser. Handlingen er hverken poetisk eller politisk, men springer kun ut fra hvem vi er og hva vi ønsker å si. Ting forandrer seg fra dag til dag og det er naturlig at det vi gjør også forandrer seg fra

forestilling til forestilling. Vi jobber derfor med forskjellige type temaer fra politikk til kjærlighetshistorier, ofte enkle, intime ting. Det er ingen regler og det er heller ikke poenget. Det dreier seg egentlig om noe svært instinktivt.

– *Flere ganger i løpet av forestillingen ber dere publikum om å bidra. Hvorfor er denne deltakelsen viktig?*

– Det er et svært viktig element. Jeg liker tanken på teatret som noe arkaisk og rudimentært. Jeg har problemer med ideen om den fjerde vegg og bruken av den. Også som tilskuer. Jeg liker å tenke på teatret som et sted hvor en gruppe mennesker snakker til en annen gruppe mennesker, og tanken om at vi rekker tilskueren hånden i en kjærlig gest. Vi ønsker å formidle at vi har de samme egenkapene som dem som ser på, og at vi er i stand til de samme tingene, men poenget er å snakke sammen. Hensikten er å skape et møte selv om jeg skjønner at vi

«En skygge er i ferd med å legge seg over Europa»

ikke klarer å møte alle på samme måten, men jeg synes poetikken og kjærligheten i teatret ligger nettopp her. Og hvis ikke dette møtet finner sted, og vi ikke går ut for å møte publikum vil det bli en mye hardere forestilling. Det er en måte å innlemme en form for glede i forestillingen, og å vise publikum hvor vi er. Vi viser dere en verden i ferd med å gå under, men vi går under sammen. Jeg tenker at dersom publikum føler det slik vi føler det, vil de ha vært vitne til en verden som går under på en voldelig, rasende, men ikke deprimerende måte.

– *Hvem er du selv inspirert av?*

– Jeg liker godt Angelica Liddel, Christoph Marthaler, Frank Castorf, Romeo Castellucci og Claude Régy – for å nevne noen. Det som imidlertid inspirerer meg mest er det jeg kan erfare og oppleve i hverdagen. Jeg liker også godt å jobbe med andre uttrykksformer, og det er ikke umulig at jeg etter hvert beveger meg mer mot visuelle uttrykk som formkunst, installasjon eller performance.

Oncle Gorudiu, regi: Sophie Perez, Kompani Zerep 2011. Foto: Christophe Raynaud de Lage



FRUSTRASJON OG UFULLKOMMENHET

(Avignon): Kompani Zerep provoserer med en
øredøvende kaotisk og selsom oppsetning

AV FINN-WILHELM MATHIESEN



ONCLE GOURDIN Idé, regi og scenografi: Compagnie Zerep ved Sophie Perez/Xavier Boussiron. Musikk: Xavier Boussiron. Lys og lyd: Fabrice Combier og Félix Perdreau. Gymnase du Lycée Mistral, 13. juli 2011

I følge den franske avisen *La Marseillaise* er ikke *Oncle Gourdin* en forestilling som kan beskrives, den må oppleves. Avisen mener videre at oppsetningen er svært dyp fordi den skyver tilskueren ut på grensen for hans egen oppfattelse av kunst. Ikke alle er enige i denne positive omtalen, både *Le Monde* og *Libération* syntes *Oncle Gourdin* var skuffende. Forestillingen kan da også oppfattes som kontroversiell fordi den bruker festivalen

i Avignon som en ramme rundt en intellektuell diskusjon om kunst, barn, frustrasjon og menneskelig ufullkommenhet. Kulissene er en kopi i liten målestokk av en av festivalens mytiske scener, *Cloître des Celestins*, og på et tidspunkt hører vi stemmen til festivalens grunnlegger Jean Vilar i en gudeliknende tordentale.

Intellektuell farse

Oncle Gourdin (Onkel Klubbe) henter inspirasjon fra litterære og dramatiske tekster på en rekke områder. Kompani Zereps arbeid baserer seg på intellektuell refleksjon rundt et tema eller en problemstilling og assosiasjoner rundt disse. Derfra blir det bygget en scenografi som gir utgangspunkt til improvisasjon frem til ferdig forestilling. Skuespillerne har jobbet sammen i rundt ti år og forestillingen er i stor grad et resultat av deres impulser og improvisasjon på prøvene. Sophie Perez omtaler sine skuespillere som menneskelige firehjultrekkere, og i *Oncle Gourdin* fremstiller de fem suv'ene en bande med godt voksne gnomer eller tusser. De er hyperaktive, sexfikserte, noen ganger frustrerte, selvopptatte og slemme. Når de begynner å lese teater fordi de kjeder seg resulterer det i at de sovner. Spesielt den dramatiske forfatteren Paul Claudel og Olivier Py (scenekunstner som skal overta ledelsen av festivalen fra høsten 2013) fungerer bra som sovemedisin. Når en død gutt blir funnet i skogen bak klosteret, og en av dem adopterer ham som sitt eget barn, er det begynnelsen på tragedien for gnomene som i løpet av en surrealistisk *Ødipus*-scene får vist uante sider ved seg selv. Maskene tas av og på og skuespillerne går inn og ut av rollene i et forrykende maratonløp hvor dans, kranling om skuespillerteknikk og lemlesting av teddybjørner og utstoppede dyr bare er noen av ingrediensene.

Konseptuelle smertestillere

Gnomene, som blant annet presenter deres egen versjon av Anne Teresa de Keersmaekers *En attendant*, er gjennomgående komiske selv om farsen ofte blir grotesk. I følge Xavier Boussiron er det gnomen som mytologisk figur det fokuseres på. «*De fungerer som en slags dobbelt-*

gjengere og på en middelaldersk, mørk måte som konseptuelle smertestillere for at publikum skal kunne sette ord på intetheten.» Mange av kompani Zereps påfunn kan virke barnslige eller grunne, som for eksempel å antyde oralsex med en gulrot eller å hoppe rundt i abbadrakt og grisemaske, men det ligger en refleksjon i bunn. Det er ofte gjennom komiske sekvenser at den alvorlige undertonen kommer opp, og omvendt legges det inn brudd hvis en sekvens blir gripende eller følelsesmessig sterk. I følge Sophie Perez handler det om å kvitte seg med det umodne, det

Gnomen er en konseptuell smertestiller

som prostituerer, enten det er arv eller det handler om masken – som Gombrovicz var så opptatt av. «*Jeg vil karakterisere oppsetningen som en Frankenstein-forestilling hvor skapningene består av én del voksen, en del forfatter, en del barn, noe objekt og noe teater, som en slags grotesk tunnel vi prøver å lyssette.*»

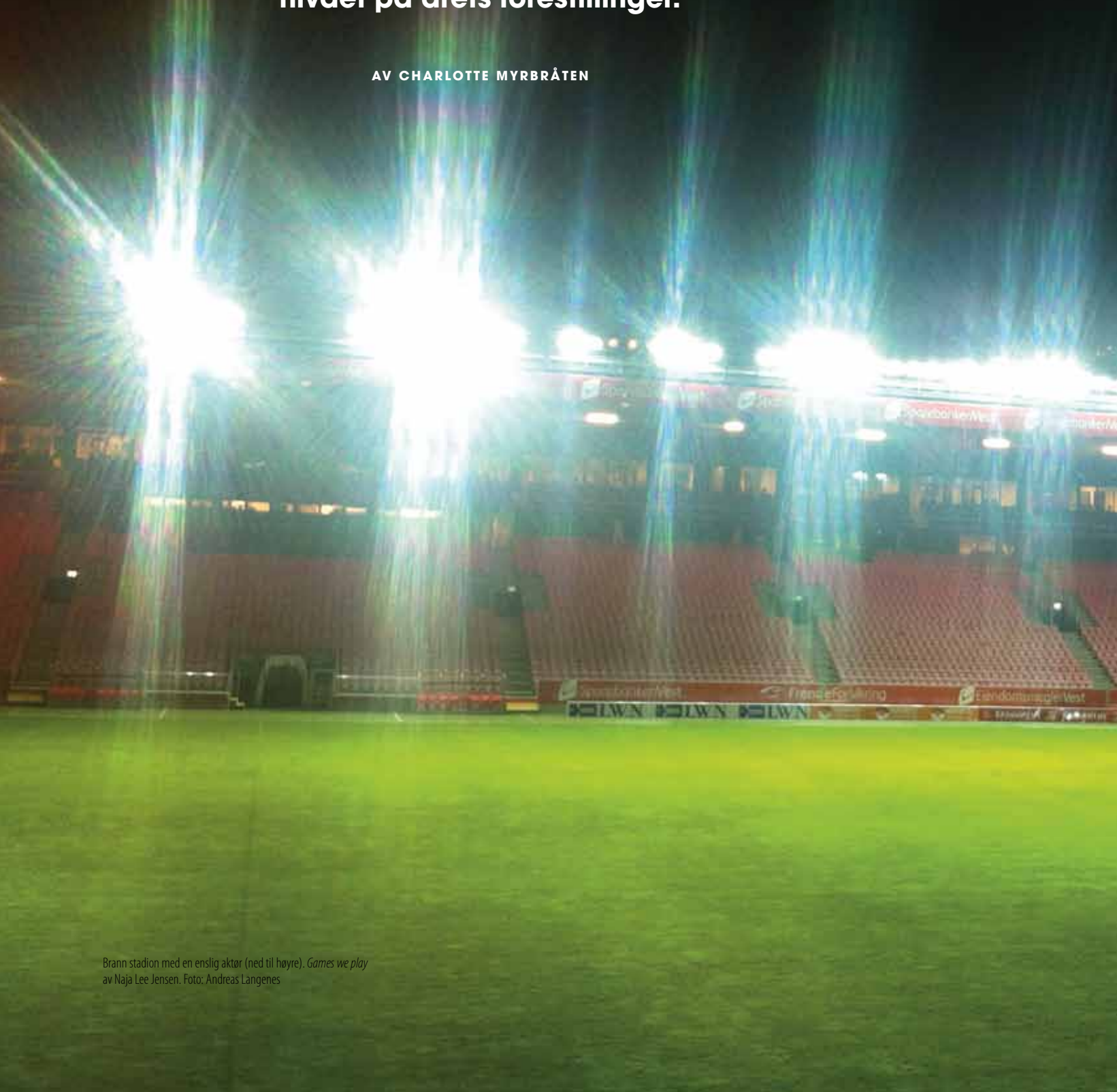
Legger reglene på hyllen

Kompani Zerep bruker billedkunst, dans, filosofi, teater og forskjellige typer visuelle uttrykksformer i et teatralt fyrverkeri. Det som antydes ligger såpass langt under overflaten at det er nærmest umulig å tilnærme seg forestillingen intellektuelt dersom man ikke leser pressemappen først. Det spiller ingen rolle. Zereps forestillinger er etter min mening scenekunst på høyt nivå hvor tilskueren stadig blir satt til veggs og stilt spørsmål angående sin egen oppfattelse av virkeligheten. Sophie Perez og Xavier Boussiron overser suverent skrevne og uskrevne regler for hvordan teater skal lages og vises på en måte som for noen kan virke svært provoserende. Etter min mening er *Oncle Gourdin* nok et eksempel på at kompaniet lykkes i blandingen av sjangere og kunstformer for å skape en flott sceneopplevelse. Dersom forestillingen i tillegg forårsaker en viss form for sjenanse og kontrovers vil jeg tolke det som et sunnhetsstegn.

STORE SPRIK

(Bergen): Meteor har holdt et så høyt nivå tidligere at det er umulig å ikke bli skuffet over det varierende nivået på årets forestillinger.

AV CHARLOTTE MYRBRÅTEN



METEOR Festival for scenekunst, Bergen
Internasjonale Teater til 29. oktober

Ser du alltid de forestillingene du henter til byen og setter opp?»

Spørsmålet dukket opp under forestillingen *The Curators Piece* på Logen Teater. Tea Tupajic og Petra Zanki fra Kroatia har invitert ulike teaterkuratorer på scenen under Meteor. Teaterfestivalen arrangeres i Bergen annet hvert år (veksler med Oktoberdans) og er en intens uke bestående av installasjoner, seminarer, workshops og scenekunst. Kun ukene i mai under Festspillene kan måle seg med Meteor, og festivalen er et helt soleklart høydepunkt for scenekunst-elskere. Under *The Curators Piece* skal Teatergarasjens kunstneriske leder Sven Åge Birkeland få kjørt seg. De andre kuratorene fra Europa og USA sitter rundt ham. De improviserer fram samtalen og det er kunsten og kuratorens funksjon som står på agendaen. De tilreisende utlendingene lurer på hvordan Birkeland kan tro han driver en uetablert festival på «kanten» av det uetablerte når Teatergarasjen har eksistert i over tjue år. Publikum ler. Birkeland prøver å forsvare seg. Han blir stadig avbrutt av de andre kuratorene som lurer på teaterhusets funksjon i Bergen og på om noen egentlig bryr seg om festivalen. Alle må svare på hvorfor kunsten er viktig, om de er villige til å dø for den (selvsagt ikke) og redegjøre for hva de da vil dø for (naturligvis kjæreste og barn). Det er spennende å høre hva Birkeland og de andres tanker fra «innsiden». Forestillingen er befriende nytenkende i formen, intens, informativ og humoristisk. Birkeland blir konfrontert med kunstneriske, økonomiske og kvalitetsmessige spørsmål knyttet til Teatergarasjen. De andre kuratorene er i angrepsposisjon og Teatergarasjens sjef må forsvare seg. Han gjør det også godt der han snakker til menigheten (oss) om viktigheten av en «smal» teaterfestival. Vi nikker med. Birkeland vektlegger alle co-produksjonene Teatergarasjen står for og det høye antallet av norske (og lokale kunstnere fra Vestlandet) som preger årets program, og at festivalen setter Norge på det sceniske kartet.

«Ser du alltid forestillingene før du



henter dem til byen?» Spørsmålet kommer brått og kuratorene på scenen ler og kikker på hverandre. En svarer at «det gjør han ikke alltid og noen ganger ser han dem bare på video». *The Curators Piece* fungerer som en avslørende portal når årets festival skal evalueres. Forestillingen får fram de gode hensiktene og intensjonene, men avslører kanskje også hvorfor flere av forestillingene på årets festival ikke holdt det nivået vi er blitt bortskjemt med, og jeg blir sittende å lure om flere av forestillingene i det hele tatt har vært sett før de møter publikum. Det var noe med nivået og utvalget på årets festival som ikke stemte helt med forventningene og en sitter igjen med en følelse at det har blitt slurvet i programmeringen.

Gjengangere

Mange navn går igjen på årets program. De har vært her før, eller pleier å være på Teatergarasjens sesongprogram. Som fastboende i byen kunne jeg ønske seg mer nytenkning i festivaluka. a smith har ved flere anledninger vist *All that is solid melts into air* tidligere, og plassen i programmet kunne kanskje vært brukt på noe annet. Forced Entertainment er også gjengangere i Bergen. På festivalen bidro de med forestillingen *Tomorrows Parties*. En mann og en kvinne står på en liten scene og snakker om hvordan de tror framtida vil bli. Vil vi ha kjønn? Vil vi bare spise piller og ikke mat og vil vi fortsatt ha land og verdensdel? Teksten og fremførelsen er gjennomsnittlig i alle ledd og en blir sittende og stusse over hvorfor *Tomorrows Parties* har fortjent plassen i programmet. Det er ikke kjedelig eller dårlig, det er bare helt ok. Lokale Ane Lan dukker også ofte opp. Denne gangen med (den svært korte) forestillingen *A spiriti*. I et mørkt rom utforskes grensene mellom forkledning og det fremmede opp mot berøring og det intime. Publikum sitter i en sirkel rundt en slags telt hvor noen publikummere blir trykket inn og trykket på. Det brukes burka og tankene om å «fange kroppen» ligger og lurer i lokalet. Det finnes vakre undersøkende tendenser, men forestillingen fremstår som til de grader uferdig og når den slutter er det som om lufta går ut av en ballong. Det er som å lese en tekst

som skulle vært strammere redigert og poengene mer spisset.

Pompøst

Det er ikke hver dag det dukker opp nye teatergrupper i byen så det var ekstra spennende å ta turen til Verftet for å se hva det nye teaterkompaniet Grith Ea Jensen & Susanne Irene Fjørtoft hadde kokt i hop i forestillingen *Turning into Saints*. De har basert stykket på tre ulike enaktere fra *The Saint Plays* av amerikaneren Erik Ehn. I tre ulike akter fortelles historiene til helgenene Sankta Barbara, jomfru Maria og Sankta Eulalia. Selv sier de om forestillingen at den ligger i skjæringspunktet mellom liv og død, håp og lidelse og forløsning og tap. Problemstillingen er følgende: Kan frammaningen av religiøse myter tåle dagens lys? Jeg forstår ikke helt utgangspunktet for utforskningen og ble kanskje ikke så mye klokere etterpå. Forestillingens tre deler er fullstendig ulike og det er vanskelig å se noen sammenheng estetisk. Første del fortelles på en humoristisk måte ved hjelp av tullestemmer og dukketeater. Dukkeførerne/skuespillerene er helt innpå publikum og de oppnår en komisk effekt med barnlig spillestil og overdrivelse som virkemiddel. Denne delen er forestillingens klart sterkeste. I andre del åpnes sceneteppet opp og en jente kommer inn på scenen. Hun skrur på en såpeboblemaskin og etterhvert en TV blant effekter som ligger på gulvet. Foran på scenen leser Kate Pendry opp en lang sekvens om Jomfru Maria, lite skjer på scenen bak henne. I siste del av forestillingen kommer tre skuespillere ut på scenen etter pausen. Fra taket henger en vakker installasjon som ser ut som glødetråder med isbiter som stadig smelter og faller ned. Det minner om en tornekrone og teksten og elementene synker endelig noe sammen. De snakker forbi hverandre og vandrer rundt på scenen tilsynelatende uten mål og mening. Til slutt kommer alle aktører sakte ut på scenen og kikker dypt ut på publikum mens en låt spilles fra anlegget. Refrenget er: «This will never happen again, This will never happen again». Denne sangen skal visstnok invitere publikum til å projisere deg selv på «helgenens metahistoriske opprør i gren-

slandet mellom empati og tro». Det er ikke den følelsen jeg sitter igjen med. Det finnes flere fine effekter, men intensjonen og viljen er ikke tilstedeværende i forestillingen. Det fremstår som en pompøs undersøkelse og hvor det ikke finnes noen plan om hva som skal formidles, hvordan og hvorfor.

«Ingenting» om fotball

På festivalenes nestsiste dag tar tretti publikummere turen opp til Brann Stadion for å få med seg Naja Lee Jensen og forestillingen *Games we play*. Dette er hennes eksamensforestilling fra Høgskolen i Fredrikstad, og hun vil tydelig vise hvordan teatraliteten kan finnes mange steder og ikke bare i teatersalen. De få som har tatt turen (jeg regnet med at dette kunne vært en mulighet til å få «massene» på *performance* ved å bruke noe så folkelig som Brann Stadion, og bli festivalens *store stunt*; men slik går det ikke) går i samlet flokk fra bybanen, fordi Lee Jensen har gitt beskjed om at alle må få med seg lysene fra stadion. Sammen går vi inn på den tomme fotballarenaen som helt klart er en svært mektig scene. På sekstenmeteren ligger en mann sammenkrøllet og naken. Som om han er skadd, helt rolig. Musikken som spilles på anlegget er en trommebasert melodi med noe «olé olé»-synging. Ingen typisk fotballåt i grunnen. I femten minutter sitter vi der og ser på dette «ingenting» som skjer og Lee Jensen viser oss sammenhengene mellom kunsten og denne folkelige samlingsplassen. Kanskje en aha-opplevelse hvis du aldri har vært på en stor stadion – og en skuffelse når du sitter der og gjerne skulle ønske Kim Ojo, Rudolf Austin og resten av laget skulle kommet løpende ut for å slå Lillestrøm. Mannen på matta beveger seg ikke, og vi må gå etter en svært kort stund. Blant oss typiske teaterpublikummere var det også fem smågutter med Brann-drakter som hadde forvillet seg inn. Skuffelsen var til å ta og føle på når vekten ba dem gå etter forestillingen, da «ingenting» hadde skjedd, og en av dem utbrøt høyt og oppgitt: «Køddar du? E det virkelig INGENTING? (Jeg tror det blir en stund til at de godtar å gå «på teater» igjen.)



Tomorrows Parties med Forced Entertainment. Foto: Hugo Glendenning

Høydepunkt

Selvsagt fantes det også mange godbiter på årets Meteor – Lise Risom Olsen, Lena Lundsten Buchacz, Hans Skogen, Morten Pettersen, Eirik Arthur Blekesaune i NONcompany, har med forestillingen *KAZAK* lagt ut på reise på taigaen, dette enormt lange skogsbeltet, og har i denne omgang reist fra Elverun til Vladivostok. De viser fram pseudovitenskaplig forskningsmateriale på overhead, lydbånd og på lerret, mens Risom Olsen forteller. Det gjøres med mange fine detaljer og forestillingen fremstår som en *performance lecture* der det er usikkert hvor sannheten slutter og diktningen begynner. En lovende første del av en ventet trilogi og kanskje noe av det mest spennende som skjer i Bergen for tiden. Også *ANALYSIS – The Whole Song* av norsk/belgiske MaisonDahlBonnema var en av festivalens oppturner. I denne ab-

surde musikalen følges Ricky og Ronny i jakten på mening i en tilværelse de ikke husker helt hvordan de har kommet inn i. De kommuniserer gjennom poplåter med hverdagslige, men samtidig klaustrofobiske tekster. På et tegnet univers på lerretet bak dras publikum inn et fremmedgjørende verden hvor Marx og Freud er de eneste rådgiverne.

Det var også gledelig å endelig få sett De Utvalgte forestilling *Kunsten å bli tam*, med deres helt spesielle bildeunivers, spillestil med hjerte og nerver utenfor trøya og den banebrytende filmbaserte scenografien. Scenografien fra forestillingen av Carl Lange var også tema på et av flere seminarer under Meteor. Sceneografene Signe Becker, HC Gilje, Carle Lange og regissør Victoria H. Meirik hadde alle innlegg om scenografens utfordringer, muligheter og hva slags utdannelse som

bør ligge til grunn for å bli sceneograf. Teaterkritiker i Bergens Tidende Jan Landro og undertegnende snakket om hvordan kritikere skriver om scenografi og vi snakket om mulighetene for å utvide vokabularet for hvordan det snakkes og skrives om «det andre» som befinner seg på scenen.

Årets festival ble i for stor grad forutsigbar, eller kanskje jeg har blitt for bortskjemt på å se spenstig scenekunst på tidligere Meteor-festivaler. Jeg har blitt vant til at det kommer nye spennende navn og sceniske overraskelser. I år ble overraskelsene for få og middelmådigheten for råddende. Jeg ønsker at Meteor skal vise det beste av det som finnes av scenekunst her i landet, men også at kuratorene skal reise rundt i verden og hente hjem kvalitetsikrede nye sceniske godbiter som holder et utfordrende høyt nivå.

POP-KULTURELT TEATER I KROPP OG LANDSKAP

(Bergen): Meteor med
urpremiere på pop-opera av
Maison Dahl/Bonnema
og Needcompany.

AV KNUT OVE ARNTZEN

ANALYSIS - The Whole Song Libretto:
Anneke Bonnema. Musikk: Hans Petter
Dahl. 3D animasjon og visuell design: Jan
Bultheel. Samproduksjon i samarbeid med
Needcompany, Brussel.

Spill og lek med illusjon, samt med
hvordan vår underbevissthet kan
være en projeksjonsskjerm for bil-
der av stjerner, himmel, ørkenlandskap
– og den helt personlige historie, alt dette

finner vi i Maison Dahl/Bonnemas pop-
opeaserie.

Jeg skrev om den første forestillingen
i pop-opera-trilogien, *The Ballad of Ricky
and Ronny. A Pop Opera*, på Meteor-
festivalen i NSTT nr. 4/2007. I den om-
talen benyttet jeg begrep som *resirkulert
melodrama* og *popkulturell opéra-comique*.
Den andre produksjonen i serien var *Ricky
and Ronny and Hundred Stars. A Sado
Country Opera*, som ble vist på Meteor i

2009. Den var bygd over et lignende kon-
sept, med sangdialoger og lyriske partier
som blir gjentatt eller resirkulert i de for-
skjellige versjonene. De ulike delene har
hver for seg særlige tematiske vinklinger. I
den første møtte vi ekteparet som mister
grepet på tilværelsen i skyggen av en tra-
gedie som syntes å ha med et barns for-
svinning å gjøre. Den andre fokuserte på
et ektepar i en erotisk trekant og med sa-
domasochistiske fantasier, mens den tredje

Anneke Bonnema i *ANALYSIS – The Whole Song*. Manson Dahl/Bonnema og Needcompany 2011. Foto: Maarten Vanden Abeele



tar steget inn i beskrivelsen av terapifunnet og den endelige fremmedgjøringen i forbrukersamfunnet.

Landskapsforståelse

Tredje etappe i pop-operaserien fikk sin urpremiere på Meteor-festivalen nå i høst, og den heter *ANALYSIS – The Whole Song*. Alle tre er sterkt visuelle og popkulturelle, med librettoer av Anneke Bonnema og musikalsk sampling av Hans

Petter Dahl, tidligere medlem av norske Baktruppen og deretter sammen med Anneke Bonnema i *Love and Orgasm*-teatret i Amsterdam. Etter at de mistet støtten i Nederland ble de invitert til å arbeide med Needcompany i Brussel. De er blitt en slags Needcompany-stjerner som har laget denne serien som selvstendig gruppe, samtidig som de også går inn i Needcompanys prosjekter forøvrig.

Min kommentar til denne siste forestillingen i serien, vil ta utgangspunkt i en postmoderne forståelse av teater og dans, opera og performanckunst, og jeg ser hvordan kulturelle rom kan være innfallsvinkler til å se og beskrive kunst i forhold til det marginale når det gjelder landskap og forskjellige former for «landskapsforståelse» i både konkret og metaforisk forstand. «Landskapsforståelse» kan sees i sammenheng med en fornyelse av moderne scenografi i retning av installasjonskunst, med bruk av både virtuelle og autentiske landskap i sceniske rom og overført ved hjelp av projeksjoner av virkelig eller virtuell og stilisert karakter. Det er bilder som kan sees og forstås i forhold til hvordan forskjellige former for urbanitet, subkultur og identiteter spiller sammen.

Jeg vil gjene forstå denne pop-opera-serien på bakgrunn av et animert eller kunstig landskap som åpner opp for å forstå kunst i forhold til både det fantastiske, det surreale og geografiske. På den andre siden er kroppslandskapet den måten aktøren, skuespilleren eller danseren gjennom det figurative uttrykk gjennom bevegelse og bevegelsesmønstre reflekterer det personlige eller autobiografiske i forhold til egne og andres identiteter. I slike uttrykksformer har teater og visuell kunst inngått i hybride former, slik vi kjenner det fra performancekunst og visuelle dramaturgiske uttrykksformer, eller postdramatisk teater om man vil. Det postdramatiske blir imidlertid et paradoks, siden operasjangeren jo nettopp arbeider med dramatiske sjabloner og melodrama. Det fragmenterte, lekenheten og den ironiske innlevelsen preger *ANALYSIS – The Whole Song*. I likhet med tidligere produksjoner er det Jan Bultheel som har laget de fantastiske videoanimasjonene som spillet foregår på bakgrunn av og i dialog med, og det er

gjort ved hjelp av 3D effekter som overrasker og forbauser.

Ironi

Forestillingen åpner med at Anneke Bonnema synger om hvor ensom hun føler seg og hvordan terapien var det som fikk henne ut av depresjonen, men er hun kommet til noen endelig avklaring i forhold til det komplekse og finanskrisebombede, og for nedadgående forbrukersamfunnet? Nei, men Karl Marx melder sin ankomst ledsaget av dvergen Sigmund Freud. De er to ulike skikkelser som spilles ut i Butheels animasjonsfilm. Det er denne som blir analysen – *psykoanalysen* for å si det slik. Resultatet blir at ekteparet Ricky og Ronnie drar ut i ørkenen på leting etter stillheten og roen – og ut i et fantasifullt landskap. Dermed forlater de det sofistikerte urbane miljøet som de har dyrket som sin egentlige identitet. Den dyrkelsen kan sies å finne sitt symbol i bykomplekset London-Paris-New York. Men, som de synger; «...we go to the desert, we drive the car very fast and we make love – and we are crushing everything», og da skjønner vi at David Cronenbergs film *Crash*, etter en roman av J.G. Ballard, spøker i bakgrunnen som en parallell eller en inspirasjonskilde. I ørkenen kan de kjøre uhemmet og fort i lidenskapelig omfavnelser. Det er en tilstand preget av underbevissthens pop-surrealistiske paradiser. Men drømmetilstanden tar slutt når de crasher midt på Times Square.

Dette er godt sunget, godt skrevet og det er en kjempespennende dialog med animasjonsfilmen. Svakheten er kanskje at det er en verden av ikoner some er så kjente, men styrken er at de gjør det kjente forbløffende nærværende. Og så ligger det en spennende ansats i koblingen mellom urbanitet, kulturelle landskap og identiteter. Vi kjenner riktignok mye av dette fra mange filmer – men her er det altså servert på gullfat som pop-opera og med en umiskjennelig surrealistisk touch. Denne pop-operaserien kan vise vei for musikkteatersjangeren. Og jeg selv er fortsatt postmodernist og dyrker ironi – selv om jeg vet at det mer eksplisitt ny-politiske, ny-dokumentariske og åndelige er på vei inn i scenekunsten i dag. Dette var allikevel for meg et høydepunkt på Meteor 2011.



FORTID, SAMTID OG FREMTID

(Oslo): Variasjonen av tekst var stor under årets Norsk Dramatikk Festival – både i form og innhold.

AV ANETTE THERESE PETTERSEN

NORSK DRAMATIKK FESTIVAL

Øystein Stene *DU ER KNOT* Asklepios Hane.
Black Box Teater, lille scene, 27. aug

Atle Sperre Hermansen & Sigurd Myhre *HJEM*
TM Dramatikkens hus, hovedscenen, 28. aug

Rønnaug Kleiva: *VI SKAL IKKJE GJERE TING*
HALVT LENGER Regi: Victoria H. Meirik.
Dramatikkens hus, hovedscenen, 28. aug

Fredrik Brattberg: *TILBAKEKOMSTEN* Regi: Tyra
Tønnessen. Dramatikkens hus, hovedscenen,
28. aug

Rebekka B. Liabø: *RULLETEKST* Regi: Kristin
E. Bjørn/Ferske Scener. Dramatikkens hus,
prøvescenen, 28. aug

Liv Heløe: *I ÅR SKAL DET VÆRE MODERNE*
Regi: Kai Johnsen. Nationaltheatret,
Malersalen, 20. sept

Arets Dramatikkfestival åpnet med Per Schreiners *Eit langt og lykkeleg liv* på Det Norske Teatret. Deretter gikk det slag i slag: samme kveld hadde *Du er Knut* av Asklepios Hane premiere på Black Box Teater, og dagen etter var det *Istialia* av Fabula Rasa på Nationaltheatret. Hele fjorten premierer fordelt på ni dager, kunne festivalen flutte seg med. *Du er Knut* handler om rettssaken mot Knut Røed, politiinspektøren som stod tiltalt for landsforræderi for sin medvirkning i deportasjonen av jøder fra Oslo og Akershus i 1942. Men i tillegg trekker forestillingen paralleller til en annen landsforrædersak: saken mot Anders Behring Breivik for terrorhandlingen 22.juli. Forestillingen veksler mellom fortellingen om Knut Røed, og utøvernes egne betraktninger på temaene som knytter seg til fortellingen. De fem utøverne (Janne Heltberg Haarseth, Sigurd Myhre, Marie Blokhus, Herman Bernhoft og Ingeborg Sundrehagen Raustøl) er iført oransje uniformsdrakter, og er våre tidsreisende guider som frakter oss mellom fortiden og nåtiden. Asklepios Hane preges av en sterk vilje til å kommunisere, som virker oppriktig og som viser at teatret kan være et egnet sted for å bearbeide og utforske vanskelige temaer mens de pågår. Men dette gir seg også utslag i en utstrakt bruk av publikumsinnvolving, som er nær ved å spenne ben på hele prosjektet. Det virker som om man tror at en aktivisering av publikum i teaterrommet også vil føre til endret adferd utenfor, noe som blir en

tanke naivt. Men dette til tross, så ble *Du er Knut* med sitt brennende engasjement festivalens høydepunkt for meg.

Og søndagen var ingen hviledag i festivalprogrammet, tvert i mot – da var det duket for intet mindre enn fire urpremierer på Dramatikkens Hus. Først ut var Atle Sperre Hermansen og Sigurd Myhres tekst *Hjem TM*. Teksten utspiller seg i et slags post-spillalder landskap, hvor fire beboere oppholder seg på et slags rekreasjonssenter: *Hjem TM*. Et sted hvor alle behov blir tatt hånd om, og hvor man kan være bekymringsfri. Dialogene i teksten har et språk som bygger på et ordforråd man benytter i sosiale medier, som Facebook. «Ha det i privatspace», og «hørte at du facet med han, du facet høyt» – er noen eksempler på replikker i teksten.

Animert språk

Regissør Peer Perez Øian har valgt å la tekstens animerte språk bli speilet både i estetikk og kroppsspråk, sistnevnte gjennom et samspilt ensemble bestående av Ida Elise Broch, Kenneth Homstad, Herbert Nordrum, Rebekka Nystabakk, Roger Opdal Paulsen og Oddgeir Thune. På scenen står det fire saccosekker, i ulike farger – og scenen befolkes av tre karakterer iført kosedrakter (en form for one-piece i teddybjørn-materiale) i samme farger som saccosekkene. I tillegg har de en leder, eller «mellomleder» som det heter i teksten, som sørger for at alle behov blir dekket. Hun rapporterer videre til senterets grunnlegger og øverste leder, en skikkelse med vokabular, antrekk og bevegelser som er zenbuddhistisk inspirert. Inn i denne lukkede boblen hentes det etter hvert en «villmann» fra publikum – en utenforstående. Akkurat dette synes jeg er forestillingens minst vellykkede grep, da den fremstiller det som om villmannen er en helt tilfeldig fra salen – hvilket det ikke viser seg å være. Denne typen publikumsterror trekker bare fokus bort fra selve forestillingen, og det er ikke nødvendig med en tydelig «det kunne vært deg»-illustrasjon, jeg tror publikum er i stand til å trekke parallellene også uten et slikt grep. Teksten er svært tidstypisk i sine ordvalg, samtidig som den i sitt fremtidsperspektiv faller inn under science fiction-kategorien. Dermed er det en nokså stor sjanse for at teksten vil ha en begrenset levetid i sceneformat, uten at det trenger å være til forkleinelse for

teksten. Teksten kommenterer jo nettopp vår samtid – gjennom å reflektere over et stort fokus på velvære og komfort. Dette blir også stående som en indirekte kritikk av kunsten – og hvorvidt kunstens primære funksjon skal være underholdning. Forestillingen viser oss en verden som vil bedras, eller i hvert fall lukke øynene for alt som skjer utenfor egen stuedør. Forståelig nok, verden utenfor består tross alt av senterløse villmenn, som er de mindre privilegerte, og dem vil man jo helst ikke ha noen kontakt med. *Hjem TM* er en svært underholdende forestilling, hvor kosebamsene egentlig har skarpe klør – spørsmålet er hvorvidt de velger å benytte dem?

Helt - ikke halvt

Etter en kort pause for omrigg på scenen, var det klart for Rønnaug Kleivas *Vi skal ikke gjøre ting halvt lenger*. Fra et animert scene- og talespråk, til et mer stringent og ekspressivt uttrykk, i regi av Victoria H. Meirik. To skuespillere ankommer senerommet, trillende på en stor, sort søpeldunk. Den utgjør eneste scenografi i, om ikke scener fra et ekteskap; så i det minste fra et forhold. Om menn som slår, og kvinner som blir – er jeg fristet til å skrive. Introduksjonen på festivalens egne nettsider sier noe annet: I denne «erotiske thrilleren møter vi ei kvinne og ein mann som fullkomne ope og med stor ømheit går inn i kvarandre sine skambelagte minne på veg inn i eit kjærleiksforhold som utartar. Verda utanfor slepp ikkje inn...». Mitt eget førsteinntrykk møter festivalens presentasjon, og etter kort tid smelter de sammen.

Kleivas tekst beveger seg fram og tilbake i tid, til før og etter samlivsbruddet. «Vi skulle ha møtt kvarandre før / Vi skulle hatt heile livet saman», sier Kvinna til Mannen. Gleder er ispedd vemod – og Mannens lovnad om at «Eg skal alltid vere der» er noe vi allerede innledningsvis vet at ikke kommer til å stemme – siden teksten starter med slutten, så å si. Uttrykket er både dramatisk og en tanke outrert, samtidig som det er plass til en stor del livserfaring, og smerte, for både Mannen og Kvinna. Selv om replikkene er knappe, så skinner det likevel klart gjennom at begge to undertrykker følelser ovenfor den andre. Kleivas tekst er like naken som forholdet til de to, like sårbar og åpen. Forestillingen skisserer opp et forhold hvor

ingen av partene er utpreget good guy eller bad guy – hvor vi sympatiserer med begge. Det blir lett slik at man sympatiserer med kvinnen i en slik situasjon, men her viser også skuespillerne Geir Kvarme og Anna Dworak fram kompleksiteten i forholdet.

Karakterene er i motsetning til Myhre og Hermansens tekst veldig universelle – noe som er veldig typisk for norsk samtidsdramatik. I stedet for å ha egennavn heter de Kvinna og Mannen, og situasjonen kunne like gjerne utspilt seg i fortid som i nåtid.

I Jesu fotspor

Etter nok en liten luften- og omriggpause, så bærer det videre i programmet – denne gang inn i Fredrik Brattbergs univers i *Tilbakekomstene* i regi av Tyra Tønnessen. Hun har valgt å vektlegge det uvirkelige ved teksten, som omhandler et ektepar som har mistet sønnen sin, om sorgen til foreldrene – og den påfølgende reaksjonen når sønnen likevel kommer tilbake. Nils Johnson og Liv Bernhoft Osa mestrer godt balansen mellom den dype sorgen over å miste et barn og vanskelighetene dette påfører parforholdet, og det komiske aspektet teksten byr på i sønnens gjentatte tilbakekomster. For sønnen, spilt av Espen Klouman Høiner, dør ikke bare én gang – nei, han gjør det til en regelrett vane å forsvinne, dø (eller antas dø) og deretter gjenoppstå. Forståelig nok sliter etter hvert denne berg og dalbane-dramaturgien i følelseslivet på foreldrenes kjærlighet til barnet sitt. Bunnløs sorg etterfulgt av ekstatiske lykke gjør at følelsene etter hvert flater ut, og foreldrene må selv sørge for å få en slutt på de evinnelige gjenoppstandelsene. Tiden er med andre ord ikke moden for en ny Messias. Scenerommet er bokstavelig talt skissert opp, gjennom tegninger som produseres av Høiner. Forestillingen beveger seg i et absurd landskap, og balanserer hårfint på grensen til det hysterisk komiske – men holder seg rett innenfor sort komikk. En morsom tekst som også vil være gjenstand for iscenesatt lesning i New York i januar 2012, i regi av Scandinavia House.

Rulletekst

Festival søndagens siste premiere skulle det Tromsø-baserte kompaniet Ferske Scener stå for, med iscenesettelsen av Rebekka

Brox Liabøs *Rulletekst*. Liabøs tekst handler om et søskenpar som bor sammen, Trond (Frank Jørstad) og Johanne (Maja Bohne Johnsen) – og hvis relasjon befinner seg i grenseland hva gjelder det sosialt akseptable. Trond sitter i rullestol, og i tillegg til å være sykepleier så steller Johanne sin lamme bror. Allerede innledningsvis er det en seksuell spenning mellom søsknene. Johanne er avbildet i avisen, i en «tre på gata»-artikkel, og klager til broren over at hun ser stygg ut. Han beroliger og forteller henne at hun er vakker. Måten søsknene snakker sammen på gir indikasjoner på at dette er en samtale som nærmest er for ritual å regne mellom søsknene. Innledningsvis skisseres det et gjensidig avhengighetsforhold – der Tronds avhengighet av Johanne er praktisk og åpenbar, men søstera ser på sin side ut til å være avhengig av brorens oppmerksomhet. Helt til det kommer for en dag at Johanne har fått seg en kjæreste, bak brorens rygg; Amund (Bernt Bjørn). Dette er problematisk for begge søsknene. Trond er redd for å miste søstera, mens Johanne ikke helt smertefritt kan forlate det noe insecstuous forholdet hun har til broren. Det er lett å stemple Trond som den kjipe, som nekter søstera moro – men samtidig knytter Johanne seg selv til broren: «Jeg vil dele alt med deg». *Rulletekst* er en utspilling av maktkampen mellom de to søsknene, som dessverre blir en nokså overdramatisk forestilling. Det er ingen subtilitet igjen i forholdet, slik at handlingen også blir veldig forutsigbar og nokså masete.

Tidsånd uten karakterer

I tillegg til forestillinger på Det Norske Teatret, Dramatikkens hus og Black Box Teater var også Nationalteatret representert på festivalen. Denne gangen med to forestillinger: *Fabula Rasas Istialia*, som også var eneste barneforestilling, samt Liv Heløes *I år skal det være moderne*. Sistnevnte beskrives både i forestillingsprogram og innledningsvis i forestillingen, som en «teatral undersøkelse» som har kvinneskikkelser, både fiktive og virkelige, fra etterkrigstiden som undersøkelsesobjekt. Dramatiker Liv Heløe, komponist Henrik Hellstenius og regissør Kai Johnsen har arbeidet med prosjektet over en periode på totalt tre år. Kjønnssrollemønsteret og kvinneverken har endret seg drastisk

gjennom de siste seksti årene, og det er et stort materiale som skal behandles i *I år skal det være moderne*. Da er det skuffende at det særlig er stereotypen «frustrert hjemmeverende kvinne» som står i sentrum. Uten sammenlikning for øvrig, så kritiserer Toril Moi boka *Jeg skal gjøre deg så lykkelig* av Anne B. Ragde for å «gi oss en falsk følelse av at vi som leser i 2011, er klokere enn folk i 1965.» Store deler av Moes kritikk handler om det hun opplever som en manglende tidsånd i boka. Paradoksalt nok er det det motsatte som er problemet her: forestillingen er full av tidsånd, men jeg opplever ikke at jeg kommer bakenfor stereotypene og de velkjente bildene fra de ulike epokene. Tidsånd er ikke nok til å fylle forestillingen – og dermed blir kvinnene også undersøkelsesobjekter i stedet for subjekter.

Den ekte Sonia Henie

Scenograf Olav Myrvedt har for anledningen speilvendt malersalen – eller snudd den på hodet, om du vil. Scenen er plassert der publikumsradene vanligvis er, og publikum sitter der scenen ville vært. Slik kan man si at vi nærmest betrakter oss selv. Seteradene er også byttet ut til fordel for et vell av stoler, i ulike størrelser og fasonger – fra forskjellige tidsepoker. Forestillingsformatet, scenerommet samt måten skuespillerne henvender seg direkte til oss i publikum på, gjør at den får et salongpreg. Selv om skuespillerne (Anneke von der Lippe, Stine Mari Fyrileiv, Brigitte Larsen og Silje Aker Johnsen) er sjarmerende vertinner for denne salongen, så forblir de sjablongaktige figurer. Forestillingen er strukturert omtrent som en rekke av postkort, sendt fra én kvinne i hver epoke. Og enkelte av sekvensene, eller postkortene, er definitivt verdt å henge på kjøleskapet. Som visa om Sonia Henie, hvor hennes noe brokete fortid presenteres på muntert og kokett vis.

Mangfoldfestivalen

Norsk Dramatikk Festival bød på nokså ulike tekster, som utspiller seg både i fortid, nåtid og fremtid. I tillegg er temaene som behandles i tekstene svært ulike, og man blir fristet til å si at festivalen byr på noe for enhver. En slags søtt, salt og syrlig-godtepose bestående av dramatikk.



LETS TALK ABOUT LOVE

**(Helsinki): Alt er ennå ikke sagt om kjærligheten,
i følge programmet på Baltic Circle.**

AV THERESE BJØRNEBOE

Cont D'Amour av svenske Institutet
(Malmö) og finlandssvenske Nya Ram-
pen (Helsinki).

BALTIC CIRCLE FESTIVAL Helsinki, 17.–21.
november 2010

Baltic Circle Festivalen i Helsinki feiret i fjor 10-årsjubileum med et rikholdig program. Men navnet Baltic Circle skriver seg tilbake til 1996 og opprettelsen av et utvekslingsprosjekt hovedsaklig mellom de baltiske landene. I motsetning til Marstrand (Black Box, Oslo) og Meteor (BIT, Bergen), som det ellers kunne være nærliggende å sammenlikne festivalen med, er den ikke knyttet til ett bestemt teater. For en tilreisende, betyr det at festivalen gir en anledning til å bli kjent med «hele byen», i form av en rekke ulike spillesteder, i gallerier, kontorlokaler, museer og teatre. Den finske delen besto av en rekke presentasjoner og forskjellige works-in-progress, som ga inntrykk av at det investeres mye i Baltic Circle som utstillingsvindu for finsk teater, dans og performance, kombinert med en ambisjon om å fange nye, internasjonale trender.

Super Night Shot, av og med det tysk-britiske kompaniet Gob Squad var nok festivalens store publikumsvinner. Kompaniet gjør bruk av reelle rom, her områdene rundt hovedjernbanegården i Helsinki. Men prosjektet handler også om forholdet mellom virkelighet og fiksjon, og har også en spillkarakter ved å utspille seg i en kamp mot klokka. Det vi ser, er en film, som er tatt opp én time før forestillingen starter, og i forkant av at vi går inn i teatersalen, blir vi bedt om å vente ute i foajeen på skuespillerne, som kommer hebelesende og svette inn fra gata. Én av reglene i *Super Night Shot* er at videoene som spilles inn, og som består av skuespillernes møter med tilfeldige folk på gata, skal slutte med en kysscene. Det dreier seg dermed om en dobbelt iscenesettelse, hvor byrommet forvandles til en film-location, og en hvilken som helst tilfeldig forbipasserende kan tildeles rollen som heltinne i en kjærlighetsfilm. Utdfordringen er å finne rette vedkommende.

Gob Squad kombinerer britisk sans for practical jokes med en konseptuell tilnærming. Tid spiller åpenbart en viktig rolle her, slik som i *Before Your Very Eyes* (omtalt i nr. 2/2011), og *Kitchen*, som var en live-rekonstruksjon av Andy Warhols film, og

en undersøkelse av tidsgapet mellom nå og da. Selv om *Super Night Show* lener seg mot Warhols utsagn om at alle vil oppleve 15 minutters berømmelse, gjør den det på en avvæpnende måte. Vi sjarmeres av skuespillerne som opptrer i paljettkostymer, men enda mer av de som våger å bli med på leken, vel og merke som seg selv. I den forestillingen jeg ser, har de tilsynelatende virkelig hatt flaks, for den utvalgte kvinnen ville man kanskje ikke lagt merke til i vrimmelen, men nå gjør man det. Hun har stil. Hun lyser.

Fritzl-saken

Forestillingen *Conte D'Amour* av svenske Institutet og finlandssvenske Nya Rampen, var så langt fra feelgood teater som overhodet mulig. Det dreier seg om Fritzl-saken, eller snarere om «skrekkens kjeller» som en metafor: I følge programmet var en viktig innflytelse Rainer Justs essay «Against love», som handler om «the literary traces of the Natascha Kampusch affair» (se: www.eurozine.com). Rainer Just hevder at forholdet mellom Priklopil og Kampusch gir oss et slags forstyrret gjensyn med myten om «den romantiske kjærligheten», og at det foruroliggende ved saken er at den blottstiller «the emotional programme which runs and runs and runs in everyone.» Dette er i følge Just en underliggende grunn til media og lesernes store interesse for saken.

Til tross for visse ytre likhetstrekk og tilsvarende stor medieoppmerksomhet, har jeg vanskelig for å forestille meg at Fritzl-saken skulle drøftes i et essay under samme overskrift, «Against love». Det ville være omtrent like absurd som hvis Pasolini hadde gitt filmen *Salò*, som er en allegori over den italienske fascismen, en slik tittel. Men Institutet/ Nya Rampen gir altså forestillingen tittelen *Conte D'Amour* (kjærlighetssaga), og holder slik tilsynelatende fast ved at historien om Fritzl og barna, i likhet med Kamputsch-saken, kaster lys over «den romantiske kjærligheten».

Forestillingen er ikke et dokudrama, og handler ikke om et enkeltmenneske, men om maktstrukturer, og betegnende nok kalles faren i stykket *Patriarken*. Anders Carlssons manus inneholder både Bibel-sitater og klassikerreferanser (*Hamlet*).

Disse, såvel som referanser til Afrika og Abu Ghraib, fører til at det som skjer i kjelleren reflekteres gjennom en stort anlagt kapitalisme- og systemkritikk, i en ofte bitende ironisk form.

På den andre siden reproducerer den mediebildene vi har av «skrekkens kjeller» og Fritzl-familien. Scenebildet fremstiller et hus i to etasjer, med sofaseksjon og TV oppe, mens kjelleretasjen er dekket av et plastforheng. Det som skjer i kjelleren får vi bare se på video, eller skimte som skygger gjennom forhenget. Det kan gi assosiasjoner til amatørvideoer og pedofileringer på internett, og hvordan pornografien spiller på «det forbudte»; kjelleren iscenesettes også som en etasje i det underbevisste. I forestillingen spilles både småbarna og datteren av mannlige skuespillere. Noe som i følge programmet er ment som en statement om at «kvinnen ikke fins» (Jacques Lacan), i betydningen «subjektet er en rent mannlig konstruksjon, hun (Kvinnen) er aldri en motpart, men en konsekvens». Det problematiske er at barna iscenesettes som projeksjonsobjekt, og seksualiseres av å spilles av voksne menn. De fremstår tildels også som tilbakestående. Skuespillerne – Jakob Öhrman (Patriarken, Elmer Back (datteren), Rasmus Slätis (1. sønn) og Anders Carlsson (2. sønn) – distanserer samtidig gjennom en tidvis kabaretaktig spillestil, hvor banale pop-låter har en emosjonell kontrasteffekt. Når denne forestillingen ønsker å diskutere det flertydige ved «kjærlighet», skjer det gjennom effekter som har til hensikt å vekke en følelse av «das unheimliche» (Freud). Som for eksempel når barna får McDonalds-burgere, i kontrast til at faren/bestefaren har dem med på «nå drar vi til Thailand»-lek. *Conte D'Amour* er langdryg, men varigheten på nesten 3 timer uten pause, er avgjørende. Monotonien og følelsen av at tiden opphører, er med på å gi det som skjer på scenen realitet, og til å la verden utenfor forsvinne. En usedvanlig klaustrofobisk opplevelse.

Dood Paard

MedEia av og med det nederlandske skuespillerkompaniet Dood Paard var til sammenlikning «tradisjonell». Både forstått



MedEia av og med Dood Paard, Amsterdam 1998. Foto: Same Peper

som tekstteater og fordi den handler om en av de eldste mytene i vår kultur. Men det fins klare tangeringspunkter mellom forestillingene. Barnemordersken Medea representerer «den andre», som barbar, morderske og trollkvinne, alt det som sivilisasjonen vil avgrense seg mot. Men som undersøkelse av kjønn, kultur og kjærlighet er den lekende og lite bombastisk.

Det er koret som har hovedrollen i denne versjonen. De tre skuespillerne står frontalt mot salen gjennom forestillingen, foran fire papirforheng, som ett for ett skal rives ned. Historien fortelles ikke kronologisk, men pendler, frem og tilbake, koret vet hva som vil skje, men vegrer seg imot å fortelle sammenhengende. «The worst is yet to come» heter det på et tidlig stadium, med en mulig referanse til Edgar i *King Lear* – «the worst is not/ So long we can say 'this is the worst'». Teksten til Oscar van Woensel – som er utviklet i samarbeid med to av skuespillerne, Manja Topper og Juno Bakker – fremstiller, ifølge programmet «Medeas liv» slik det lar seg avlese i versjoner som er sentrert rundt henne, fra Euripides til Pasolini, fra Seneca til Müller. Samtidig er *MedEia* skrevet i såkalt euro english, og teksten også et derivat av engelske og amerikanske pop-låter. Slik

gis forestillingen og fortellingen et nåtidig nivå, hvor det arkaiske spilles ut mot den verden vi lever i. Fire ganger avbrytes spillet av slides-visninger. I blekede polaroidfotos formidles en fortelling om et kontrollert og ordnet forstadsliv, siviliserte omgivelser, men med få mennesker. Andre fotos viser kultobjekter: kirker, moskeer, tekniske vidundere... logoene til Mercedes og Aeroflot.

I forestillingen er det engelske språket skrellet ned til et basic vokabular, som gjør den lett å følge, men hvor det er et tilleggs-poeng at vi som er oppflasket med popkulturen, ikke kan høre ordet «love» uten å få assosiasjoner til «all you need is...», eller «... shall tear us apart». Finn Iunker gjør en tilsvarende bruk av euro english, konnotasjoner og ordspill. I Dood Paards *MedEia* rykker dette enda mer i forgrunnen, fordi forestillingens akse, både innholdsmessig og på det poetiske nivået, er det enkle ordet «love». Skuespillerne opprettholder ikke illusjonsteatrets «fjerde vegg», og lykkes på en måte som iblant er ironisk, andre ganger gripende, eller skremmende å opptre som vitner; på linje med koret i antikken. De har noe å fortelle, noe å dele, noe som de ikke overskuer rekkevidden av. *MedEia* er en form for post-brechtiansk, språk- og

ideologikritisk teater, men disse friksjonene gjør ikke myten mindre gåtefull.

En innvending som kan reises mot Baltic Circle, er det litt forutsigbare ved de utenlandske navnene. På den andre siden bidrar festivalens skandinaviske og baltiske profil til å skille den ut på kartet. Og uansett hvor ambivalent jeg reagerte på den svensk-finske produksjonen representerte formen noe nytt. Året før var forøvrig Baktruppen her, og i år viser Verk Produksjoner *Build me a Mountain*. Selv skulle jeg selvfølgelig gjerne sett flere finske produksjoner. En helt spesiell opplevelse var Juhaa Valkeapää og Taito Hoffréns *Ten Journeys to a Place where Nothing happens*, som utspilte seg i et telt, hvor publikum er gjester som serveres pannekaker, vodka og kaffe. Juhaa Valkeapää er i Norge kjent fra performancer i samarbeid med Kristian Smeds, under navnet Houkka Bros. Hans nye verk kan gjerne settes i forlengelsen av disse forestillingene om «helgener og gale», og som det fremgår av prosjektets undertittel «Self-portrait of a subsidized artist» hadde den også mye humor. På en festival hvor «kjærligheten» løp som en rød tråd gjennom programmet, var nok dette den mest kjærlighetsfylte opplevelsen – og den mest spirituelle.



GAMMELT NYTT, MED INTERNASJONALT TYNGDEPUNKT

(Berlin): Schaubühnes dramatikfestival vektlegger det internasjonale mer enn det nye, og har rom for både ferdigstilte forestillinger og works- in-progress.

AV ANETTE THERESE PETTERSEN

FESTIVAL INTERNATIONALE NEUE DRAMATIK
Schaubühne, 3. –13. mars

Samtidig som Black Box Teater var i ferd med å avrunde årets Marstrandfestival i Oslo, gikk startskuddet for Schaubühnes festival med fokus på ny, internasjonal dramatik – den ellefte i rekka. Festival Internationale Neue Dramatik (F.I.N.D.) har med unntak av 2002 vært et årlig arrangement, med ulike tematiske fordyprninger. I 2007 var det israelsk dramatik som ble tematisert, og året etter var det Palestina som sto for tur. Tematikken fra disse to årene ser ut til å ha blitt med festivalen videre.

Yael Ronen

Da jeg sist besøkte festivalen i 2009, var undertittelen «Digging deep and getting dirty». Festivalen fokuserte da på «identitet», og på programmet sto blant annet forestillingen *Third generation* av den israelske regissøren Yael Ronen. Forestillingen var en co-produksjon med Habima Theatre i Israel, og Ronen hadde jobbet med skuespillere hentet fra henholdsvis Tyskland, Israel og Palestina. Forestillingen ble en stor suksess, og er fortsatt en del av teatrets repertoar. Under årets festival viste Ronen og hennes skuespillerteam et utsnitt fra deres nye

produksjon, en *work-in-progress*-visning, med arbeidstittelen *The Day before the last Day*. Denne gangen er det utøvernes ulike religiøse bakgrunn og den potensielle spenningen som oppstår mellom dem som er tema. Til tross for at premieren lå nokså langt frem i tid (høsten 2011), så var utsnittet som ble vist under festivalen i mars likevel svært helhetlig. I denne produksjonen som i den forrige leker Ronen med skillet mellom scene og sal, samt mellom fiksjon og virkelighet. Forestillingen innledes av dramaturgen, som presenterte crew, konsept og arbeidsmetode. Visningen skulle innledes med et foredrag fra en fremtidsforsker teamet hadde vært i kontakt med under sitt researcharbeid. Dramaturgen presenterer forskeren under feil navn, og etter hvert som foredraget tar til oppstår det en rekke komplikasjoner hvor skuespillerne iler til for å hjelpe. Det blir tidlig klart at også forskeren er en skuespiller, og foredraget spilles som en form for slap-stick komedie over foredragssituasjonen.

Humor

Det virker som om skuespillerne har det gøy, noe som gir forestillingen mye energi. Humoren er sentral i Ronens produksjoner, men problemet her er at for mange av situasjonene oppleves velbrukte og forut-

sigbare. En av visningens sekvenser besto av video-bloggere som ble live-overført på storskjerm, og en av skuespillerne spilte da to personer samtidig. Skuespilleren var iført burka på ene halvdel av kropp/hode, og med blonde musefletter, sterk sminke og bare bh på andre halvdel. Slik kunne hun spille hele dialogen selv, ved

'En samtale mellom Barbie og Burka blir litt i overkant enkel, litt billig rett og slett.'

kun å flytte webkameraet fra den ene til den andre siden av hodet. Diskusjonen dem i mellom handlet om hvem som var mest undertrykket: Kvinnen som ifører seg burka for å unndra seg det mannlige blikket, men som likevel presses til dette av menn, eller kvinnen som kler av seg for det mannlige blikket. Selv om det nok er meningen at karakterene skal være sjablonger, så tilfører de ingenting nytt. En samtale mellom Barbie og Burka blir litt i overkant enkel, litt billig rett og slett. Forhåpentligvis vil dette endre seg innen forestillingen ferdigstilles.

Arbeidsprøver

Work-in-progress-visninger er det flere av under årets F.I.N.D. Det er både raust og modig å invitere publikum inn til en produksjon som ikke er ferdiglaget. Likevel er det en blandet opplevelse å se såpass mange produksjoner som ikke er ferdige, parallelt med produksjoner som er programmert inn på festivalen på andre villkår.

Visningen av den kommende forestillingen *Both upon a time* (premiere i Tel Aviv 9. juli 2011) hadde en helt annen visningsform enn *The Day before the last Day*. Her skisserte de opp en dramaturgi i stedet for å vise enkelte sekvenser. Regissør Ofira Hening baserer forestillingen på gamle folkehistorier fra den arabisktalende verden, for å se hvilken relevans disse har i vårt liv i dag. Visningen fungerte primært som fortellerteater, der de ulike aktørene avløste hverandre med fortellinger. Siden man var kommet såpass kort i selve forestillingsarbeidet er det vanskelig å si noe om hvordan produksjonen vil bli, men det er litt pussig at dette prosjektet var en del av en festival som omhandler ny dramatikk. Festivalen hadde derimot iscenesatte lesninger hvor nettopp ny dramatikk ble presentert, inkludert prosjektet «Confessions» hvor blant annet Maria Tryti Vennerød var representert med en tekst.

Gjestespill

Yael Ronen var også representert med et gjestespill på festivalen, forestillingen *Morris Schimmel* fra Habima National Theatre og Haifa Municipal Theatre. Teksten er skrevet av den israelske dramatiker Hanoch Levin, og handler om den førti år gamle Morris Schimmel som fortsatt bor med sin mor. Forestillingen var i likhet med *The Day before the last Day* holdt i en humoristisk tone med en antihelt som søkte etter stadig grønnere beitemarker, uten noen gang å lykkes. Marie NDiaies' tekst *Hilda* var regissert av Cilla Back, for Tutkivan teatterityön/University of Tampere. Forestillingens scenografi besto primært av noe som både kunne være en forstørret kameralinse – og en knivinnretning. Til tross for at *Hilda* bød på noen visuelt sett svært betagende

scener, så kom ikke teksten helt igjennom. Delvis kan det komme av at historien ikke fenget, men språkbarrieren var muligens også en medvirkende faktor.

Heller Goya

I tillegg til workshops, iscenesatte lesninger og gjestespill hadde teatret flere egenproduksjoner på programmet – deriblant Lars Noréns *Demons* og Paul Brodowskys *Rain in Neukölln*. Festivalens høydepunkt ble for meg monologen *I'd rather Goya robbed me of my sleep than some other arsehole*, hvor Rodrigo Garcia stod for både tekst, regi og scenografi. I Schaubühnes sal C, et sirkelformet rom med betongvegger, på et gressbelagt rundt podium stod en taxi belagt med speilfliser – en discokuletaxi. Plattformen snurret rundt og forestillingens eneste aktør (Lars Eidinger) kom til syne, iført et bamsekostyme. Som et gigantisk kosedyr, delvis avkledd da hodet manglet. På hendene hadde han Mikke Mus-hansker, og idet han reiste seg oppdaget vi at dressen er full av bøker. Ettersom han bevegde seg i scenerommet, etterlot han seg en sti av bøker.

Teksten omhandlet en mann i Berlin, som vil svi av alle sparepengene sine på en tur til Madrid med sine to sønner. Planen er at de der skal feste – drikke, ta narkotika og kjøpe horer – før de bryter seg inn

på Prado for å se Goyas bilder. Sønnene vil heller reise til Disneyworld – Mikke Mus er en som forstår en moderne, trist mann hevder de. Men Disneyland er for idioter, argumenterer faren. Hvem er vel ute etter emosjonell og økonomisk sikkerhet? Filosofen Peter Sloterdijk hyres inn som underholdningsinnslag i Madrid, og forestillingen veksler mellom monolog-sekvenser, lydklipp av Sloterdijks tekster og musikksekvenser der vår helt er dj. Hvis denne festen er livet går det helt klart mot slutten, og da er det tross alt bedre å bryte seg inn på Prado enn å miste nattesøvn over Adidas, Volkswagen eller hvilken som helst annen drittsekk.

Møteplass

Festivalen rommet i år for første gang et internasjonalt symposium for registruenter. Denne delen av programmet het «F.I.N.D. plus» og inkluderte også tre forestillinger, deriblant Maxim Gorkijs *The Lower Depths* – som kuriøst nok også var en del av Nationaltheatrets siste samtidsfestival høsten 2009. Ved å inkludere symposium, workshop-visninger og iscenesatte lesninger i festivalprogrammet blir festivalen en faglig møteplass for aktører innen teaterfeltet. Men det fører også til at festivalen får en mindre skarp profil hvor man ikke vet helt hva man kan forvente.





DEFINITIVT DUS!

Teatertekstene på DUS-festivalen spiller ungdoms- og populærkulturen godt. De viser ulike måter å være ung på - inni eller utenfor «boksen».

AV MAJA LØVLAND

1975 av Jesper Halle, Apropos teater. Foto: Pul Toft Iversen

Tekster av Vigdis Hjort, Maria Tryti Vennerød, Carl Frode Tiller, Knut Nærum, Jesper Halle og Nina Eriksdatter: DUS-festivalen 2011. Det Norske Teatret, 28. – 30. april

De erfarne forfatterne hadde ikke undervurdert målgruppen på noen måte, men skrevet inn store utfordringer til iscenesetterne. Som publikumsdebutant på DUS ble jeg imponert over nivået på teatertekstene, som skal være nyskrevne for anledningen og målgruppen. Jeg fikk med meg fire av de i alt seks tekstene på festivalen i år, og må si at alle var meget aktuelle, og forskjellige. Jeg skal ikke vurdere oppsetningene her, men ser nærmere på de fire tekstene. Vigdis Hjorths tekst var ikke blant finalistene på Det Norske, og Mari Tryti Vennerøds stykke fikk jeg ikke sett. De er derfor ikke omtalt her.

Samfunnskritikk

Carl Frode Tillers tekst *Portrett av en varulv*, sto i særklasse. Den grep meg mest, både ferdig oppsatt og i manusform. Den handler om Keth, en kvinnelig black metal-gitarist, som har droppet ut av videregående og opplever at destruktive krefter overtar styringen over henne selv. Hovedrollen er egentlig en gutt, Keith, men i oppsetningen til Kongsbakken videregående skole fra Troms, har de gjort ham til en jente. Vi følger henne en kveld og natt, hvor hun går igjennom kjærlighetsproblemer, konflikter med venner, selvmordsforsøk og mordbrannforsøk. En ganske dramatisk natt, altså. Det fine med denne teksten er at den ikke gir noen enkle forklaringer på hvorfor hun er som hun er, den er kompleks og gjør det umulig å putte noen av ungdommene inn i bårer eller kategorier. Den holder ikke opp noen pekefinger, men setter et dempet rampelys på flere enkeltfaktorer som spiller inn i det store bildet. Hvordan kan en vanlig norsk ungdom bli til en ondskapsfull «varulv» eller nesten en morder? Hva kan ligge bak? Teksten er skummelt foregripende, og veldig aktuell etter 22. juli!

Her er sosiale problemer, her er skillsmisse og familieproblemer. Hun har mye aggresjon og er samtidig skoletrett. I forakt for alt hun ser rundt seg, dyrker hun

den norrøne fortidens norske myter og lengter etter en svunnet storhetstid. Hun utvikler hat mot invandrer kulturer som tar over samfunnet. I Keths tilfelle er det myten om varulven som fanger interessen, mens hun og hennes eneste venn anklager kristendommen for å være feig og svak. De drømmer om røffere forbilder, om vikingtid og ære, Tor og Odin. I deres oppvekst har disse ungdommene nesten bare hatt kvinnelige rollemodeller, mennene er borte, fedrene er borte. De hater det politisk korrekte «sykkelhjelm-samfunnet» hvor barn ikke får slå seg eller sloss. De ser seg som ulfhednar. Ulfhednar var mytiske krigere med ulvens egenskaper, lærer jeg av Tiller. De er brukt som kor i forestillingen, og det skaper en uhyggelig stemning. Keth gjør nesten det utilgivelige — å tenne på et bebodd asylmottak — før hun skjønner at det bærer i feil retning og at hun må skifte kurs. Veldig sterk tekst. Veldig bra framstilling av dramalinjen fra Troms, som tør å ta den helt ut.

Superhelter

Super av Knut Nærum var den teksten som flest grupper hadde valg å sette opp. Det kan forklares av noe den helt ungdomsstyrte Bolla & Lillebills Teaterselskap fra Trøndelag sier i programmet: Det var det stykket med rom for flest skodespellarar og minst sjølv-mord og depresjon. Ungdomstida er super! Teksten er meget fantasifull og den handler om superhelter og konspirasjoner. Oppsetningen har noe tegneserieaktig over seg og flere referanser til serieuniversene. I teksten etableres fiksjonskontrakten — alt er lov — alt er mulig. Det skaper en herlig, fri og leken teatertekst. Ung jente føler seg rar og annerledes. Hun tror hun skal til doktoren, men havner hos den mystiske Doktor A og hans merkelige hjelper Hektor. De samler alle unge superhelter til kamp mot Madam B og hennes skumle organisasjon, for å redde verden. Verden står på spill! Etter hvert forstår ung jente at hun er superrask, hun får navnet RUSH, og at de andre som er samlet inn, har andre ekstreme egenskaper. Sammen avslører de både infiltrerte spioner og den store skurken. Kanskje all ungdom som går rundt og føler seg annerledes og utenfor egent-

lig er fortrenge superhelter? Det er jo et herlig budskap. Veldig fantasifullt og visuelt, med svartkledd, formbare ninjauer i bakgrunnen og forkledd fiender, kan alt skje. Likevel var det utfordrende element som vanligvis vanskelig lar seg løse på en scene, for eksempel at deler av manus foregår telepatisk mellom rollefigurene. De måtte virkelig bryne seg på hvordan de skulle løse det sceniske, de hadde ingen enkel oppgave.

Ungt vennskap

Jesper Halles tekst er lagt til hans egen ungdomstid og er tidsbestemt i tittelen *1975*, og handler om ungdom og vennskap. Halles dramaturgiske grep er å sirkle det hele inn med en hovedhistorie og en rammehistorie. Rammen er en voksesteng i nåtid, som ser tilbake på året 1975 og da vennegjengen var på hyttetur, for så å gå tilbake til rammen i nåtid på slutten. Så i likhet med flere av de andre stykkene sine, bruker han også her hopp i tidslinjen. Han hopper inn og ut av historien også, noe som skaper problemer for iscenesetterne. På sitt vis får han fram mer overordnede problemstillinger ved å gjøre det slik, stykket handler om ungdom i 1975, men setter også ut — hva er det å huske — hva er egentlig sant og — hvordan bearbeider vi minner i ettertid. Dette med vekslende synsvinkler og tidshopp er noe av det beste med Halle som dramatiker, synes jeg.

Overgangene mellom disse lagene var dessverre noe de slet med på scenen. Innimellom frøs de hovedhistorien, mens de snakket i monologform direkte til publikum. Slik fikk de frem karakterenes innerste tanker, men de brukte veldig mye tid på dette og det bidro til at de mistet litt av tempoet og rytmen i dialogen. Gjengens hyttetur, med alle små konstallasjoner, deres følelser og frustrasjoner, ble fremstilt med mye humor gjennom 70-tallsklisjeer som kleskoder, marxisme, ruseksperimentering, lek med fri sex og tidsriktig musikk. Den er også aktuell, gjennom anskueliggjøringen av en følsom alder hvor hytteturer er livsviktig sosialisering, og kan ligne litt på dagens reality-konsepter, hvor man putter et visst antall ungdommer inn i en lukket dramaturgi



Om du kunne av Nina Eriksdatter, Kattateatret. Foto: Erik Nilssen Bøyen

og ser hva som skjer. Muligens ønsker Halle å si at det var ikke var så annerledes eller så mye bedre før. Det ble morsomt på slutten da det viste seg at alle hadde blitt noe helt annet enn de selv trodde de skulle bli, som unge. Gruppen fra Hordaland, Apropos Horisontalen, fremførte teksten med stor spilleglede og gjenkjennelse.

Livsvalg

Den siste jeg så var *Om du kunne* av Nina Eriksdatter. Hun er bare 20 år og vant DUS' manuskonkurranse i 2010. Hennes tekst er åpen, utforskende og fantasifull. Hun forsker på problemstillingen: hva hvis ung jente blir gravid? Hva skjer på det mellommenneskelige plan? Den etiske problemstillingen er mer sekundær. Bak tittelen ligger hovedtemaet – om du kunne – gi liv – ville du? Jente 16 år blir (kanskje) gravid, hun tør ikke ta testen, synes det er enklere å leve i uvissheten. Hva skal hun si til foreldrene? Hva skal

hun si til kjæresten? Så mister hun testen ut av vesken og hennes «fiender» finner den og presser fram konfrontasjonen. Her ble tenkte skrekkscenarier spilt ut på absurde og intelligente måter, brutt ut fra hovedhistorien. For eksempel blir jentas dilemma til en rettsak mellom henne selv og henne selv. Dilemmaet sterilitet, stilt opp mot å bli for tidlig mor, i en tenkt scene hos en skummel abortlege. Så dette med å bryte ut av fiksjonen, samt å innføre en ny dimensjon, en indre monolog direkte til publikum, var gjennomførte grep også i denne teksten. Hun avslutter teksten med en åpen slutt hvor ungdommene skal tenke videre på egen hånd.

Tradisjonsrike Kattateatret fra Oslo sto bak og hadde morsomme sceneløsninger og brukte musikk meget aktivt i forestillingen. De var de eneste som brukte klassisk musikk og opera, for å underbygge stemningen hos jenta. Instrumentkassene hun bar på vokste gradvis, og ble større

og større i takt med hennes økende byrde, til slutt gikk hun rundt og drasset på en stor kontrabasskasse. De hadde valgt dette stykket ut ifra dets ungdommelige lekeglede og mulighet for improvisasjon.

Felles for alle de fire tekstene er det sterke nærværet av foreldrerelaterte problemer og følelser. Jeg håper mange av dem i salen fikk en vekker. Ingen av tekstene undervurderte målgruppen eller forsøkte å påvirke, de satte heller et objektivt fokus enn streng moral, mer showing enn telling. De var også tematisk aktuelle, fabulerende, og lite psykologisk-realistiske i formen, men heller preget av fantasy- og vampyreren som står så sterkt i dag. Og humor, selv de alvorligste temaene ble behandlet med humor. Tekstene er på en måte skrevet inn i en større popkulturell kontekst. Det er godt å se at de satser på så gode dramatikere for denne målgruppen.



Köpmannens kontrakt, Dramaten, Stockholm 2011.

Pengenes språk

(Stockholm): Elfriede Jelinek gir stemme til den kapitalismens råskap og brutalitet som vi alle er fanget i.

AV ELIN LINDBERG

Elfriede Jelinek: KÖPMANNENS KONTRAKT – EN EKONOMISK KOMEDI Oversettelse og dramaturgi: Magnus Lindman. Regi: Mellika Melouani Melani. Scenografi, kostymer og lys: Bengt Gomér. Dramaturg: Magnus Florin. Musikk: Dror Feiler. Video: Sufoda. Dramaten, Målarsalen, 29. oktober

Denne forestillinga propper oss så fulle av underholdning at vi nesten spyr. Kapitalismekritikken mases under huden på oss, jeg ble kvalm av å se reklame i flere dager etter denne teateropplevelsen. Ja, dette er ei forestilling som ikke bare går under huden på oss, men gjennom kjøttet, inn til beinet. Forestillinga er velspilt og velregissert. Scenografi, kostymer, lys – alt fungerer supert. Men det er og blir Elfriede Jelinek som spiller hovedrollen, språket hennes, tross de dyktige utøverne og den tette regien.

Overflaten

Vi må ha på skobeskyttelse på før vi får lov til å komme inn i teaterrommet. Her er golvet dekket av hvitt, mykt teppe. Veggene i rommet er hvite, et hvitt tynt «sceneteppe» bak på scenen. En kvinne (Hulda Lind Jóhannsdóttir) varmer opp mens publikum finner plassene sine. Hun er kledd i rosa kjole og har rosa høye sko. Ironisk sexy. Litt pornoverden. På tre store skjermer på høyre vegg vises to hoder som suggererende messer bla-bla-bla. En naken kvinne smyger seg over

golvet. To menneskestore tøydukker settes på hver sin stol. Kvinnen i rosa begynner å snakke. Hun snakker energisk, insisterende og med høyt tempo. Flommer av ord. Kvinnen kaster ut tirader. Jelineks teatertekster er kjent for ikke å ha konvensjonell handling og psykologiske personschildringer. I programmet finnes et sitat av Elfriede Jelinek:

Jeg vil ikke spille og jeg vil ikke se på når andre gjør det. Jeg vil ikke heller få andre til å spille. Folk skal ikke si ting og late som om de levde. Jeg ønsker ikke å se hvordan en falsk sammenheng speiler seg i skuespillernes ansikter: Livets sammenheng. Jeg vil ikke se kraftanstrengelsen i disse «velsmurte muskler» (Roland Barthes) av språk og følelse – det såkalte «uttrykket» hos en utdannet skuespiller. Følelse og stemme vil jeg ikke skal passe sammen. (min oversettelse)

En slik skuespillerposisjon som Jelinek skisserer klarer skuespillerne her å plassere seg i. Ordene flyter ut før skuespilleren har reflektert over dem. Det gjør at teksten ofte er vanskelig å forstå for meg som publikum. Teksten skyller over meg. Jeg får med meg bruddstykker. Teksten er polyfon. Den når ikke umiddelbart hjernten og min egen refleksjon rundt teksten, teksten når kroppen. Teksten går fra skuespillerens kropp til min kropp.

De dødes stemmer

I den rosakledde kvinnens tekststrøm dukker liket til Rosa Luxemburg opp. Et lik funnet i vann, det har verken hode, hender eller føtter. Teksten bygger på et reelt likfunn og en reell antakelse om at dette var Luxemburgs lik. Jelinek gir stemmer til de døde kroppene. En av de andre skuespillerne begynner å klippe i stykker portrettfoto av internasjonale og svenske venstreradikale, flere av dem er døde: Che Guevara, Olof Palme, Rosa Luxemburg, Karl Marx. Så er det tid for mer underholdning: En glinsende svart plattning rulles fram, en scene på scenen, vi blendes av strobelys. Massiv musikk, «nu är det rock», de to kvinnene kysser, kommersialismens sexy innpakning, plattningen rulles tilbake. Framrulling av plattningen igjen, samme lekne scene med variasjoner fem ganger.

Allt kan selges, allt kan kjøpes

Skuespillerne er lekne og energisk med hele tiden. De leker med publikum. Vi vet ikke om vi blir lurt eller om vi vil tjene på å handle med dem. De tilbyr to billetter til forestillinga som skal til å begynne på Dramatens store scene – Lars Noréns *Natten är dagens mor*. To personer i publikum tar imot billettene og forlater denne forestillinga. Vi blir tilbudt å kjøpe 100 kr for en tier. En

lekesild som har vært en tur inni skuespillernes klær blir solgt til høystbydende. Forestillinga har økonomisk samarbeid med en klesdesigner – plagg blir gitt ut. Forestillinga er også sponset av Stockholms andre store teater, Stockholms Stadsteater, to gratisbilletter gis bort. Underholdningen er massiv. En barnehagesang framføres – de politiske partiene ramses opp i sangen, de infantiliseres. Vi får en bevisst dårlig stand-up-framføring. Underholdningsindustrien avkles og massiviteten av dette gjør oss overmette.

Tekst og fysisk scenehandling mikses uten sammenheng. Det er nettopp slik Jelinek selv skisserer at hun ønsker det. Av og til tar suffløsen (Jana Grefbo) over teksten fra sitt lille rom over scenen. Det er slik jeg oppfatter mye av det jelinekske, svært lekent. Det bobler bekvart humor under overflata og det er samtidig dødsens alvorlig. Det meningsomme og det meningsfulle flyter over i hverandre. Det oppleves både skjerpene og skremmende.

Kineserne kommer

I vår reelle økonomiske virkelighet er kineserne blitt den nye supermakten. I Norge er fastlandsindustrien i ferd med å forsvinne helt fordi vi ikke kan konkurrere med Kina. I Sverige er blant annet Volvo kjøpt opp av kinesisk kapital. Kineserne dukker også opp i forestillinga. Først som et ni-persons balalaikaorkester, etter hvert som lett-kledde kvinner. Vi kommer ikke utenom dem, men vi hadde kanskje ikke forventet dem her. Gjengen med likt kledde, vakre kinesiske kvinner og to forkledde menn framstår som et visuelt sjokk.

Vi underholdes videre av skuespillere som iklær seg store hoder og foretar en slags samleiescener mens den rosakledde kvinnen messer om at de første rentene endelig er avbetalte. Om at banken alltid vinner.

Skuespillerne synger en søt lavkirkelig salme om salighet og om at vi ikke skal klage, vi skal ikke anklage noen og vi skal heller ikke anklage oss selv. En naiv ansvarsfraskrivelse. Skuespillerne gjør sitt ytterste for å overbevise oss om at alt kan kjøpes og selges. De framfører cv-ene sine teatralt. Menneskene på scenen kan kjøpes av dem som vil ha dem, de er også en vare.

Kineserne kommer igjen

Kinesergjengen rulles inn på plattingen med strobelys, de har dokumentkofferter i hendene

nå. Rulles inn og rulles ut, nå med maskingevær som de har rettet mot oss. De gråter. Ut og inn igjen. Gevær som sist, men nå dør de, faller sammen. Ved siste utrulling ligger de nede.

Svenske og kineser snakker i munnen på hverandre. De sloss om å komme til. Teksten baller seg til, «Fandens Jelinek!», sier kineseren.

Forestillinga pøser på med reklamepropaganda. Alle selger noe. Kvasireligiøst tilbys publikum å knuse tallerkener: «du kan forandre den fysiske verden – vær så god: Kast en tallerken!»

Og publikum er med og knuser tallerkener. Det foregår scener simultant. Samtidig med tallerkenkasting og svensk/kinesisk samarbeid selges partipolitisk budskap energisk av en annen skuespiller. Sex kan selges, tekst kan selges, museer, kunnskap – alt kan forvandles til penger og kapital. En av skuespillerne blir voldelig mishandlet. Vold er underholdning, vold kan selges. Penger er ikke alt, penger er alt.



Den halvfärdiga himlen, dikt av Tomas Tranströmer, Strindbergs Intima Teater, Stockholm 2011. Foto: Tomas Tranströmer

Tranströmer- meditasjoner

(Stockholm): Godt skuespillerhandverk utført på kontoret.

AV ELIN LINDBERG

DEN HALVFÄRDIGA HIMLEN: Tekster av Tomas Tranströmer. Manus og regi: Mia Winge. Scenografi og kostymer: Sven Haraldsson. Med: Iwa Boman, Thérèse Swensson, Ulf Eklund og Samuel Fröler. Strindbergs Intima Teater, Stockholm, 29. oktober

Mange av den nyslåtte Nobelprisen vinneren Tomas Tranströmers dikt tar utgangspunkt i en konkret og triviell situasjon. Fra denne situasjonen utvider ofte teksten seg og presenterer filosofiske og psykologiske innsikter. Jeg lurer på om ikke forestillinga *Den halvfärdiga himlen* på Strindbergs Intima Teater i Stockholm gjør det ekstra vanskelig for seg selv når den også selv tar utgangspunkt i en slik konkret og triviell situasjon. Scenebildet er her et grått kontorlandskap. Det er virkelig en utfordring å skulle skape eller gjenske poesi i en slik setting.

Tomas Tranströmer har lenge vært den internasjonalt mest kjente skandinaviske lyrikeren. Han er oversatt til over 50 språk. Robert Bly har oversatt ham til engelsk. *Den halvfärdiga himlen* er Tranströmers tredje diktsamling, den ble utgitt i 1962. «Den halvfärdiga himlen» er også tittelen på et dikt i denne diktsamlingen.

I forestillinga brukes tekster fra hele forfatter-skapet. Hele dikt og fragmenter fra dikt, tekster fra Tranströmers brevveksling med poeten Robert Bly er med. Det legges ikke opp til å sette tekstene sammen til en fortelling. Diktene og fragmentene får stå for seg selv.

Tranströmer bruker ofte det selvopplevde som utgangspunkt for diktene sine. Det er nærmest med på å gjøre Tranströmer selv synlig i forestillinga. Blant annet tematiseres det å lete etter ord. Tranströmer selv har hatt hjerne-slag og mistet mye av taleevnen.

Skuespillerkunst

De fire skuespillerne, to kvinner og to menn, ligger nærmest henslengt i rommet i det vi kommer inn. De våkner opp og begynner å snakke, Tranströmers tekst. De snakker forbi hverandre, mot hverandre, for seg selv. Et univers skapes i det grå kontoret. En undring og en refleksjon over verden ordlegges.

Skuespillerne arbeider fint med teksten. Det er kanskje de to eldste som tilfører mest dybde til poesien – Iwa Boman og Ulf Eklund. Bomans arbeid med diktet "Ansikte mot ansikte" er fantastisk. I programmet er de nevnt med rollenavn: Den Unga, Översättaren, Den Okända og Diktaren, men det får ingen spesiell betydning i forestillinga. Mange har et forhold til Tranströmers poesi og man legger ofte inn en umiddelbar forståelse av diktene når de leses. Men diktene er åpne og kan leses/framføres på så mange måter. For meg ble det en ny opplevelse å høre diktet "C-dur" – et dikt som for meg virkelig løfter seg selv ut av mørke og kulde. Det er Ulf Eklund som framfører dette diktet. Han gjør det godt, men han legger en tristesse i det som jeg ikke har forbundet med dette diktet. Jeg hører det på en helt ny måte.

Arbeid og pseudoarbeid

Skuespillernes arbeid med teksten i forestillinga er her og nå og virkelig, det er supert. Men det arbeidet de illuderer å gjøre i det grå kontoret blir noe hult. En del av det fysiske arbeidet er abstrahert – de faller på gulvet, snurrer på telefonledninger, danser. Det er ikke lagt mye energi her, det trøtter oss litt ut. Mange av bevegelsene er fall der aktørene blir liggende. Det er med på å trekke energien ned. Det er en fare i denne allerede ganske stillestående, noe monotone forestillinga. Selv om drøm er en bestanddel i mange av Tranströmers dikt blir det litt mye

av denne stadige innsovningen og oppvåkningen.

Noe av det jeg har mest problemer med er de meningstomme rekvisittene, alle ark er hvite, alle permer er tomme. Det finnes nesten ikke skrift i dette språkuniverset. Er det en symbolikk jeg ikke har fått med meg her? Er det en fremmedgjorthet her som skal kontrasteres av poesien?

Innimellom brytes forestillinga opp gjennom en slags alarm, uten at jeg får helt tak på hvorfor.

Dynamikken mellom skuespillerne funge-

rer fint. De spiller hverandre gode. De følger hverandre mer enn de spiller med hverandre. Pausene mellom diktene deres er musikalske.

Det kan hende at det at forestillinga hadde vært tjent med å kuttes noe. Tekstene er jo svært gode, men etter hvert blir jeg litt nummen av tekstmassen.

Jeg er ikke sikker på om jeg synes at det sceniske potensialet i Tranströmers poesi er utnyttet fullt ut i denne forestillinga, men det plager meg ikke så veldig, jeg fikk en god og poetisk teateropplevelse på Strindbergs Intima Teater.

Tilbake til Ibsen

(Heidelberg): Urframføring i Heidelberg: Det tidlige lille byteateret våger seg på ei vidaredikting av Ibsens *Fruen fra havet* i musikkteaterform. Den samtidsaktuelle operaen *Vom Meer* er signert Susanne Øglænd.

AV JÜRGEN BERGER

VOM MEER Opera etter *Fruen fra havet* av Henrik Ibsen. Musikk: Alexander Muno
Libretto: Francis Hüser. Regi: Susanne Øglænd. Scenografi: Idé etter Evelyn Hribersek. Theater Heidelberg. Premiere 29. april, 5. juli

E i hending ein ikkje utan vidare hadde venta seg. For nokre dagar siden blei det offentliggjort ei første vurdering av den siste speleperioden på tyske teatre. Den tok for seg kva som blei spela kor, og kor ofte, og ikkje minst kven som var den mest spela forfattere. Utfrå tala frå nærmare 1200 teaterpremierer kom det fram at William Shakespeare som vanleg trona på toppen. Deretter kom Kleist, Goethe, Schiller og Büchner, dei tyske klassikarane. På femte plass dukker plutselig Henrik

Ibsen opp, og det føre Bertolt Brecht og Anton Tsjekhov. Der har me nok ei overrasking, men og indikasjon på at Ibsen si psykologiske symbolisme har noko å tilby den oppveksande regi-generasjonen.

Kor langt det tyske teateret sin omgang med den norske moderne klassikaren strekker seg, viser seg ikkje berre på teaterscenene, men altså og i operaen i det omgjorte byteateret i Heidelberg. Denne mindre byen ligg ikkje langt frå Frankfurt og Stuttgart, men kan ikkje med sitt teater konkurrere økonomisk med dei store operahusa i nabobyane. Med urframføringa av den litterære operaen *Vom Meer* satser Heidelberg teateret på ein Ibsenvidaredikting som ein snarare ville forvente frå Frankfurt eller Stuttgart. At det her har blitt til ei overbevisande urframføring skyldast dels librettisten Francis Hüser og komponisten Alexander Muno, som med hell har ført Ibsens ekteskapsdrama over i musikkteatersfæren, men ikkje minst skyldast det Susanne Øglænd si evne til å gjere Ibsen-operaen til ei total romoppleving.

Havet i hovudrolla

Men først eit blikk på nydiktinga og Francis Hüser libretto. Operadirektøren og vikarierende intendant for Statsoperaen i Hamburg tek riktignok i vare Ibsen sin forteljarstruktur blant anna ved å unne Overlærer Arnholm den korte vitjinga hjå familien Wangel han allereide har fått hjå Ibsen. Samstundes gir Hüser handlinga ny struktur og legg tyngdepunktet i kvar akt på ein av dei sentrale figurane: Første akt er via Doktor Wangel si sorg over Ellidas tilstand, mens Ellida sin lengsel blir sentrum for andre akt, og i tredje blir fokuset flytta fullt og heilt



Vom Meer, opera av Alexander Muno og Francis Hüsler, basert på Henrik Ibsens *Fruen fra havet*. Regi: Susanne Øglænd. Theater-Heidelberg 2011.

over på sjømannen Alfred Johnston, lengselsobjektet for Ellida. Hå Ibsen er Johnston «bare» den psykologiske drivkrafta i ekteskapsdramaet og fysisk fråverande til siste slutt. Hüsers gir han vesentleg større plass og lar Johnston i tredje akt fortelje kva som har hendt han gjennom åra av fråvere.

Det endrar likevel ikkje på den overraskande slutten dramaet har. Som Hå Ibsen opplever Ellida i aukande grad ekteskapet som eit fangenskap og havet som frigjerande kraft. Livet hennar framstår som utilfredsstillande. Med sine to stedøtre er det ikkje noko å begynne med, og ektemannen forblir ganske enkelt ektemann, ikkje noko meir. Livet skulle eigentleg utvikle seg mot noko anna, og plutselig dukker då og denne sjømannen Johnston opp ved døra. Eigentleg står dei begge føre å måtte begynne eit nytt liv, og interessant nok vil den heller stivbeinte Wangel med storsinn sette Ellida fri. Men, sjå, då snur Ellida og bestemmer seg for å bli Hå familien sin.

Det er temmeleg komplisert, og på sett og vis for innvikla for den formen for reduksjon og repitisjon det musikalske motivet i ein libretto krevjer. Gjennom Francis Hüsers dialogiske passasjer blir likevel mykje av den psykologiske finstrukturen frå *Fruen fra havet* bevart i denne første tonesetjinga av skodespelet. Dialogpassasjane Hüsers har skreve fungerer som resitative sekvensar som tydeleggjer det ein kan kalle den sjelelege utviklinga i dramaet. Komponisten Alexander Muno orkestrerer

desse resitasjonspassasjene i utgangspunktet med tilbakehalden kraft, men bygger gradvis opp stemningsfulle klanglandskap tilegna kveldens språkause hovudaktør: havet, med all sin bølgegang, stormande, flytande og vindaktige passasjer, som Muno her vekker til liv gjennom orkesteret. Dette står i seg sjølv som eit ynda førelegg for regien. Susanne Øglænd tek det likevel enno eit skritt vidare med ei dristig avgjerdsle. Etersom havet blir til orkestralt klangrom i Alexander Munos komposisjon, flytter Øglænd Heidelberg orkesteret like godt opp på scena, kor det får lov å vere det det spelar: det vilt opprørte havet.

Treeinig Ellida

Denne plasseringa får følgjer for iscenesetjinga, og fører blant anna til at sangarane agerer på parkettnivå, altså heilt nær opptil tilskodarene. Bak ser ein dei musiserande bølgerørs-lene til orkesteret og ein sceneportal plassert innanfor synsramma for scenebiletet. Gjennom denne «minnemedaljongen» trer bifigurane i dramaet fram, medan tre versjonar av Ellida agerer i front på parketten: Den eine aktøren er Tabea Schattmeier, som i figur av den stumme doktorfrua blir til ei visualisering av den undertrykte sjelslengten hennar. Hannah Ehrlichmann står for dei resitative dialogane med Doktor Wangel, medan sopranen Maraile Lichdi kolorerer den feberiske pasjonen til Ellida med stemmeprakt, og ellers som monumental figur ved notestativet.

Dette utgjer og eit modig iscenesetjingsgrep av Øglænd. I sin omgang med hovudfiguren gir ho avkall på ei vidareutvikling av skodespelet gjennom sangpartia. Ellida si utvikling blir fullt og heilt forskyve inn i det stumme spelet til Tabea Schattmeier. I utgangspunktet var Schattmeier regiassistent for produksjonen, men i det hovudsopranen inntil då, blir sjuk kort tid før premiera, tyr Øglænd til ein dyd av naudsyn, og sender ei treeining Ellida ut i løpsringen som blir ståande som eit uhandgripeleg mysterium i sentrum for dramaet. Rundt henne agerer mennene, framfor alle Lucas Harbour som Doktor Wangel, som etterkvart framstår som eit sønderknust menneske. Interessant nok er det ikkje så langt mellom han og helten Johnston. Gjennom Francis Hüsers vidareutvikling av figuren i tredje akt framstiller Amadeu Tasca ein tungsinna matros, som ser tilbake på eit øydelagt liv.

Så må vel noko likevel finne saman til sist? Ser ein på korleis deler av orkesteret er satt til å spele bak tilskodarene, blir det og tydeleg kva Susanne Øglænd saman med vikarierande generalmusikkdirektør for Heidelberg teateret, Dietger Holm, her har forsøkt å sette i koordinasjon. Resultatet er ein Dolby Surround-iscenesetjing som setter operaen sine konvensjonar i spel, samstundes som dei psykologiske førestillingane til figurane i det maritime lengselspelet får kome til syne. Kva meir kan ein ønskje seg.

(Omsetjing: Elin Høyland)



Politikk på dypt vann

(Helsingborg): I Henning Mankells nye stykke om den svenske ubåtsjakten setter Olof Palme i sentrum og blander dokumentar- og salongsdrama på en måte som reiser spørsmål.

AV TOVE ELLEFSEN LYSANDER

Henning Mankell: POLITIK Regi: Vibeke Bjelke. Scenografi/kostyme: Steffen Aarfing. Helsingborgs Stadsteater Stora scenen 22. oktober 2011 (urpremiere 7/10)

Det begynner tett og suggestivt. Den store, mørklagte scenen på Helsingborgs Stadsteater plinger og flimrer av sonarlys og -lyd. To menn følger i periskopet

rekonstruksjonen av den manøver som tillot en fremmed ubåt å forsvinne i Hårsfjärden 1982, rett for øynene på den svenske marinen.

Ubåtskapteinen Sten Hansson (Jörgen Düberg) er overbevist om at ubåten er russisk. Karl Molander (Fredrik Dolk), ubåtskapteinen som er blitt innvalgt i Riksdagen for sosialdemokratene, spør om det kanskje finnes en annen forklaring? Svaret blir nei. Noen annen nasjonalitet enn russisk er utenkelig!

Når *Politik* i Vibeke Bjelkes regi nærmer seg slutten har nesten tretti år gått og Dübergs Sten har innsett at han er blitt lur. Karl derimot har hele tiden visst at den fremmede ubåten ikke var det minste russisk. Det var Nato og amerikanerne som var inne og lekte gjemsel i Hårsfjärden, beskyttet av høye marineoffiserer og minst en svensk toppolitiker: statsminister Olof Palme

Dette har Palme, spilt av en passe portrettlik Lars Wiik, selv vært inne på scenen og bekreftet. «Som et lite land (-) får man bøye seg iblant. Det var Natoubåter der ute på Hårsfjärden...».

Klart at man undrer. Har Olof Palme virkelig sagt det? Og dermed gitt belegg for en mulig tolkning av en gåte i moderne svensk historie? Eller er replikken Mankells, lagt i munnen på en faktisk figur, det vil si den myrdede Olof Palme,

som får nytt liv i på scenen i Helsingborg?

Det hjelper ikke å lete i den brune programkonvolutten etter belegg. Her finnes verken kildehenvisninger eller tips om hvordan dramatikerens og stykkets forfatter seg til den historiske virkeligheten og problemene med å gi den kunstnerisk form.

Palmemordet – Sveriges 22. juli

Mordet på statsminister Palme en februarkveld 1986 utløste et sjokk i Sverige likt det som rammet Norge den 22. juli. «Taket blåste av Sörgården!» ropte førstesiden på Dagens Nyheter morgenen etter. Idyllen hadde revnet. Med ett slag var ikke Sverige lenger verdens beste og tryggeste land.

I dag har sosialdemokratene historisk lave opinionssiffer, samtidig som Moderaterna, svenske Høyre som nå kaller seg «Det nye arbeiderpartiet», er i full gang med å skaffe seg en historie som er bedre tilpasset den nye identiteten som arbeiderparti. Det skjer gjennom å annektere sosialdemokratenes største seire. Plutselig presenterer Moderaterna seg som et parti som alltid har vært mot apartheid og for alminnelig stemmerett og likestilling, saker de alltid har slåss mot med nebb og klør. Men ser man historien som et spiskammers, er det bare å forsyne seg!

I en viss forstand er Henning Mankell ute på samme galei. Det dokumentariske og politiske dramaet har sin egen moral som må respekteres. En del av Olof Palmes replikker tyder på at de er hans egne, hentet fra taler o.a. Men midt i kommer så noe sensasjonelt som han troligvis ikke kan ha sagt –?

Fiksjonen som fasit

Politik er verken et politisk eller dokumentarisk drama. Scenene der den historiske figuren Palme opptrer er omsorgsfullt innpakket i gammeldags salongsdramatikk. Og fasit for fiksjonen er ikke virkeligheten, men en annen fiksjon.

Utgangspunktet for dette stykket er nettopp et teaterstykke – anonymt! – som dramaturgen Helena (Annika Kofoed) har fått til lesning. Dèt stykket handler om Olof Palme

Aktuelt om Olof Palme: Henrik Berggrens: Underbara dagar framför oss – En biografi över Olof Palme, Norstedts förlag 2010.

I januar 2012 har Lucas Svenssons *Olof Palme – en pjäs från Sverige* urpremiere på Stockholms Stadsteater i regi av Tobias Theorell og med Philip Zandén i Palme-rollen. Instruktören Kristina Lindström forbereder en tv-serie og en dokumentarisk langfilm om Olof Palme.

og ubåthistorien i Hårsfjärden 1982, og blir startskuddet til en utspørring av pappa Sten, ubåtskapteinen som nå er pensjonist og som har bedt den gamle vennen Karl på middag sammen med kona Louise (Maria Kulle).

Mankell sjøsetter altså et middagsselskap med forviklinger som ramme for Olof Palmes beretninger fra scenen. Hensikten er nok å vise at politikkenes glidning mellom sannhet og løgn spiller over på private relasjoner. Men det der gjør faktisk Ibsen mye bedre. Det som her kommer fram av svik og utroskap følger så altfor tydelig actiondramatikken ABC. Teksten blir et tynt underlag for skuespillerne, som jobber fint selv om de har lite å jobbe med.

Gjensynet med Olof Palme, død eller levende, er utbyttet denne kvelden. Lars Wiiks Palme feier inn med et glimt i øyet, og gir den ødselige scenen et nødvendig fokus og en dose energi og munterhet. Og en med nostalgi.

Når han snakker om sin siste kveld i livet rører forestillingen ved gåten som vel aldri kommer til å få et svar og som ikke engang Kurt Wallander har greidd å løse.

Ujevn oppsetning

(Sandefjord): Sceneversjonen av *Forsøk på å beskrive det ugjennomtrengelige* fungerer i utgangspunktet godt, men savner et avgjørende metanivå.

AV KJETIL RØED

FORSØK PÅ Å BESKRIVE DET UGJENNTRENGELIGE etter Dag Solstads roman. Dramatisering og regi: Anders T. Andersen. Scenografi: Erlend Birkeland. Foto/video: Per Maning. Hjertnes, Sandefjord kulturhus, 27. oktober



Å oversette Dag Solstads romaner til scenen er ingen enkel sak – særlig fordi det er selve tonen, den idiosynkratiske stilen, som definerer hans tekster. Det fiffige er at det ikke er et umiddelbart kunstferdig språk det er snakk om, men snarere et normalspråk som masseres med en insisterende tone slik at det oppstår en helt særegen temperatur og rytme. En muntlig, språklig klangfull, og filosofisk skrivestil. Dette er en type tone som er utpreget tekstlig, som fungerer best som *lest*, og som dermed blir en helt annen når den leses høyt, uten blikket festet på tekstbildet, eller fremføres som teater. Så man må rett og slett oppgi å formidle akkurat den litterære signaturen, selve tonen, om den skal bli teater. I denne oppsetningen fungerer oversettelsen likevel et stykke på vei fint – hele romanen skvises effektivt inn i et tidsrom på en og en halv time. I motsetning til romanen veksler dessuten figurene på scenen mellom å spille sin tildelte rolle og å være fortellere; dette er et økonomisk grep siden romanens fiksjonsunivers slik blir formidlet mer eller mindre i sin helhet, men det blir også et problem siden forestillingen et stykke på vei blir en nøktern opplesning av romanen og ikke en rollefremføring. Likevel synes jeg dette fungerer tilfredsstillende. Skuespillerne gjør også en utmerket jobb – castingen er gjennomtenkt og ganske så *to the point* i forhold til romanens skikkelser. Det er spesielt imponerende prestasjoner av Ole Christoffer Ertvaag og Espen Klouman Høiner – som ble uteksaminert fra KhiO tidligere i år. Espen Klouman Høiner – som vi tidligere har sett i Joachim Triers *Reprise* – gir et eksakt uttrykk for balansen mellom folkelighet og intellekt som er så karakteristisk for Solstad og Ertvaag presenterer Ola Nordmann med lun

presisjon uten å overspille. Marte Engebriksen er også ideel som Ylva; hun har den riktige porrsjonen ynde som skal til for å spille en stereotyp «deilig» kvinne, men klarer også fremføre et element av gåtefullhet, noe som gir fortellingen som sådan, og særlig hovedpersonens begjær, troverdighet og substans.

Solstads metode

Skikkelsene fremfører også, med hell, avgjørende aspekter ved Solstads metode (om jeg kan tillate meg et slikt uttrykk). Solstads personer ser med forundring på det som for de fleste er det minste forunderlig av alt, en traurig gjennomsnittlig hverdag. For disse er dette gåtefullt og fascinerende. På en side kan man si at dette er et borgerlig blikk som ser på det trivielle som eksistensielle readymades, som inneholder mer betydning enn det de har, men på den annen side kan dette perspektivet betraktes som en opphevelse av det borgerlige blikket. Det distingverer seg ikke, det skiller seg ikke fra «den gemene hop» men utmerker seg snarere ved å senke seg ned i det, ned i det dypt ordinære med et blikk som er hentet fra det ikke-ordinære, fra modernistisk kunst og litteratur. Total mangel på diskriminering medfører også at man kan se det filosofiske innholdet der andre tror det ikke finnes; i enkle gester og positurer – som jo er grunnfiguren i hele Solstads forfatterskap – men også i det såkalte lavkulturelle. For dette, det såkalte lavkulturelle, er uttrykk for en villet etikk og filosofi. Den virkelige gåten ligger altså ikke på det vanligvis anførte stedet – i mesterverket – men i den jevne nordmanns trivielle hverdagsliv. Det er en konvergens her mellom en intellektuell holdning og en radikalt folkelig attityde som bringer frem det mest interessante fra begge

steder, uten snobberi, gjennom oppriktig nysgjerrighet og en sans for sammensatte bilder og gester.

Problematisk humor

Men det er flere problemer her. For det første forsvinner tekstens ambivalente preg – dvs. den vaklingen mellom fascinasjon og ubehag som karakteriserer AG Larsens forhold til ekteparet som utgjør de resterende delene i dramaets trekant. Generelt svekkes ambivalensen gjennom en vektlegging av humor. Ikke fordi Solstads roman ikke er morsom, for det er den, men fordi oppsetningen lener seg mot latteren på en måte som banaliserer forelegget. Jeg tenker her, særlig på scenen hvor Larsens begjær etter Ylva etableres: idet dette legges ut, snur nemlig oppsetningens Larsen ryggen til publikum og (ser det ut til) onanerer. Hvorfor dette skal inn i oppsetningen er ubegripelig; det ikke bare trivialiserer begjæret, men tipper oppsetningen i retning farsen. Dette er lite vellykket.

Fravær av metalag

Når det er sagt er det andre aspekter ved forestillingen som er mer graverende. Flere av Solstads romaner har nemlig metalag som er vanskelig oversettbart. Dette gjelder naturligvis noen av hans siste romaner, hvor han selv i overveiende grad er hovedpersonen, men også en *Forsøk på å beskrive det ugjennomtrengelige*. Metalaget her er åpenbart og toneangivende for Solstads forfatterskap, siden det er her han introduserer seg selv som en av personene i selve romanen; et grep som senere blir så avgjørende i bøker som *16/07/41* og *Armand V. Fotnoter til en uutgravd roman*. Selve romanen *Forsøk på å beskrive det ugjennomtrengelige* begynner med at forfatteren selv – eller en fiksjonalisert versjon av ham – treffer romanens hovedperson AG Larsen på Theaterkafeen og diskuterer Solstads forrige roman *Gymnaslærer Pedersen*. Grepet er vesentlig ikke bare fordi det introduserer Solstad som romanfigur, men også fordi det etablerer et selvrefleksivt nivå i Solstads romanprosjekt. Gjennom denne samtalen får han etablert sin posisjon i lesingen av hans tidligere romaner – han etablerer, som Espen Hammer påpeker i sin *Anstendighet og revolt* – «en metaroman som problematiserer forholdet mellom fakta og fiksjon.» Det er ved å etablere en slik paratekst mellom forfatteren selv og fiksjonsuniverset at Solstad genererer sin refleksjon rundt

akkurat denne romanen, men også sitt forfatterskap i sin helhet. Uten denne tankebanen, som kan beskrives som en essayistisk og kulturkritisk linje i forfatterskapet, blir *Forsøk på å beskrive det ugjennomtrengelige* bare nok en fiksjon og ikke – som den jo (helt avgjørende) også er – en metafiksjon.

Det er med andre ord det tydelige fraværet av metanivå som virkelig svekker denne forestillingen. Den går, som antydnet, rett på fortellingen om AG Larsen og svinger glatt unna Solstad som romanfigur. Det vil si: vi ser forfatteren opp-ned, og med ryggen til, ved begynnelsen og slutten av forestillingen, og han leser en avgjørende scene høyt, men ambivalensen og meta-aspektet, ved å sette seg selv, som forfatter, inn i fiksjonen forsvinner i disse scenene. Her blir det ytre staffasje – selv om det er visuelt interessant og flott utført av kunstneren og fotografen Per Maning. Det avgjørende ropet i selve romanen – som uttrykker en motstand mot AG Larsen og dermed den måte å lese hans romaner på som Larsen representerer – oversettes dessuten inn i selve fiksjonsrommet uten at nevnte funksjon opprettholdes. I forestillingen er det nemlig Larsen som roper, ikke Solstad, og fortvilelsen blir Larsens og ikke forfatteren Dag Solstads. Dette grepet fungerer dårlig og markerer, nok en gang, tapet av det avgjørende metalaget som gjør romanen så interessant.

Manings problematiske rolle

La meg, til slutt, si noen ord om Manings rolle, for hans funksjon i oppsetningen er stor: hans foto og film danner intet mindre enn en svært dominerende bakgrunn for hele forestillingen. Flere av scenene fordobles i filmsnutter i bakgrunnen – det som skjer på scenen skjer, med andre ord, også i filmen som går i bakgrunnen. Dette fungerer ikke alltid like godt. Særlig siden filmen i bakgrunnen ofte bare blir en ren illustrasjon av det som foregår på scenen og, slik sett, stjeler noe av scenspråkets autoritet. Manings innvirkning er i denne forstand en slags visuell utvanning av skuespillernes prestasjoner og burde vært kuttet ned til et minimum. Det virker nesten som om Maning har fått frie hender siden han flere ganger kommer med scener som ikke har noe med forestillingen å gjøre, heller, men lukkes i sitt eget visuelle uttrykk. Et slikt element skal ikke være selvfølgelig, som tilfellet tidvis er her, men støtte opp for det som skjer på scenen for øvrig.

Subtilt publikumsfrieri

(Trondheim): Jonas Corell Petersen startet regikarrieren sterkt med avgangsforestillingen *Unge Werthers lidinger* på Det Norske Teatret, og det er gledelig å se at suksessen fortsetter.

AV ANETTE THERESE
PETERSEN

Ödön von Horváth: TRO, HÅP OG
KJÆRLIGHET Overs.: Eirik Stubø. Regi:
Jonas Corell Petersen. Scenografi/
kostymer: Nia Damerell. Musikk: Gaute
Tønder. Lysdesign: Tommy Geving.
Trøndelag Teater, studioscenen, 19. mai

Med seg fra *Unge Werthers lidinger* har Petersen med seg scenograf Nia Damerell og musiker/komponist Gaute Tønder, som utgjør en nokså vesentlig del av begge forestillingene. Sammen lager de forestillinger som er inkluderende ovenfor publikum, til tross for at de denne gang ikke delte ut vaffer.

Taket på Trøndelag Teaters studioscene er senket slik at man omtrent får følelsen av å sitte på et loft, med et tak som skrår ned mot gulvet. Til tross for at scenerommet er relativt stort, så gir det en noe klaustrofobisk opplevelse. På scenen står et lite firkantet hus – eller muligens mer ei brakke. Oppå brakka, og rundt om i scenerommet, er det plassert potteplanter nokså vilkårlig. I et hjørne står en vanntank, og over høytaleranlegget spilles det musikk. Plutselig går persiennen på det ene brakkevinduet opp, og et bittelite korps bestående av fire personer åpenbarer seg. Ei stortromme, ei skarptromme, en bass og et trekkspill – en noe pussig sammensetting. På ei lystavle over vinduet står det

skrevet «det anatomiske institutt», og via nød-utgangen bakerst i scenerommet entrer ei dyvåt jente scenerommet: vår heltinne Elisabeth.

Selge liket før det er dødt

Korpset forsøker å hjelpe den fortapte Elisabeth med veibeskrivelser, før de gjenopp-tar sin monotone musikantering. Elisabeth har et noe utradisjonelt oppdrag; hun vil nemlig selge liket sitt – på forhånd vel og merke. Hva skal man vel med pengene når man er død? Det er mens man lever at man trenger dem. Preparanten ved det anatomiske institutt finner dette nokså snodig, og forteller en rekke dårlige vitser for å illustrere hvor dårlig han synes Elisabeths forslag er. Det er først idet han får inntrykk av at faren til Elisabeth kan vise seg å være noe så viktig som inspektør at hans innstilling endrer seg, og han inviterer Elisabeth inn i «grønt-avdelingen». Samtalen mellom Elisabeth og preparanten kommenteres og etterrapes av korpset, gjennom både sang og tale. De konstaterer selv at de spiller taffelmusikk, mens de synger om Preparanten og hans liv, med melodien til sangen *En liten undulat*.

Både form og estetikk får tankene til å gå til svensk film, til filmregissører som Josef Fares og Roy Andersson. Scenograf Nia Damerell skisserer nærmest opp karakterer og et potensielt rom. Det er som om alt er tegnet med tykke tusjstreker, og både handling og hele universet dette utspiller seg i, foregår innenfor en tydelig fiktiv sfære.

Publikumsflørt

Handlingen foregår på flere plan, og humoren er hele tiden sterkt tilstedeværende. Spillestilen er leken, og utøverne kommuniserer stadig vekk direkte med publikum – uten at dette blir påtrengende. Snarere består kommunikasjonen i små gester, blikkutveksling og små kommentarer. Når en i publikum får et hosteanfall, iler en av utøverne til med et glass vann fra automaten. Publikum trekkes også inn i handlingen på enkelte andre måter, blant annet lener en av utøverne seg på publikum (en kompakt og stille majoritet) i sin mobbing av Elisabeth. Samtidig kommenterer Preparanten ovenfor sjefen sin at «den som roper høyest har alltid urett», før han like etterpå poengterer i en snurt tone ovenfor Elisabeth at han «er bare et vannvittig godt menneske som har gjort en vannvittig god handling». Selvrettferdigheten og evnen til å ta valg/av-



gjørelser som er best for en selv, går igjen hos flere av karakterene rundt Elisabeth.

Overgangene mellom de ulike scenene er også glidende, og det er primært projeksjon av titler som indikerer tids- og stedsforflytninger. Som regel er det taffelmusikken som bringer oss videre fra én scene til den neste, med et mer eller mindre komplett lite korps.

Øyeblikkets kunst

Fremhevingen av det fiktive og leken med publikum plasserer det narrative i bakgrunnen, og gjør at forestillingen i større grad handler om nærvær – om øyeblikket. Skuespillerne kommuniserer nesten like mye med oss som med hverandre, en balanse de hele tiden har stålkontroll på. Særlig gjelder dette Janne Heltberg Haarseth i rollen som Elisabeth, men hun har et godt ensemble i ryggen. Også med *Unge Werthers lidinger* var det de eksistensielle temaene som fikk prioritet. Corell Petersen får fram energien i skuespillerne, som igjen spiller på lag med publikum – hvilket gjør at forestillingen er intens uten å tape seg. Komikken oppleves ikke anmasende, og intensiteten i

forestillingen holder seg konstant. Rollene er påklisset – på mer enn en måte. Rent bokstavelig er karakterene påskrevet sin rolle, gjennom gaffatapebiter. I tillegg er det en distanse mellom utøver og rolle, slik at man nærmest presenterer karakterene.

Den østerriksk-ungarske dramatikerens Ödön von Horváth er lite kjent i Norge, men *Tro, håp og kjærlighet* utspiller seg opprinnelig på tidlig 1930-tall. Undertittelen er *En dødsdødsdans i fem bilder*, og Horváth skildrer Elisabeths kamp for å overleve. Den desperate fattigdommen fra 30-tallet er ganske fjernt fra vår samtids velferdssamfunn. Statusjakten er derimot gjenkjennelig, og forestillingen skildrer et nokså kaldt samfunn – hvor menneskene måles i verdier knyttet til sosial status og makt. Som publikum har man derimot en stor sympati for Elisabeth, og ønsker at det skal lykkes for henne. Det er hjerteskjærende å se hvordan vår (anti-)heltinne stadig feiltolkes og vrangleses. Selv om man ler av de komiske situasjonene, så lider man med Elisabeth. Og dermed setter latteren seg litt fast i halsen til slutt.



Jan-Gunnar Røise og Heidi Goldmann i Eiketreet. Foto: Gisle Bjørneby



Humorprosesser

Det som er så deilig med Komilab 4 er at forestillingene på ingen måte er perfekte. De har kommet så langt at de tør å feile, mens de prøver ut moderne humorkonsepter på dristige måter.

AV MAJA LØVLAND

Tekster av Franz Kafka, Tim Crouch og Else Kåss Furuseth: KAFKA – KOMILAB 4. 1 / EIKETREET – KOMILAB 4.2 / KONDOLERER – KOMILAB 4. 3 Torshovteatret, august – oktober 2011

Tre veldig forskjellige og tilsynelatende enkle forestillinger er samlet i *Komilab 4*. Hvorfor man har valgt å ikke gi disse et eget komilabnummer, vet jeg ikke, for her er mye potensial. Men de er hver for seg korte tekster og de spilles over kort tid, antagelig fordi man tar noen kunstneriske og humormessige sjanser her. Hva kan man le av? Alt?

Tragedier? Død? Det er ofte debattert i media i det siste. Vi svarer for det meste at det kan tulle med alt – bare det gjøres på «den rette måten». Så hva er den rette måten? Hva er innenfor din «verdison»? Det vet man ikke før man faktisk sitter og ler av det. Forventninger, er en annen del av utforskningen i Komilab nr 4. De korte forestillingene har det til felles at de ikke innfrir vante forventninger, men bryter og snur på dem. Dessverre er det den forestillingen som tør mest, som ikke kommer helt i mål. Jeg skulle gjerne sett den helt ferdig.

Komilab 4.1: Kafka

Vi har ikke forventninger om at Franz Kafka skal være morsom, bildet av ham som det store kunstnergeniet er svart, alvorlig og innviklet, tvilens forfatter. Men mange har selvfølgelig opplevd å le av tekstene hans, det har bare ikke vært trukket frem på en scene på denne måten. Tekstene hans er morsomme på et bekettsk vis, svart, ironisk, underfundig, absurd, og står innenfor en europeisk intellektuell tradisjon. Oppsetningen tør å dyrke teksten stilistisk, men det virkelige humoristiske kommer frem med «måten det gjøres på», som er en moderne impro- og standupstil. Forestillingen er bygget opp vekselvis av iscenesatte korte tekster, som teatersport-situasjoner, avløst av udramatiserte foredrag om Kafka og hans liv. Det er skuespillerne, Jan-Gunnar Røise og Torbjørn Harr, som holder foredragene også,

alt innenfor en 1900-talls borgerlig estetikk, som særlig Harrs stemme, ansikt og mimikk kler godt.

Overgangene er noe av det de virkelig lykkes med i denne fine lille forestillingen. Tekstene er hovedsaklig hentet fra private brev og vennen Max Brods biografi om Kafka, så har Harald Eia og Nadina Bouhrou bearbeidet dem. En tekst om to naboers mentale brytekamp, iscenesettes som en brytekamp, bokstavelig talt. Kafkas tekster blir ofte kalt lignelser, meget stiliserte og presise som tar en tanke helt ut. I forestillingen fremstår de for meg som lignelser over hans private liv, for i overgangene mellom de to virkelighetene oppstår det en følelse av her og nå, av øyeblikkets kunst. Det hele blir underfundig morsomt.

Komilab 4.2: Eiketreet

Jan Gunnar Røise spiller en dårlig underholdningshypnotisør som får opp en frivillig på scenen under showet sitt. Det viser seg at den frivillige er en far som har mistet sin datter i en påkjørsel og at hypnotisøren er gjerningsmannen. Faren spilles av en skuespiller off-duty, en som er blitt bedt om å komme en time før forestillingen og som ikke er innsatt i rollen. Rollen fjernstyres så av hypnotisøren, samt at den får en tekst i hånden av og til, som den skal lese fra. Ågot Senstad spilte faren på premieren, hun slet klart med denne ukjente formen, i det kompliserte flerlagsdra-



Torbjørn Harr og Jan-Gunnar Røise i *Kafka*. Foto: Gisle Bjørneby



Else Kåss i *Kondolerer*. Foto: Gisle Bjørneby

maet. Tiden er ikke-kronologisk og alt surrer seg sammen i en floke til slutt. Oppe i det hele står eiketreet som sto langs veien der jenta ble drept, som er farens holdepunkt i sorgen. En sorg som er et vakuum, en diffus tåkeheim. Han oppsøker hypnotisøren, helt ærlig og helt blankt, for å få hjelp, uten bitterhet mot ham. Han lever i en boble, mellom linjene, han har mistet jordfestet og sørger på en helt annerledes måte enn sin kone, moren, og det skaper problemer i ekteskapet. Hele teksten er som en skjør flytende masse som plutselig kan fordufte, ingenting er sikkert, alt er plutselig noe annet.

Det er en veldig spesiell tekst og idé, ikke så tilgjengelig, heller krevende for publikum. Det er en tekst mellom linjene, i usynk med omgivelsene, forholdet mellom tekst og handling er helt byttet om på, uten vante forbindelser. Ordene betyr ikke det vanlige lenger. Det er brudd på alle konvensjoner. Jeg spør meg selv – hva ønsker de å oppnå ved å gjøre det slik? Er det at dette skal virke autentisk og ekte? Jeg satt heller tom tilbake og lurte på hvorfor. Man jobber hardt som mottaker, for å forstå, for så å prøve å skru av hjernen og sette inn sanseapparatet alene: hvordan skal man ta imot dette stoffet? Men til slutt var det klart at de ikke lykkes med sine intensjoner om å få frem eksklusivitet og laivfølelse. Det er godt tenkt og modig eksperimentert dette, at hver forestilling skal

virke ny og unik, ved å bryte opp linjene, ved å trekke inn ikke-spill-elementer. Men det ble for komplisert.

Komilab 4.3: Kondolerer

Dette er historiefortelling som er helt tilrettelagt for publikum. Det er sant, ekte, det er to selvmord i nærmeste familie, alt er selvopplevd. Det er enkelt fortalt. Det er nesten som en privat vennsamtale og kan innimellom oppleves litt for privat. Vi følger den 11-årige Else Kåss Furuseths opplevelser da hennes mor begikk selvmord. Hun forteller det rett ut, uten mange teatraliske hjelpemidler, kun noen morsomme barndomsbilder og litt unødvendig mye rekvisittbruk. Den naive vinkelen er morsom og rørende, og hele tiden ligger bak teppet der som en hel knaggrekke å henge alle poengene på.

Else Kåss er ingen skuespiller, men TV-personen hennes funker veldig bra i denne monologen, som bare er hennes og bare hun kan gjøre. I andre halvdel blir hun mer voksen og det dreier seg om brorens selvmord. Da rører hun oss med sitt «voksen-naive» blikk på døden, kjærligheten til de to døde, mens vi ler av alt folk finner på, hva vi sier, rundt død og begravelser. Humoren ligger mye i overdrivelser og å snu på det forventede, balansen mellom de morsomme detaljene og det store tragiske bildet, barnets kommentarer til de små tegnene i livet som morens høye hår eller røde

negler. Dette er på en måte ikke teater man kan analysere, mer underholdende terapi, i kjølvannet av Rigmor Galtungs monolog om bipolar lidelse, Jon Schaus om konkurs, koma og død, Sturla Berg Johansens om alkoholisme.

Reality-konsepter

Ekthetsidealet står fremdeles sterkt i dagens kunststofflighet, det virker som om det også er med på å bryte ned grensene mellom høy og lavkultur. Selvspill, anti-kunstvirkemidler, dokuteater og virkemidler fra performancetradisjonen og avantgarden på 60-tallet blir skambrukt av underholdningsindustrien. Reality, reality, reality. Må det være sant før det berører, kan man lure på. Har fiksjonen i seg ikke like høy troverdighet og status lenger? Dessverre – kanskje – men det enkle og det sanne berørte meg mest i disse to, i hvert fall, selv om «måten å gjøre det på» var mest interessant i *Eiketreet*. *Kafka* har også vekt på det private og det biografiske. Dette kikkeraktige, å vandre rundt i private eksistenser, blir utforsket i Komilab 4. Som Else Kåss sier i forestillingen – hun hadde valget mellom *Se & Hør* og Torshovteatret, og valgte det siste. Men de private historiene må ha stor overføringsverdi for andre, ellers blir det meningsløst. Jeg håper ikke vi får en bølge av intimtyrannisk kjendisteater for å trekke det unge attraktive publikummet inn i teatret. Det fins andre arenaer til det.



Miguel Guitierrez i *Heavens what have I done*. Gjestespill Black Box Teater 2011. Foto: Ian Douglas

Refser staffasjen

Heavens what have I done dreier seg om janteloven, valgene vi gjør og hvordan vi lar oss påvirke av andre.

AV ANNA VALBERG

HEAVENS WHAT HAVE I DONE Av og med Miguel Gutierrez. Black Box Teater, Lillesal 23. september

Vi streber etter det vi tror vi skal strekke oss mot, uten egentlig å vurdere hva som skjer om vi stopper opp eller gjør noe helt annet. Når Miguel Guitierrez på et punkt i sin forestilling *Heavens what have I done* snakker om hvordan kunstnere gir hverandre komplimenter for «good choices», handler det ikke bare om små eller store hopp i balletten, men om hva vi velger å bruke livene våre på i stort.

Herses med

Gjennom en drøy time doserer Guitierrez energisk og uformelt om hvordan han føler at folk hele livet har herset med ham, og fortalt ham hva han skal gjøre. Han klandrer alle autoritetene, de man lytter til fordi man føler seg liten og redd. Det er akupunktøren som gir ham kostholdsråd, parykkmakeren og skomakeren som peker ut det dyreste som det beste, kulturrådet som tvinger ham til mental prostitusjon for

å få penger til å lage kunst. Nå er det Guitierrez som herser med oss. Vi har benket oss pent i Black Box' lillesal, men kommanderes straks ned på gulvet. «Dette er en slik forestilling der du må sitte på gulvet», sier Guitierrez, «og bak den streken, er du snill!»

Guitierrez er opptatt av at vi skal more oss, og bruker stand-up-baserte grep. Med homsevitser og ved å konfrontere oss med fordommer han antar vi ikke vil innrømme at vi har, får han oss til å le mens han tømmer innholdet i sekken sin utover gulvet og skifter skravlende fra hverdagsklær til klovnekostyme. Han får oss til å le når han forteller oss om hvordan han fikk denne underlige, fargerike drakta. Han har latt seg inspirere av commedia dell'arte i sitt rå og humoristiske uttrykk. Men med en diger Marie Antoinette-parykk på hodet, gjøglete prinsessesminke og hvitmalte dansesko framstår han som noe av en beundrer av det gamle, gjennomarbeidede, autentiske, samtidig som han gjør narr av det autoritative i de gamle uttrykkene.

Støy og fjerne rop

Overfor publikum rakker han ned på alt vi tror at vi har oppnådd. Han vil rive ned den selvheldende poseringen, iscenesettingen av selvet, representasjonen. Han vil strebingen til livs, og tramper på alle som prøver å få til «noe bedre» for seg selv. På en kaotisk scene fylt med skrot har han satt opp en mikrofon, en forsterker og en loopmaskin. «Jeg vil ikke ha representasjonen, jeg vil ikke ha minnene, jeg vil ikke ha idiotien», synger han i mikrofonen, før han får utsagnene til å gå i loop oppå hverandre til de til slutt utgjør en uutholdelig støy. Bare fjerne rop høres gjennom larmen.

Miguel Guitierrez' provokasjon ligger i refsing. Det vi bevisst eller ubevisst streber etter er i virkeligheten meningsløs staffasje. «Men om jeg tar den fra dere, står tomheten tilbake», signaliserer han. Støy, fjerne rop og ekko.

Smerte over valg

Soundtracket til forestillingen er den vidunderlige mezzo-sopranen Cecilia Bartoli som synger *Sposa son disprezzata*. Arien er det Vivaldi som har gjort kjent, men det er ikke ham som har skrevet den. Han anvender den i en opera som kalles *Bajazet*, som pleide å bli framført under karnevalstida. Det er fra denne arien at tittelen på stykket framkommer: en forsmådd hustru synger ut sin ydmykelse og smerte. «Cieli che feci mai?» spør hun – «hva i himmelens navn har jeg gjort?».

Scenen er i utgangspunktet tom, men fylles etter hvert opp av stæsj. Utover strør Guitierrez biter av rosa tyll, kronestykker, en rekke tungleste bøker han har begynt på men aldri avsluttet. «Dette betyr ingenting, altså», formaner han. Men det han virkelig sier er «dette er staffasje som vi bryr oss om, men som egentlig ikke betyr noen ting».

Angriper ikke det som gir mening

Temaet Guitierrez drøfter i *Heavens what have I done* dreier seg om janteloven, valgene vi gjør og hvordan vi lar oss påvirke av andre. I første omgang irriterer det at Guitierrez selv aldri blottlegger sin egen sårbarhet; at det er janteloven som er hans lov i møte med publikum. Men i tittelen ligger nøkkelen til hans eget svik mot seg selv. Når han spør hva i himmelens navns han har gjort, spør han hva han har gjort med livet sitt. Han er akkurat som publikum – han er en av alle disse som blindt jager lykken gjennom penger, vakre hjem og klær, kulturell kapital og sosial status.

I utgangspunktet er her ingen oppløftende konklusjon; ingen forløsning. Men i sin refs kommer Miguel Guitierrez ikke en eneste gang inn på temaer som religion, politisk ideologi, kjærlighet eller familie – elementene som for mange kan gi livet mening. Miguel Guitierrez er en bevisst mann, og når han ikke river ned disse aspektene som meningsløse, er det for meg en pekepinn om at han kan være enig. Det er hykleriet, staffasjen og statusjaget han vil til livs, ikke de mer dyptliggende kildene til mening.

Om mus og menn

Uten et eneste hjelpemiddel utover sine egne kropper framkaller Pieter Ampe og Guilherme Garrido uendelige lattersalver, beveger til tårer og får publikum til å vri seg i smerte.

AV ANNA VALBERG

STILL STANDING YOU Av og med Pieter Ampe og Guilherme Garrido. Campo, Co-produksjon: STUK, Leuven (B) & Buda, Kortrijk (B) . Gjestespill Black Box Teater 21. sept

Danseforestillingen *Still Standing You* utforsker forhold menn imellom. Det er mennenes lek med sitt kjønn, sin egen machismo, men også sin sårbarhet som belgiske Pieter Ampe og portugisiske Guilherme Garrido dissekerer gjennom sin svært fysiske forestilling. De skader hverandre og leker i en dramaturgisk utstudert, men tilsynelatende spontan koreografi. Humoren deres kan også fungere som en døråpner for salens mange kvinner – all denne mannligheiten kunne ellers blitt ubegripelig eller alt for mye.

Med øyensynlig helt ordinær fysikk blir det snart klart at disse karene er utrolig sterke. De spaserer på hverandre, klatrer og hopper brutalt på hverandre, trekker hverandre etter beina og brøler. Overtaket de to imellom er konstant vekslende. De leker med roller og uttrykk. Sammen er de et firearmet, tungt monster som piper som mus. De er langskankede dinosaurer som løper rundt og brøler med korte armer. Med raut og snøft dunderer de som to massive okser mot hverandre. Handikappede og benløse velter og jager de over den svarte gulvflaten. Den kuede vil hjelpe den sterke. De nissegode, sympatiske ansiktene dere skinner av glede, mens vi i publikum henrykt ler og ler.

Sadomasochistisk gladvold

Leken er slett ikke alltid seksuell, men det er med en sterk spenning og energi at klærne etter hvert rives i fillebiter – sokkebomber eksploderer som håndgranater, som soldater i usynlige snøborger kjemper de som Zorro og Supermann mens de legger på sine egne lydspor av tegneserielyder. Så lenge de har klærne på seg, tenker jeg at det er deilig fordi det er så lite som kan forstyrre alle de rare og fantastiske fysiske møtene mellom Ampe og Garrido. Men når klærne plagg for plagg røskes av, så er det også helt riktig, fordi det nå i enda større grad enn før er kroppens snurrepiperier og mysterier som skal utforskes.

Smerten jager gjennom også min kropp når mennene pisker hverandre drithardt med sine egne belter. «Dette kan de bare ikke gjøre hver kveld i uka. De ødelegger seg jo», tenker vi. De presser seg selv og den andre så langt, så langt, og det er hele tida like før strikken kan ryke. I voldsomme støt klasker de sammen midt i lufta, som villgeiter og titaner. Ved å holde fast i tuppen av tissen på hverandre, lager Ampe og Garrido de underligste knutemorfurer. Den snåle dansen må smerte, men den er også barnlig lek.

Kjenner etter

Ampe og Garrido har en fantastisk dynamikk i hvordan de har bygd opp publikums reaksjonsbølger. Fra euforisk fryd bærer det til maktdemonstrasjoner, smerte som ikke ser ut til å ende, og til dypt bevegende scener som rører meg til tårer. I en scene hvor jeg ser en koralbjørnunge holde rundt mammaen sin bli til en vakker, lang klem. I alle ting tar karene seg tid. De utnytter pauser, frykter ikke gjentagelser, kjenner ordentlig etter, både i seg selv og i publikum. I en pieta-scene bærer Garrido den langskjeggete Ampa i armene, naken og død. Han holder ham fram framfor oss. Det er assosiasjonene til de fryktskakede, halvnakne overlevende ungdommene på Utøya som bygger opp den store klumpen i halsen. Når forestillingen er slutt, har jeg åndenød og mageknip, og kan ikke tenke meg å gjøre noe mer denne kvelden. Jeg er overveldet av følelser, fra disse høyst fysiske karene.

Det sterke varme lyset endrer seg ikke før forestillingen er slutt. Med flat lyssetting, uten rekvisitter og uten annen musikk enn den kroppene deres lager ved tramping, dasking og stemmebruk, er forestillingen likevel enormt



medrivende. Den fantasien som stimuleres i oss, er den som skapes i våre egne hoder. Ikke noe av det som skjer på scenen er dulgt – alt er åpent. Den eneste manipulasjoner som finner sted er dansernes suggererende kraft på publikum, og hvordan de får oss til oppslukt å henge med på berg-og-dal-baneferden.

Menn i et nytt lys

På vei hjem fra *Still Standing You* ser jeg menn med nye øyne. Det er som om forestillingen ikke tar slutt når jeg går ut av salen. En guttegjeng jeg passerer hoier og skråler og prøver nokså vellykket å få til en slag flerstemt supermannsang. I et vindu ser jeg to menn slåss – de lekeslåss – hiver seg over hverandre og velter i gulvet. Det er ikke til å tro. En ung gutt stiller seg ved siden av meg på busstoppen. Diskret bling i øret, jakka over skuldra, poserer, har en genser der det står «I don't care». Det er fantastisk. Han bryr seg jo nesten for mye. Når jeg kommer inn på bussen sitter det gjeng med gutter i russealderen der. Én holder en sigg i den ene handa, en lighter i den andre. Leker med muligheten for å tenne røyken inne på bussen. Alle guttene jeg møter tøffer seg. De tøffer seg for hverandre, for seg selv, for alle andre. Og for meg er det som om alt som skjer er en forlengelse av den kraftfulle danseopplevelsen jeg nettopp har vært med på. I det jeg går av bussen, hører jeg guttegjengens diskuttere. De snakker om verbøying i nynorsk. Kanskje var de ikke så tøffe likevel.



To be is to resist, resist what you are not, av Hooman Sharifi/ Impure Company, Black Box Teater 2011.

Treffer publikum

Impure Company/Hooman Sharifi har siden starten hatt «kunst er politikk» som et underliggende tema.

AV SNELLE HALL

Impure Company/Hooman Sharifi: *TO BE, MEANS TO RESIST. RESIST WHAT YOU ARE NOT* Koreografi/regi/lys: Hooman Sharifi. Kunstnerisk koordinator: Valerie Lanciaux. Musikk: Jim Broadbent, Nocole Kidman, Igor Stravinsky, Sheikh Ahmad Al-Tuni. Co-produksjon: BIT Teatergarasjen. Black Box Teater 2. oktober

Det er noe mildt over Hooman Sharifi og hans Impure Company for tiden. Programteksten er riktignok svulstig nok: «(...) Kroppen smuldres vekk, ingen kropp, ingen identitet, bare kjøtt, bein, nerver og organer. (...)» – som er et sitat av Artaud – men avslutningsvis et «Velkommen inn», og jeg tror på det, jeg føler meg invitert. Følelsen bekreftes når vi slippes inn på Black Box' lille scene. Utøverne er i rommet, men uten å omgi seg med noen selvbevisst performativ aura. Til tross for at vi må sitte langs kantene på

selve scenen, melder ikke den velkjente motstanden mot publikumsinvolvering seg. Nei, utøverne vil dele noe med oss, de har noe på hjertet. Kompaniet, som med suksess både hjemme og ute, gjennom ti år har insistert på å være konfronterende og hardtslående på grensen til det selvhøytidelige, har kanskje ikke like stort behov for å provosere lenger?

Strippet

Mildheten oppheves, men ikke nærheten og tilstedeværelsen, i det forestillingen begynner og Stravinsky treffer oss på et heftig høyt volum. De fem utøverne får hvert sitt møte med de samme intense avsluttende minuttene av «Vårofferet». Som musikk for scenedans, er det snart 100 år gamle verket fremdeles suggerende med sine komplekse rytmer og dissonanser. Soloimprovisasjonene legger seg tett på musikken og får med det en form for felles uttrykk samtidig som de uttrykker seg med individuelle kvaliteter. Vi ser et kresent utvalg utøvere. Rikke Baewert og Loan Ha fra Impure Company sammen med gjestene Ingunn Rimestad og Ida Gudbrandsen, samt Sharifi selv, har et presisjonsnivå og en tilstedeværelse som tåler å stå opp mot Stravinsky. Det er høyintensivt, jordnært, dramatisk og voldsomt – samtidig nedstrippet, sårbart og nært. En form for battlestemning som vel ikke er fremmed for Sharifi med sin bakgrunn fra hiphop. Her toppes samtidsdansens uformelle bevegelsesuttrykk med en bundet energi og desperasjon som treffer publikum direkte, fysisk og sanselig.

Utøverne, nøytralt kledd i mørke klær, sitter spredt blant publikum når de ikke selv danser. Tilstede som seg selv, men uten å utlevere seg – de er oss. Teknikken betjener Sharifi selv, det er bare et lydanlegg og et enkelt indirekte lys. Forestillingen er strippet for scenisk forføring i form av karakterer, visuelt spektakulære bilder eller flermediale lag. Det er utøvernes fysiske handlinger som er fokus, og mennesket – som individ og i gruppe – som tematiseres. Musikken, de formaliserte inn- og utgangene til soloene, det fysiske ekstatisk, samt publikumplasseringen, befester det rituelle. Men finnes det ofre? Enkeltindividet i sin utsatthet? Eller gruppen, som i vår passive posisjon blir manipulert?

Neste del gjentar til dels formen, utøverne starter en og en, legger seg tett på musikken, men denne gangen til velkjent underholdningsmusikk, som f. eks. «The Show Must go on» fra *Moulin Rouge*. Frem med klisjeene; det ropes, showes, les, gråtes og poseres. Et velkjent grep i scenekunsten for tiden, og derfor også vanskelig. Det krever en nyanserhet av utøverne å bevege seg i et landskap av inderlighet, patos og flauhet, som samtidig er full-

Her toppes samtidsdansens uformelle bevegelsesuttrykk med en bundet energi

stendig overflatisk. Det virker som de vet hvor de vil, selv om de ikke alltid når dit, men innimellom tar det av, som det utartede gråtekolet med alle fem.

22. juli

Nytt brudd og påfølgende mørke og stillhet. Utøverne som stillferdig synger i skinnet fra små leselykter. Ironien som sveipet vekk. Det er ingenting i forestillingen som tyder på at den må oppleves eller tolkes innenfor en bestemt kontekst. Tvert i mot åpner tittelen *To be, means to resist, resist what you are not* verket mot en åpen, om enn eksistensiell tolkning, forsterket av det nedstrippede konseptet. Assosiasjoner til og tanker rundt 22. juli preger likevel forestillingen siden kompaniet, sammen med blant andre scenekunstner Pia

Maria Roll, samme helg inviterer til samtale rundt terrorhandlingene, og Sharifis opplevelse av sjokket og maktesløsheten står å lese i forestillingsprogrammet. Denne forestillingen hadde premiere på vårparten og teksten i programmet holder samtalen og forestillingen adskilt. Det legges ingen føringer på at forestillingen skal «handle om» vår sårbarhet når terror rammer, men når den enkle sangen i det svake lyset for egen del ble både sørge-sang og et bilde på en samling rundt et leirbål, fungerte det som et ikke påtrende alternativ til tabloidoverskriftene.

Uavhengig av assosiasjoner og tolkninger gjør det forestillingen godt med dette stille øyeblikket for Sheikh Ahmad Al-Tuni tar over lydbildet og utøverne igjen kastes ut i rastløsheten i et arabiskinspirert score basert på repetisjon, risting, ekstase. Ingen samdans, hver danser for seg, men med en energitøselse som smitter, og det er derfor etter hvert like interessant å følge med på medpublikummernes reaksjoner som utøvernes. Sharifi byr på iraneren i seg – det gjør godt når han ellers er så forankret i den vestlige avantgardetradisjonen. Det er en styrke at scenen varer. Når utøverne stripper ned til undertøyet virker det som en naturlig utvikling, samtidig sårbar og utleverende. Vi er så tett på, og vi er jo alle «in it together», ikke sant? Men så, i et plutselig og tilsynelatende umotivert brudd, tas vi igjen over i klisjeen. Utøverne, utstyrt med rød saft, spruter hverandre ned i en splatterscene som vi kan konstatere er morsommere å være med på enn å se på.

Impure Company/Hooman Sharifi har siden starten av karrieren hatt «kunst er politikk» som et underliggende tema for sin skapende virksomhet og peker med det på en meningsbærende og samfunnsengasjert side av sin produksjon. Denne forestillingen er polysemisk eller mange-tydig med hensyn til hva publikum opplever den som og hvilken mening man tilskriver den. Den kan gjerne være politisk, men forutsetningen for meningsdannelse overheadet ligger i den stramme komposisjonen. Denne gir verket en indre sammenheng, som sammen med den fysiske insisteringen og energien gjør at forestillingen virker på oss og engasjerer.



Iscenesatt fortellerkunst

Tone Avenstrup er et tidligere medlem av Baktruppen, men nå er det ikke karnevalistisk institusjonskritikk vi får se, men en dempet iscenesettelse av personlige fortellinger.

AV KJETIL RØED

Tone Avenstrup: NYE BLOMSTER, BREV FRA ETIOPIA Et lokale i Dæhleneggata (som tidligere tilhørte Baktruppen) Med: Robert Lippok, Henrik Rafaelsen, Tone Avenstrup. Teknikk: Åsmund Wivestad Engesland, Ellen Marie Haga

Nye blomster, brev fra Etiopia er en diskret forestilling. Prosjektet tar utgangspunkt i egne og slektningers erfaringer med Etiopia. Slektingene det er snakk om er Willy, Avenstrups oldefars bror, og hennes mormor. Willy reiste til Etiopia på 30-tallet som eventyrer på jakt etter gull, og skrev flere guttebøker basert på oppholdene, pluss flere reiseskildringer for Fædrelandsvennen. Avenstrups

mormor oppholdt seg i Etiopias hovedstad Adis Abeba i 1960/61. Nylig foretok Avenstrup selv en reise til Etiopia (og omkringliggende landområder), hvor hun dokumenterte det hun så og hørte og skrev dagbok underveis. Vi får høre fra alle de besøkende – både Avenstrups mormor, Avenstrup selv og Willy. Henrik Rafaelsen leser fra Willys guttebøker og reiseskildringer, Liv Mette Larsen leser mormorens brev (fra en båndopptaker) og Tone Avenstrup leser sine egne loggføringer.

Eksotisme

Det som umiddelbart slår en ved dette «hørestykket», som Avenstrup insisterer på å kalle det, er lagene av perspektiver på et sted, nærmere bestemt det eksotiserte «andre» stedet. Mens Willy snakker fra et 30-tall hvor rase-teorier fortsatt var helt vanlig, er mormoren langt mykere i holdningene tredve år senere. Avenstrup selv har ikke et spor av skepsis igjen, snarere fascinasjon, kanskje også en viss naivitet stilt overfor det eksotiske stedet. Mens forestillingen i begynnelsen fremstår som noe tam og nølende er det etter hvert nettopp denne seige rytmen som blir dens styrke.

Det er med en nesten geologisk figurdannelse de forskjellige betraktningene rundt Etiopia lagrer seg i betrakterens bevissthet; de harde amfisetenes lagdeling skriver seg inn som en motpol, og det halveksotiske tapetet, som minner om en fjern tid, fremtrer etter hvert som hørespillet skrider frem som en prosjeksjonsflate for bildene de mange og lagvise

beskrivelsesnivåene maner frem. Det er andre elementer i denne enkle scenografien som blir projeksjonsflater for vår fantasi underveis også. Spesielt vinduene ut mot gata, som helt i begynnelsen av forestillingen males hvite som for å *blurre* skillet mellom det virkelige stedet vi befinner oss og den fantasien vi skal fraktes inn i. Andre scenografiske elementer markerer den sterke tilbakeholdenheten som etterstrebes her. Når mormoren skal fremmanes er det ikke bilder, eller for den saks skyld en skuespiller, som blir personifikasjonsinstrument, men en gyngestol som Avenstroup forsiktig dytter på når mormoren skal påkalles. Willys stemme kommer også fra et annet sted enn Rafaelsens munn, nemlig en gammel grammofoon som skurrer og knirker for å skape en tonal struktur fra den gang da. Disse virkemidlene er enkle, på grensen av det banale, men de fungerer greit. Selv om jeg syns grammofoonen blir noe søtladet i sin demonstrativt sødmefylte forgangenhet.

Gutteromaner

Jeg er også litt skeptisk til Rafaelsen som oppleser av Willys gutteromaner, særlig hans rungende teaterstemme – praktfull som den er – blir i overkant tøff for det lille, og igrunnen skjøre teaterrommet vi befinner oss. Hans lesestil og spillestil korresponderer nok med Willys eget kjekkaseri, men den røslige tone truer med å punktere den ellers kammerpillaktige fremføringen. Noen ganger fungerer de karslige humor-elementene fra Willys guttebøker likevel godt – som et slags friskt pust i en tildels tørr dokumentarisme, kombinert med en svermerisk og skjør påkalling av de dodes stemmer. Spesielt tenker jeg her på dialogpartiet mellom Rafaelsen og Avenstroup hvor Willys mangelfulle sans for å gjengi sannheten demonstreres. I det ene øyeblikk skriver han at han har fått en fisk på 30 cm og i det neste har den vokst seg til gode 50 cm.

Jeg tar meg også i å tenke at disse fortellingene hadde fungert noe bedre i et annet format. Teaterformen, hvor vi er benket opp foran fortellingenes arrangement i realtid, kan virke noe klam, og dens forskjellige deler – bøkene, brevene – blir presentert i en lineær orden som strengt tatt ikke harmonerer optimalt med materialet. Når det gjelder dette har faktisk Avenstrup gjort en tidligere versjon av prosjektet, som utstilling på Bomuldsfabrikken i Arendal. Jeg har ikke sett den, dessverre, men

ut fra hva jeg kan se fra billedmaterialet fra utstillingen – som er tilgjengelig på nett – er den romlige løsningen, hvor man kan spasere rundt og betrakte fortellingens bestanddeler etter eget mønster, og slik sett lage sin egen fortelling, å foretrekke. Faktisk er prosjektets nettside nesten også å foretrekke som uttrykk (www.nyblomst.net). Utformingen av nettstedet, som er friskt utført av Ariane Sept, med sine linker og relativt frie navigasjonsmuligheter, gir oss i hvert fall det som kanskje savnes i selve forestillingen: en frihet til å bevege oss i disse fortellingene selv.

Likevel fungerer forestillingen bra, og grunnen til dette er dens diskrete, og tentative, karakterer. Her er det ingenting som skal presses på publikum; det er kun fortellingene som skal fremføres, alt billedmateriale skal holdes tilbake. Det er dermed et kunstpolitisk statement i den forstand at det er betrakterens forestillingsevne som skal stimuleres, settes i gang. I en tid hvor spektakulære effekter dominerer og enhver fortellings hull og brister skal tettes igjen av visuelt materiale er en slik appell velkommen.

Brautende Braut

Underholdende nasjonalhistorisk reise med Garborg som gissel.

AV OLE JACOB MADSEN

BONDESTUDENTAR. EI TRAGIKOMISK KLASSEREISE Regi: Otto Homlung. Scenografi og kostymer: Mia Runningen. Det Norske Teatret, Scene 2 14. oktober

Denne oppsetningen av *Bondestudentar* er et bestillingsverk i anledning 200-årsjubileet til Universitetet i Oslo. Valget er i for seg ikke vanskelig å forstå. Arne Garborg – som selv har jubileum i år, etter som det er 160 år han ble født – sin klassiske dannelsesroman gestalter utdanningsrevolusjonen Norge har gjennomgått i løpet av Universitetet i Oslos eksistenstid. I dag er hovedvektene av studentene ved landets største



og eldste institusjon for høyere utdanning innflyttere både i og utenfra Norge. Det er den rutinerte sceneinstruktøren Otto Homlung, nylig avgått teatersjef ved Trønderlag Teater, som har fått den formidable oppgaven med å dramatisere Garborgs roman for teater i jubileumsåret.

Spiller opp til fest

Homlung har selvsikkert gått til denne oppgaven, og presenterer et feststemt publikum for en underholdende, nesten farseaktig tapning av bondestudenten Daniel Brauts klassereise med atskillige innslag av sang, drikkeviser og trekkspillmusikk. Homlung har utvilsomt et solid grep om de tragikomiske elementene i Garborgs stykke, og resultatet er blitt en helstøpt forestilling basert på en effektiv fortellerteknisk innramming av Daniels dannelsesreise fra det pietistiske bygdesamfunnet på Jæren til Kristianias fornemme borgerskap. Det finnes også mange fine skuespillerpresentasjoner her. Spesielt imponerer hovedrolleinnhaver Nils Golberg Mulvik, som klarer å gi Daniel akkurat det rette personlige samrøret av utbrytertrang, naivitet og næringsvett, og Jon Eivind Gullord som ubesvært bekler flerfoldige roller, deriblant Robert Djevelen, som han tolker med et imponerende register av fakter.

Fremgang

I første akt blir vi kjent med Daniel, hans søsken og foreldre, som oppmuntret av både lærer og prest, tar opp store lån fra sine sambygdinger for at Daniel skal få brukt sitt gode hode i videre utdanning. Her er det lett å se konturene av en tragedie i emning. Deretter går det slag i salg i et forrykende tempo. Daniel flytter til et studenthjem i Kristiania, mens kombinasjonen av manglende pengevett og ugjestmildt klima for bondestudenter driver han til å måtte tigge på gata, før han til slutt reddes



Bondestudentar, i bakgrunnen lærer (Jon Eivind Gullord) og Daniel Braut (Nils Golberg Mulvik). *Bondestudentar*, regi: Otto Homlung, Det Norske Teatret 2011. Foto: Fin Serck-Hanssen

av sin overlagte kjærlighet til en korpulent rikmannsdatter, hvis familie sørger for finansieringen av hans teologistudier til å bli embetsmann. Homlungs iscenesettelse baserer seg gjerne på korte fortellersnutter som når et klimaks i energisk trekkspillmusikk og begeistret mannskor som stemmer i alt fra «Die Gedanken sind frei» til «Nå er det jul igjen». Etter stadige repetisjoner over denne lesten, der stadige nye patriarker dør og bæres ut av scenen på en dør, begynner dette drivende tempo å føles enerverende, og nerven i Daniels dannelsesreise og kampen om hans sjel blir ikke framtreddende nok.

Stasis

Den største svakheten i Homlungs helt klart overveide valg i å rendyrke romanens tragikomiske og underholdende element, åpenbarer seg først etter en times spill, da det er som den aktuelle dramatiseringen ikke har bygd opp et tilstrekkelig stort følelsesregister eller meningsunivers til en reell utforskning av Garborgs svært interessante tematisering av hvordan de ulike ideologiene i realiteten svikter Daniel. Den store ironien i stykket til slutt er jo at Daniel ender opp med å vende sine sosialistiske kamerater ryggen, og lar seg ta opp i borgerskapet og sverger til den konservative teologien, og ikke av åndelig overbevisning, men for å få penger til å kunne realisere sine drømmer. Garborgs ideologikritikk får imidlertid i Homlungs dramatisering nærmest et Espen Askeladd-preg over seg, når Daniel helt til slutt står foran en villa med et lurt smil om munnen og ikledd fin dress og flosshatt.

Alternativet

Garborgs roman er såpass innholdsrik på frampekende konflikter at det ikke skorter på aktuelle tema denne oppsetningen kun-

ne ha iscenesatt. Garborgs ideologikritikk er allerede nevnt. Klassereisen peker seg ut som en annen naturlig kandidat. Selv om det kanskje blir stadig færre av de ekte bondestudentene, viser sosiologisk forskning at foreldres utdannelsesnivå fremdeles er en sterk indikator for barnas valg av yrke. I presentasjonen av *Bondestudentar* på Det Norske Teatret heter det dessuten at stykket kan sees som et bakteppe for dagens flerkulturelle utfordringer, uten at jeg underveis noen gang merket meg Daniel sin konflikt mellom den gamle og nye kulturen som spesielt overbevisende eller universell. Til det er dramaturgien for lett. Homlungs tydeligste grep i å betrakte Daniel sin dannelsesreise ut fra vår egen tid er at han har skrevet inn en masterstudent i litteraturvitenskap (Gard Skagestad) som sitter blant publikum og slenger ut besserwiser-kommentarer om hvordan den historiske utviklingen virkelig endte. Til slutt entrer han scenen, og inntar en slags coach-rolle overfor den forvillede Daniel. Hvorvidt dette er ment som en humoristisk kommentar til at man i dagens utdanningsystem faktisk risikerer å møte på slike typer skal være usagt. I konteksten av Universitets jubileum fungerer grepet med den moderne studenten godt, som en indirekte påminnelse om at historien til Daniel i en forstand også er historien om Norges nasjonale kunnskapsbygging, fra latinundervisning til Statens lånekasse for utdanning.

Tannløst

Homlung leverer først og fremst en energisk, selvsikker og morsom forestilling om Daniel Brauts reise fra små kår til academia. Stykket fungerer godt som en intensiv historieforedlesning om Norges utvikling, fra embetsmannsstat til folkestyre, og fra eliteuniversitet til masseuniversitet. Men for å helle litt malurt i begeret, spør jeg meg om Garborg – mannen som introduserte Nietzsche i Norge – blir redusert til en tannløs komedieforfatter i Homlungs publikumsvennlige regi. Det er med andre ord ikke opplagt at dette er den beste måten å feire seg selv på for Norges mest tradisjonsrike kunnskapsinstitusjon. I hvert fall ikke når man samme dag kan lese i avisen at det planlegges opptaksstopp på bachelorstudier i Teatervitenskap ved Universitet i Oslo i 2012, og at de ansatte frykter for nedleggelse av hele faget.

Vellukka og viktig

Namnet treff oss under huden, stykket treff tida og det tidlause.

AV ELIN LINDBERG

Jon Fosse: *NAMNET* Regi og musikk: Øyvind Osmo Eriksen. Scenograf/kostymedesignar: Kari Gravklev. Det Norske Teatret, 14. september 2011

Gjennom ein lett karikert, dysfunksjonell familie maktar Jon Fosse og oppsetjinga på Det Norske Teatret å seie noko essensielt om håp og håpløys, om det å så gjerne ville kommunisere, men ikkje klare det, om lengt, dumme val, om mangel på evna til å knytte oss til kvarandre. Det teatrale i stykket og framsyninga gjer det allment, det rører oss og minner oss på kva som er viktig i våre eigne liv.

Namnet hadde urpremiere på Den Nationale Scene under Festspela i 1995. Dette er det tredje teaterstykket Fosse skreiv, hans første såkalla stueestykke. Dette er i tillegg til *Nokon kjem til å komme*, stykket som har gjeve Fosse eit internasjonalt gjennombrøt. *Namnet* er hans mest spilte verk, det er blitt spilt i utroleg mange land. I Tyskland er det sett opp fleire gonger, mellom anna av Thomas Ostermeier (2000). Dette er andre gongen det settes opp i Noreg.

Mange lamper, lite lys

Scena på Det Norske Teatret er fylt med ein labyrintisk skog av lampeskjermar, men det er lite lys. Stuemøblar i tidleg 1970-tallsstil, eit vegg-til-vegg-teppe i skittengulgrønt. Dette er ei tøffel- og ullsokkverd, det skurrar litt at skodespelarane går med sko inne i denne ulne stova si.

Guten (Sigurd Myhre) spring vilt rundt i stålampeskogen før han kjem fram til den av-sidesliggande, forblåste barndomsheimen til Jenta (Ellen Dorrit Petersen). Dei ventar barn saman, ho skal snart føde. Dei er svært unge både to, ho er tyggegummityggande og eit omgrep som white trash ligg nært. Dei er kom-



ne hit fordi dei ikkje har nokon annan stad å bu. Vi får aldri vite kvifor Jenta flytta heimafrå eller om ho vart kasta ut, men denne fortida som vi ikkje veit noko om, ligg som eit verkannde, opent sår heile vegen.

Den andpustne Guten set effektivt tempoet til framsyninga med ein gong. Her dvelast det ikkje, her er det action, situasjon og handling, ikkje kviling i det poetiske. Og ei spenning set seg. Øyvind Osmo Eriksens musikk ligg under, framhevar og kontrapunkterar på ein framifrå måte. Musikken er sober og sofistisert og utvidar teaterrommet. Dei skodespelarane som ikkje er i den handlinga som har fokus, held til i mørkret i ytterkanten av scena og er med på å skape ytterligare spenning.

Pausefyll

I mange Fosseoppsetjingar er pausane framheva og tystnaden eit viktig element. I denne oppsetjinga er pausane fylde. Vi blir aldri latt i ro, spenninga, orda er der heile tida. Ei rasling, ein lyd som minner om ein fugl eller eit lite dyr som sit fast ein stad og ikkje kjem seg ut, fyller ut nokre pausar. Det er djupt illevarslende.

Syster (Marie Blokhus) er den einaste som bur saman med Mora (Hildegunn Riise) og Faren (Svein Roger Karlsen). Den eldste systera er flytta og er sjeldan heime. Syster er gotterietande og har mykje liv i seg, Mora har ein fot

det har sett seg verk i og faren arbeider, les avis, et og prøver å sove. Det skjer ikkje mykje i liva deira.

Dette er ein underkommuniserande familie. Dei snakkar om veret, dei unnlét å snakke om det som kan vere vanskeleg. Mora har til dømes ikkje fortalt Faren at dottera er gravid. I staden for å ta opp det som skurrar, ler dei vekk ubehaget. Ein vond latter som etterlet uhygge. Dei er alle sosialt keitete. Faren helsar ikkje ein gong på Guten som han aldri har treft før. Dei snakkar forbi kvarandre, lyttar ikkje, vil – men klarer ikkje få kontakt. Alle saknar kjærleik, omsorg og varme. Dei er ikkje i stand til å gje og dei er ikkje i stand til å ta i mot. Det er hjerteskerande.

Den namngitte

Jenta og Guten prøver å diskutere seg fram til eit namn på det ufødde barnet. Dei klarer ikkje diskutere, dei kjem ikkje fram til noko namn.

Bjarne (Kyrre Haugen Sydness) krafsar på husveggen. Bjarne kjem på besøk. Han er Jenta sin barndomsven og han er den einaste – bortsett frå Jenta som heiter Beate, som har eit namn i stykket. På denne staden får han status som tydeleg, som den som høyer heime her. Har tar sin – og andre sin plass. Han får lett fokus. Han spelar det sosiale spelet betre enn dei andre. Han har med seg ein blomsterkvast

til Mora, når han kjem innom. Bjarne blir godtatt av Faren. Bjarne tar plassen til Guten, skyv han ut.

Jenta gjer mange dumme val. Ho er umoden. Ho er så vant til å bli avvist at ho sjølv aviser alle. Ho øydelegg for seg sjølv, er sjølvdestruktiv. Ho er tilbake ein stad ho ikkje vil vere. I et forsøk på å skvære opp? I eit forsøk på å gje det ufødde barnet ein heim?

Stykket blir ein absurd tragedie. Det er ein svært rik tekst, den er knapp, berre det som er heilt naudsynt er med. Dette er berre ein av mange måtar det går an å spele han på. Denne oppsetjinga meiner eg er svært vellukka. Personane vert heile menneske som med heile seg ropar på å bli sett. Blinde for hender som blir strekt ut mot dei, vandrar dei rundt i si enormt einsame verd. Går og går på same staden. Klarer ikkje legge levdt liv bak seg. Dyrkar såret, dyrkar fotverken, på denne gudsforlatne staden. Dei går på same staden, men det brenn under føtene på dei. Dei vil ikkje vere her. Ein eksplosjon ligg latent gjennom heile stykket. Spenninga held heile vegen. Finst det noko håp for desse menneska? Kanskje. Kanskje det nye barnet kan frelse dei?

Namnet på DNT er ei vellukka oppsetjing i seg sjølv, men stadfestar òg at dette er eit stykke som tåler å spelast igjen og igjen.



Mannsroller i bevegelse

Fortellinga som er bygd på historisk materiale er litt tynn, men forestillinga setter et interessant søkelys på den norske samtidsmannen.

AV ELIN LINDBERG

StatsTeatret: 1066 – SLAGET VED STAMFORD BRIDGE Regi: Yngve Sundvor. Christiania Teater, 13. oktober

Det historiske slaget ved Stamford Bridge, den 25. september i 1066 blir ofte beskrevet som tidspunktet der vikingtida slutta. Hvilken rolle spiller en viking når selve vikingtida er slutt? Han må kanskje som dagens mann gå inn i nye roller og kontinuerlig revurdere sin posisjon. StatsTeatret presenterer en fartsfylt komedie der de går inn i denne materien. De er kanskje litt for kåte på å underholde til at de kommer så veldig dypt.

Øl og vaffer

De fire mennene er elastelig antrukket i dress, slik som menn i næringslivet eller som fotballspillere utenfor fotballbanen eller som utallige filmmafiameenn. Den noe tafatte Olav (Cato Skimten Storengen) som er sønn av Harald

Harråde serverer vaffer til publikum ved forestillingas start. – Er du kristen? Spør han. Hvis svaret er ja, kan du få vaffel. Og vaffer med jordbærsyltetøy blir til brød og vin, Jesu kjøtt og blod. Tidligere i høst sto Kristelig Folkeparti i valgboten sin på Karl Johan og serverte vaffer til velgerne sine og sikkert andre vaffelinteresserte også. Vaffer er altså kristen mat, øl er kanskje mer hedensk. De andre tre går rastløst rundt på scenen med hvite håndkleservietter over armen. Forestillinga begynner, gutta sloss, slår hverandre med håndklærne, høy irsk folkemusikk. Her er det ville, norske vikinger in action. Så er vi på Harald Harråde (Gard B. Eidsvold) sitt kontor i Nidaros. Tjodolv Skald (Per Kjerstad) skriver Dronning Ellisivs drøm – «et stort tre vil vokse seg utover hele Norge og videre og.. og.. «Kanskje var det en mann som skapte denne drømmen om norsk ekspansjon historisk sett også?»

Den skumle og landsforviste engelske jarlen Toste (Kim Sørensen) kommer på besøk. Det blir bestemt at England skal erobres. Det blir mer russe-irsk musikk og slåing med håndklær. Reisen går til Orknøyene, før England står for tur. Øl og vaffer til frokost.

Komedie og alvor

Det er mulig StatsTeatret først og fremst er ute etter å underholde. Det klarer de stort sett fint. Alle skuespillerne har fin komisk timing. De er flinke til å gi hverandre rom og til å spille hverandre gode. Mange effektive teatraliske skuespillergrep brukes, for eksempel ved at en skuespiller står for lydeffekten til en annen skuespilleres handling. Scenografien er enkel, den består av bord og stoler. Lysbruken er genial og effektiv med lamper som skuespillerne selv

plasserer og slår av og på. Dramaturgisk sett blir forestillinga litt for lang og flat på midten.

Hvilke mansroller er det så de ruller frem? Gard B. Eidsvolds Harald Harråde er far. Han er selveste kongen og han er militær. Han er autoritær, men har myke sider. Han er holder seg helst til de gamle gudene og ikke som sønnen Olav, til den nye Kvitekrist. Familiesituasjonen er ikke ulik en som kan finnes i dag, konflikt mellom farens nye kone og hans sønn fra tidligere ekteskap. Far forsøker å megle mellom partene. Han er frustrert over sin femten år gamle sønn som bare sitter ved datamaskinen og er fundamentalistisk kristen. Olavs kristne fundamentalisme blir et opprør mot farens guder og verdinormer. Olav vil ikke bli kriger som faren (den historiske Olav ble hetende Olav Kyrre og var visstnok spesielt fredsæl).

Fra kvinnerolle til mannerolle

Harald Harråde gjør sitt beste for å få sønnen til å bli en skikkelig mann. Før det store slaget ved Stamford Bridge tar gutta seg en skikkelig fest. Far kjøper dame til gutten sin, frøken «Melissa from the Woods». Melissa alias Per Kjerstad stripper, eller kanskje riktigere: både Melissa og Per Kjerstad stripper. Her går mannen inn i en rolle som kvinner tradisjonelt har hatt, kvinnen som kropp og objekt. Her er både publikum og stripper bevisst kroppsfiksert. Det er mannen som stripper, ikke bare karakteren Melissa som strippingen så løselig er hengt på. Det er så damer og homser formelig hviner og heteromenn klapper og ler. Mannen er selvnyttende så det holder. Melissa blir drept etter stripping og muligens sex med Olav, men Per Kjerstad lever og har potensial som stripper, han jobber ennå kanskje litt for stivt med hoftene.

Til Valhall!

StatsTeatret skriver i programmet sitt at de på nytt vil belyse viktige knutepunkt i vår historie for å «finne svar på hvem vi er og hvorfor vi har blitt sånn». Det er interessant, kanskje også betimelig. Mannsrollen eller mansrollene, har de siste tiårene vært i mer bevegelse enn noen gang. Soldaten eller krigeren, en tradisjonsrik mansrolle, har den forandret seg? Når skuespilleren før det store slaget brøler krigerisk og energisk: «Til Valhall!» forflytter vi oss i løpet av et nanosekund fra Stamford Bridge til Afghanistan. Er virkelig Vikingtida slutt?



Fra Kjetil Skøiens videoopptak, med Maja Ratkje bak. *Larache*, Den norske opera & ballett 2011. Foto: Erik Berg

Migrapolis fra scenekanten

Kjetil Skøiens *Larache* er teater i svart-hvitt

AV OLE JACOB MADSEN

LARACHE, MAROKKANSKE DRØMMER – NORSK VIRKELIGHET

Regi: Kjetil Skøien. Musikk av og med Maja Solveig Kjelstrup Ratkje. Den norske opera & ballett. 7. –11. oktober 2011

Larache er en havneby i Tanger-provinsen nordøst i Marokko. Lokaliseringen like ved spissen til Gibraltarstredet innebærer at byen er en port til Europa, og således et sted der drømmen om en bedre hverdag lever for mange afrikanere. Samtidig er Larache gravplass til franskmannen Jean Genet som i sitt forfatterskap både opphøyde de vanskeligstilte, og bedrev utstrakt reising i Marokko. Dette har han til felles med regissør Kjetil Skøien, som i likhet med Genet nok deler «den vestlige manns» fascinasjon for den eksotiske «annetheten» Marokko representerer. Dermed er scenen satt for *Larache, marokkanske drømmer – norsk virkelighet* der vi blir kjent med norsk-marokkanere som innvandret til Norge, og opphavslandet Marokko, dokumentert i Skøiens videoreportasjer, levende akkompagnert av Maja Ratkjes elektroniske improvisasjonsmusikk.

Sjanger

Størsteparten av *Larache* foregår som et faktisk intervju ledet av Skøien av fire norsk-marokkanske menn bosatt i Oslo: Yassine Erofali, Abdelaziz Kossai, Tarik Moussaid og Samir

Tawfiq. Denne formen for dokumentarteater har tradisjonelt hatt som formål å vise fram sider ved virkeligheten som ikke kommer til overflaten i offentligheten, og gjennom bruken av reelt materiale og ekte personer skape en økt politisk bevissthet hos tilskuerne. *Larache* mislykkes imidlertid langt på vei med begge disse sjangerspesifikke kvalitetene. Hovedproblemet er at historiene vi blir presentert for av de marokkanske innvandrerne Yassine, Abdelaziz, Tarik og Samir gir lite nye innsikter i «innvandrers problemstilling». De er isteden tradisjonelle, nasjonale stereotyper om «oss» og «dem» og Norge og Marokko: i Oslo er alt kaldt, mørkt og deprimerende, mens nordmenn er mer opptatt av karriere og penger enn familien sin og hverandre, i Marokko derimot har folk omsorg og tid til hverandre selv om de er dårligere stilt materielt sett, og har mindre individuell valgfrihet. Til og med regissør og aktør Kjetil Skøien stemmer i, og legger ord i munnen på et av sine intervjuobjekt når han slår fast at i Marokko har de bedre «livskvalitet». Slik forestillingen forløper langs disse etablerte sannhetene gir *Larache* mest av alt fornemmelse av å overveie en maratonvisning av NRKs flerkulturelle dokumentarserie *Migrapolis* direkte fra scenekanten. TV-serien er riktignok prisbelønt, men er med rette blitt kritiserte for å produsere en tannløs *Norge Rundt*-aktig fargerik virkelighet, som egentlig bare reproducerer stivnende forestillinger om «oss» og «dem» i sin overpedagogiske iver etter å komme under huden på det flerkulturelle Norge. Og akkurat på samme vis som plattthetene *Migrapolis* serverer opplagt ikke er de medvirkende intervjuobjektene sine feil, skyldes *Laraches* tilkortkommenheter først og fremst at Skøien og hans kreative hjelpere ikke har klart å iscenesette Yassine, Abdelaziz, Tarik og Samir i seg selv interessante doble tilhørighet. Faktisk er *Larache* på sitt beste, til tross for at det er dokumentarteater, der region

trolig har vært uttrykkeligst: Som i åpningen av stykket som starter forjettende med at de fire mennene skuer lengselsfullt mot Skøiens video fra Marokko før de snur seg mot oss og stemmer gebrokkent i en lavmælt og sår «Ja, vi elsker». Den overspilte nasjonalsangen blir i denne fremføringen uventet sterk i sin enkle dobbeltbunn.

Myndiggjøring

Nå hører det rett nok til dokumentarteaterforestillingen å sette ekte mennesker på en scene og la dem slippe til med sin historie. Således kan man kanskje erklære *Larache* for en vellykket teatralisk myndiggjøring av fire innvandrerskjebner, men utover det, vekker verken de biografiske historiene eller aktørenes forskjellige kunstneriske talent i marokkansk sang, dans og rap noe videre følelsesmessig eller intellektuelt engasjement. Mot slutten tar riktignok aktørene ordet fra intervjuer Skøien, og stiller spørsmål ved det klassiske orientalske bildet han tegner av en kakofonisk og rå (vi får ser en halalslakt av et lam som blør i hjel) marokkansk virkelighet. Men lengre enn det kommer vi tilsynelatende ikke i utforskningen av det antropologiske blikket. En mindre politisk korrekt, men kanskje mer interessant retning ville være å problematisere sceneaktørenes generaliserende forestillinger om hvordan nordmenn egentlig er, som betraktere av en kultur de har et unikt utenfraperspektiv på, men de som sørgelig nok ikke føler seg hjemme i. Kanskje ville den unyanserte forståelsen av kulturforskjeller vist seg som universell? Isteden gis deres fordommer mer eller mindre fritt spillerom som den sanne beretningen om det egentlige Norge og Marokko, som tilhørerne i liten grad tillates å stille spørsmål ved slik stykket utfolder seg. Muligens forsterkes dette opplevde forbudet av at blant de mest henførte publikummerne denne kvelden er en etnisk norsk kvinne ikledd et sort sjal som begeistret stemmer i: «Ja, akkurat sånn er det!»

Syntese

Til slutt ender vi hos Jean Genet, hvis tekster både fremføres av en av aktørene, og på voiceover av regissøren: «Tiggere er som Gud» og «Jo dypere vi synker, jo sterkere blir stoltheten». Det ligger kanskje både et håp, og en selvkritikk i denne estetiseringen av elendighet som Genet var beryktet for. Samtidig søkte han gjennom sin koloniale selvkritikk og kosmopo-

litiske sinnelag mot etableringen av en ny etikk. Disse potensialene for noe nytt hinsides stivende nasjonale identiteter er vanskelig å gripe i *Larache* sine prosaiske vell, der det er for langt mellom de esoteriske innsiktene i det unike doble. Jeg gikk til Operaen denne kvelden med et genuint ønske om å lære noe nytt om norsk-marokkanske innvandreres erfaringer, og å bli utfordret på mine egne fordommer. Jeg gikk dessverre skuffet hjem. Paradoksalt nok egner *Larache* seg mest av alt til å befeste fordommene om hvor forskjellige «vi» og «dem» er, og hvor mislykket norsk integreringspolitikk er. Dette «vet» vi fra før. *Larache* forblir et sympatisk, men nokså uforløst forsøk, som utilsiktet er mest vellykket som en påminnelse om hvor galt det kan gå når statsfinansierte velmenende forestillinger om kulturelt mangfold får mer eller mindre frie tøyler.

Overtydelig tekst

(Stamsund): Det skorter ikke på ambisjoner i Nordland Teaters *Affæren*, men kan hende er det nettopp ambisjonene som er problemet?

AV ANETTE THERESE PETERSEN

Svein Elvestad: *AFFÆREN* Regi og film:
Stein Elvestad. Nordland teater. Stamsund
Internasjonale Teaterfestival 2011, 26. mai 2011

År er det ti år siden Stamsund Internasjonale Teaterfestival (SIT) ble grunnlagt av Teater NOR og Marit Omland – for å kunne arbeide med «internasjonal utveksling av scenekunst». I tillegg til en rekke internasjonale gjestespill og samarbeid, så har festivalen også en nordnorsk orientering. Festival sjef Torbjørn Gabrielsen var påpasselig med å takke særskilt de kompaniene og organisasjonene som har bidratt til festivalen gjennom alle årene. Deriblant Nordland Teater, som i år var representert med monologforestillingen *Affæren*.



Tyskertøsene

Den harde behandlingen av de såkalte «tyskertøsene» etter andre verdenskrig har i liten grad vært gjenstand for oppmerksomhet og kritisk refleksjon i den norske offentligheten generelt, og i kunsten spesielt. Scenekunstprosjektet *Tyskerjenter* av Volumen Express, ute på Hovedøya i Oslofjorden høsten 2008, var blant de hederlige unntak. Volumen Express hadde her bygget en levende installasjon, som satte fokus på både disse unge jentenes skjebner – og systemene rundt dem. Hva er det som gjør at vi reagerer så sterkt på at noen forelsker seg i «feil» person? Hvilken rett har en nasjon på disse jentenes seksualitet? På deres følelsesliv? Og hvordan kan det ha seg at de ble straffet kraftigere enn dem som hadde både profitert på krigens virksomhet og sannsynligvis medvirket på et mye høyere nivå enn disse jentene?

Den samme tematikken er utgangspunkt for Nordland Teaters *Affæren*. Vi møter ei ung jente, Frida, som i 2005 reiser på ferie i Alpene. Der møter hun en tysk turist som hun faller for og har en one-night stand med. Møtet får konsekvenser – lagvarige sådan: et barn. Forutsigbart nok. Men i stresset og panikken over å være smelt på tjukka av en tysker, er det av en eller annen grunn begrep som «tyskerunge» og «tyskertøs» som vektlegges. Her står muligens nordland i en særstilling i forhold til krigshistorien i forhold til resten av landet – men for meg oppleves sammenligning unødvendig tvungen. Det virker som et dramaturgisk grep for å skape aktualitet, et forsøk på å binde sammen historien og trekke den inn i nåtiden – som er helt unødvendig.

Historien gjentar seg

Det er ingen tvil om at det fortsatt er vanskelig å være ung alenemor, i dag som da. Det

er mange fellestrekk som kan vektlegges for å belyse en historisk arv, og forestillingen har slikt sett mange interessante poeng. Men situasjonen for Frida er en helt annen enn den hennes medsøstre opplevde seksti år før henne. Forsøket på å binde generasjonene tettere sammen får dessverre motsatt effekt.

De smertefulle historiene

I form veksler forestillingen mellom historieopplysning og fortelling. Andre verdenskrig i Nord-Norge, og samme sted seksti år etter. Denne gangen er det den norske kvinnen som har vært utenfor sitt eget hjemland, og som oppretter en forbindelse som siden primært utspiller seg i Tyskland. Den gangen var det tyske soldater på norsk jord, som innledet forhold til norske kvinner. Innimellom vises filmklipp med intervjuer av krigens tyskerbarn. De forteller tunge historier om å det å bli mislikt, om mobbing – episoder som strekker seg inn i nær fortid.

Stein Elvestad står bak både manus, regi og film. Menneskene som var sterkt preget av krigen er i henhold til forestillingsprogrammet hans inngang til *Affæren*. Forestillingen stiller mange relevante og interessante spørsmål, og all ære til dens ambisjon om å fortelle andre historier fra andre verdenskrig enn den om gutta på skauen eller svikerne. Hadde man hatt større tillit til at publikum selv kunne se parallellen mellom Frida og de dokumentariske filmklippene, ville nok forestillingen også stått seg bedre. Monologformen er et krevende format, som Hilde Stensland behersker godt. Hun skildrer Fridas gleder og sorg for likeframt. Hun er trygg i scenerommet, og bærer forestillingen godt. Men forestillingens svakhet er at manus ikke overbeviser, og da er dessverre ikke en trygg tilstedeværelse i scenerommet nok.



Kristin Solberg, Sara Margrethe Oskal og Anitta Suikkari i *Arktisk hysteri*, regi: Mette Brantzeg. Beaivvás 2011. Foto: Aslak Mikal Mienna/ Beaivvás

Forløsning fra stigmatisering og selvplaging

(Tromsø): Arktis er stort og alt det onde kommer sørfra, men det slutter ikke der.

AV RUBEN MOI

Rawdna Carita Eira og Mette Brantzeg:
 ARKTISK HYSTERI Regi: Mette Brantzeg.
 Visuelt konsept: Erik Annar Evensen og
 Inghild Karlsen. Lysdesign: Øystein Heitmann.
 Beaivváš og Hålogaland Teater. 27. 04. 2011,
 Scene Øst

A rktisk *Hysteri*, som hadde urpremiere i Kautokeino under Påskefestivalen, og deretter ble spilt på Hålogaland Teater, fremstår i store deler som et resymé av velkjent historisk tankegods. At folk og kultur i arktiske strøk i det meste av historien har blitt definert og fordømt av sentrale institusjoner sørfra, er ikke nytt. Ei heller at kvinner har fått sitt pass og kjønn påskrevet av en mannsdominert psykoanalyse. Herav tittelen: *Arktisk Hysteri*. Og, nesten som forventet, dessverre, siterer og refererer dette svært tekst- og idédominerte stykket til de vanlige mistenkte: Isaac Olsen og Lars Levi Læstadius, som representanter for kirkemakta, sosialantropologen Knud Rasmussen for oppdagelsesfarere, og Freud og Charcot for psykologien. Todelingen er lenge klar: Nord er nord og sør er sør, og det

andre stedet påfører regelmessig det første mye ondt. Lenge ønsker en seg at tilbakeblikket kunne koble offerrollen til andre innspill, og inkludere mindre kjente, relevante tekster og hendelser, i nord og i sør, fra kvinner mer enn men. Forløsningen kommer, men den lar vente på seg.

Vidtfavnende

Oppsetningen begynner riktignok meget bra og har flere interessante opptakter. «Vi skulle aldri tatt i mot de penga fra Innovasjon Arktika», lyder en av de tidlige replikkene, med treffsikker humor angående deler av dagens nordområdepolitikk. På den annen side bekrefter replikken myten om subsidier, og den glir raskt inn i en lengre jeremiade. «Den ekstreme ubalansen i maktforholdet mellom Inuittene og oppdagelsesreisende kan ha skapt situasjoner der mennesker helt plutselig reagerer psykotisk» og «Ingen som er født av sameslekt kan komme seg unna djevelens kunster», er karakteristiske replikker for store deler av stykkets underliggende holdning. Undertrykkelsen er nærmest total. Og det før vi i det hele tatt nevner alle de nedsettende ideene om kvinnen. *Hysteri* er fellesnevneren her, og historiene er mange. Likeledes har portretteringen av Arktis gode anslag. Den favner i utgangspunktet vidt, både i tid, sted og uttrykk – fra fremtiden og tilbake til 1600-tallet, fra Grønland til nordkalotten, fra joik til isbjørn-rap og flere former for dans, alt fremført i en språklig medley av norsk, samisk og finsk. I sine mange bevegelser treffer fremføringen på strømninger i det arktiske: den sammensatte historien, den grenseoverskridende geografiforståelsen og nomadiske kulturen, det transnasjonale og flerspråklige, og utviklingen av særpregende kunstneriske uttrykk. Denne strukturen av mangfoldighet har like-

vel sine slagsider. For det første forsterker den vollgraven mellom nord og sør: den tilsynelatende mangfoldigheten er så godt som renset for subarktiske innslag. For det andre så skaper dette dramaturgiske problemer.

Sterke skuespillere

«Frem og tilbake, frem og tilbake» lyder stykkets refreng. Og nettopp denne pendlingen mellom alle perspektivene, dette ønsket om å formidle alle aspekter i komplekset, svekker intensiteten, dramaturgien og fremførelsen. Tankesprangene kommer så raskt at de ofte mister sin motivasjon og tidvis blir uoversiktlige. Flere humoristiske poeng som kunne veiet opp for den tunge ideologiske byrden, drukner. De menneskelige relasjonene utelir.

Som et kor for vår tid, som ulike sider av samme sinn, utgjør søstrene Marit, Karen og Marte stykkets kjerne. Fra sin situasjon – dette er ikke et drama – i et fremtidig kulde-landskap spiller de ut sin revy over de fire siste århundres polar- og kulturhistorie. Dette grepet spiller antydningene til familiedrama – arveoppgjøret om familiens butikk og forholdet til Johan – helt ut av stykket. Og når stykket nærmer seg slutten, går også tidsrammen i oppløsning.

Denne oppløsningen er forløsende. Stykkets slutt, uavhengig av tid og sted, dyrker dansen, musikken og det kvinnelige. Med de spartanske kulissene skaper kvinnene sine egne scener og bygger opp igjen den fallerte familiebutikken fra grunnen av. Avslutningen fremstår som frigjørende på flere måter. Stykket får fokus, karakterene nærvær, og samspillet nerve. Marit, Karen og Marte frigjør seg fra de dominerende tankesettene – det religiøse, det historiske, det vitenskapelige – som har definert det kvinnelige og nordlige, og trer inn i sine egne roller. De sterke skuespillerpresentrasjonene til Anitta Suikkari, Sara Margrethe Oskal og Kristin Solberg passer perfekt til stykkets tematikk og siste scene. Gjennom hele forestillingen har de turnert tekstsitater, historiske fremstillinger, monologer og dialoger bra, i siste scene utfolder de sine kreative krefter og kroppsspråk med et nærvær og en kontroll som vitner om at (arktiske) kvinner ikke lar seg kue. Historien er ikke slutt, kvinner kan forme sin egen fremtid ved å stole på sine egne krefter, og denne muligheten er mindre begrenset av tid og sted enn den en gang var.



Ida Holten Worsøe og Jørn-Bjørn Fuller-Gee i *Grensen*, regi/koreografi: Jo Strømgren. HT 2011. Foto: Knut Bry

Vellykkete grense- brytninger?

(Tromsø): Etter *Grensen* på HT er ikke lenger «nordområdene» et abstrakt, politisk, sjelløst og usexy begrep.

AV RUBEN MOI

Jo Strømgren: *GRENSEN* Regi, koreografi og scenografi: Jo Strømgren. Hålogaland Teater og Jon Strømgren Kompani

I sine tankevekkende kommentarer om politisk teater i *NSS* no. 2, 2011, utvikler Kai Johnson og Drude von der Fehr interessante visjoner for politisk orientert scenekunst i Norge fra diametralt ulike utgangspunkt. Johnson peker på at «fraværet av teaterhistorisk, kunsthistorisk, og idéhistorisk forankring» har redusert det politiske potensialet i norsk teater, mens von der Fehr hevder at det er nettopp forankring og boklærdom som har hemmet den radikale kraften: «Politisk teater for dem alle er å finne i historiens og filosofiens bibliotek.» Drude von der Fehr etterlyser teater som er i takt med tiden – all bibliotekets lærdom ligger i fortiden fordi utviklingen går så fort – og setter kroppen i fokus for teatret som et fremtidslaboratorium. Johnson argumenterer for at teater som ikke

er forankret i egen selvkritisk refleksjon faller som første offer for politiske premissleverandører: «Den kunsten som ikke reiser spørsmål ved hvordan man 'forteller verden' henfaller lett til å bli et villig produkt for tidens egne makthavere.» I sin søken etter politisk teater fremholder begge samtidskontakten, Johnson i sitt akanoniske fokus (Fosse fremfor Ibsen), og von der Fehr i sin vektlegging av kunstneriske eksperiment som utfordrer avantgardens hegemoni. *Grensen* har forholdet mellom Norge og Russland som et hovedtema, og legger seg dermed nær opp til regjerings fokus på nordområdene de siste årene, en samfunnsnær problemstilling drevet av politikere og media der forfattere og bibliotek ligger litt på etterskudd, men stykket er i høyeste grad bevisst på hvordan tematikken behandles og unngår dermed å forfalle til et politisk produkt. Strømgrens stykke plasserer seg slik sett i grenselandet mellom Jonsons og van der Fehrs tanker om politisk teater.

Formidabelt

I stykket møter vi norske Harald og russiske Elena; spilt av Jørn-Bjørn Fuller-Gee og Ida Holten Worsøe, og la det være sagt med en gang: skuespillernes prestasjoner er formidable, og samspillet forrykende. Presset kan ikke ha vært så rent lite på skuespillerne. Der Kompani Strømgren vanligvis velger profesjonelle dansere fra øverste hylle, utfordrer de to skuespillerne grensene for sitt repertoar, og det med beundringsverdig resultat. De evner å frigjøre seg fra presset om balansekunst, kroppsteknikk og spesialkompetanse, og danser med ubesværet innlevelse og temperament. Dansescenene er svært varierte, fra det robot-

stilistiske og vare, til det rå og intense. Det er vakkert, forførende, erotisk og frastøtende. Koreografiske variasjoner gjenspeiler skiftende sinnstemninger: lyst, begjær, sinne og anger.

Skuespillernes utforskning av dansens medium passer til stykkets tematikk om grenser og grenseoverskridelse, enten de er språklige, kulturelle, geografiske eller kjønnsrelaterte. Det siste er det mest fremtredende. Parforholdet går gjennom eksalterte svingninger fra kjønnskamp og samkvem, ofte overdrevent, og ofte med humor og burleske innslag. Scenen der Harald stavrer hjelpeløst omkring på Chaplinmanér, med det ene beinet i ei søppelbøtte og det andre i ei bjørnesaks, er morsom og ladet med både seksuell og politisk symbolikk. Det sterke fokuset på de personlige relasjonene er en styrke i et parforhold som opplagt kan ses som et bilde på naboskap og storpolitiske forhold. Det er ikke bare klimaet mellom Elena og Harald som går fra kald krig til tøvær. Stykket foregår i vår nære fortid; kjente spionskandaler og ukjente samliv på tvers av grensene er opplagte bakgrunnshistorier for disse personportrettene. Disse historiske og storpolitiske dimensjonene blir aldri påtrengende, men smeller kraftig inn i en sluttscene som er både personlig og politisk ladet.

Der det meste av forestillingen er grensebrytende, mer enn grenseløs – i tid, sted, moral og genrer, for å nevne noen av elementene – er avslutningen mer tvetydig. Harald og Elena fader ut i svart, oppstilt på hver sin side av grensen mellom Russland og Norge på kartet som utgjør bakteppet, med ryggen mot publikum. Møter de til slutt en siste – politisk? – uoverstigelig barriere som bryter opp forholdet og returnerer partnerne til hver sitt hjemland?

Velger de sammen å krysse livets ultimate grense for å overvinne adskillelsen? Stykket, som hele tiden har utspilt seg i en nær fortid, treffer til sist samtidens utfordringer og storpolitiske forhandlinger angående barents-samarbeidet. *Grensen* samspiller opplagt med en politisk agenda: dansedramaet gir liv og personlighet til den sjelløse politiske debatten, det parodierer og ironiserer over velkjente historier og politisk gravalvor, og det stiller spørsmål om dagens grensepolitikk gjennom sitt selvreflekterte kunstuttrykk.

Utenfra-blikk

Det er en opplagt en fjær i hatten for HT-sjef Iren Reppen å få til et samarbeid i Tromsø med en av Norges største kultur-eksporter, og Strømgrens oppsetning skiller seg klart ut fra tidligere stykker i nordområde-serien. *Grensen* kommer som nummer fire i rekken av stykker på HT som omhandler nordområdepolitikken. Stykket er det første av de fire som tar et blikk på området og tematikken utenfra, og det er på mange måter frigjørende. Det fremviser den kritiske selvbevisshet og kunstneriske kloen som Johnson etterlyser. Der *Velkommen, Vi hever våre hoder i skam* (anmeldt i *NSTT* no. 3-4. 2010) og *Arktisk Hysteri* (se side) er veldig gjenkjennelige, for opplagte i sine politiske referanser, og for historie- og bibliotekorientert, beveger *Grensen* seg mer flytende innenfor og utenfor disse rammeverkene. Dansen, stiliseringen og voice-overen gir stykket en kunstnerisk forankring som forholder seg både kreativt og kritisk til samtidens politiske agenda.

Grensen fremviser en sterk teater-, kunst- og idehistorisk selvbevissthet som ikke har stivnet i konvensjonelle tradisjoner og uttryksformer. At Strømgren for lengst har brutt med en høytidelig dansetradisjon, er vel etablert; her fornyer han også sitt eget uttrykk. Der flere av hans tidligere stykker, for eksempel *Maskuline Mysterier*, utforsker samkjønnede relasjoner, kretser dette stykket rundt et ordinært kjønnsrollemønster. Der tidligere forestillinger ofte har vært språkløse, som den internasjonale folkehitt'en *A Dance Tribute to the Art of Football*, eller gjort bruk av kaudervelsk, for eksempel i *Hospitalet* og *Klosteret*, tar dette stykket i bruk voice-over. Få, om noen, av hans tidligere produksjoner har referert så direkte til et politisk tema. Til tross for at alle

disse nyorienteringene går i konvensjonell retning, fungerer de godt.

Bred appell

I all sin varierte koreografi og teatralitet, frigjør det tradisjonelle parforholdet seg fra intimitetstyranniets klamme omfavelse. Bruken av voice-over bidrar også til å perspektivere forholdet. Å gjøre bruk av en av filmmediets mest uglesette teknikker er spennig og interessant, men gir et blandet resultat. Voice-over'en forsterker stykkets metaperspektiv. Grenseløs kjærlighet i den kalde krigs tid er i våre dager nærmest en klisjé, men spennet mellom den lakoniske kommentatoren og dramaet på scenen skaper rom for ironi og humor. Voice-over'en utvider også stykkets timing og dynamikk, ved at den av og til ligger foran handlingen, av og til sammenfaller, og av og til ligger bak. Men voice-over'en skaper også gjenkjennelse og bidrar med en beroligende effekt. Slik sett konvensjonaliserer teknikken dansens egenart, fjerner mye av spenningen, undringen, nerven og det uforutsigbare ved dansen, og glatter over grensen mellom kunsten og publikum. Selv om forestillingen forholder seg tett til regjeringens politiske agenda, byr det på Strømgrenske særtrekk i tillegg til kunstnerisk inegritet. Strømgren viste interesse for Russland og grenseproblematikken allerede i filmen *Mot Moskva* i 2003, og han har selv uttalt at han en gang vurderte å studere russisk. Danseforestillingen viser et stort hjerte for russisk folk og kultur, ikke minst i den russiske musikken som tidvis skaper vakre stemninger av nostalgi og sentimentalitet.

På sett og vis virker det motstridende at Strømgren har skrevet og regissert et langt på vei nyskapende stykke med politisk brodd ved å konvensjonalisere deler av sin egen kunstform. Dersom man frigjør seg fra arven fra avantgarden, slik von der Fehr foreslår, virker en slik folkeligjøring langt mindre forstemmende og langt mer akseptabelt. Men denne folkeligjøringen av både kunsten og politikken må utvilsomt bevare den kritiske selvbevisstheten som Johnsen krever, og slik Strømgrens forestilling gjør, for ikke kun å høres ut som et ekko fra makthavernes korridorer. *Grensen* utfordrer Strømgrens egen scenekunst, og dens tilhengere, men appellerer til et bredere publikum i en forestilling med sterk politisk snert.

Dødelig kjærlighet

Dramatikkens Hus har igjen fått frem en original forestillingstekst. Det er ambisiøst tenkt, men resultatet er noe haltende.

AV MAJA LØVLAND

Sven Henriksen: KLAUS NOMI ANGEL OF SUBURBIA Regi: Piotr Chlodzinski. Arrangement, kapellmester: Ørnulv Brun Snorheim. Lys, scenografi: Elisabeth Kjeldahl Nilsson. Video, scenografi: Sabina Jacobsson. Kostymedesigner: Halvard Leirvik. Konseptuell rådgiver: Karsten Solli. Rådgiver produksjon: Jon Tombre. Produsent: Øystein Elle (ansv.) . Dramatikkens Hus, 13. april

Historien handler om den tyske kunstneren Klaus Nomi, hans liv, død og kjærlighet. Klaus Nomi var en musikalsk og visuell kultfigur som døde av aids i 1983. Han var en trendsetter og anerkjent av størrelser som David Bowie, fordi han var en representant for noe totalt annerledes, og pekte fremover mot bl. a. Lady Gaga. Ved første innblikk ligner han typer det myldret av i New York på 80-tallet, den homofiserte avantgarden i NYs underverden, som trakk til seg likesinnede fra hele verden. En burlesk og utagerende subkultur, med samfunnskritisk brodd, som andre små samfunn ikke hadde hjemme. Men Nomi var spesiell på grunn av musikken. Han var kontratenor og blandet klassisk barokk-opera med pop og rock. (Man kan høre ham på YouTube.) Det visuelle uttrykket hans var i tråd med tidens avantgarde, noe de langt på vei lykkes med å gjenskape i forestillingen.

Denne forestillingen er en original og unorsk iscenesettelse. Historien fortelles i en veldig stilisert collage, en litt pompøs visuell form. Med elementer fra dadaisme og kubisme til 70- og 80-talls avantgarde og pop-art. Kostymene er som hentet fra en absurd, anarkistisk catwalk. Den har et nydelig videoarbeid rullende på bakveggen — et kunstverk i seg selv — og et nydelig, dypt emosjonelt og leng-



Klaus Nomi – *Angel of suburbia*, regi: Piotr Chłodzinski, Dramatikkens Hus 2011. Foto: Tor Kr. Simonsen

selsfullt lydbilde. Sven Henriksens nyskrevne manus er poetisk, litt pompøst og ganske sint. Absolutt en mollstemt tekst som med alle sine grove ord og banninger blir sint og maktesløs. Her er sinne mot undertrykkende makt, konvensjoner og samfunnsordenen – det kalde samfunnet. Musikken syr forestillingen sammen, uten å følge noe bestemt mønster eller overganger. Alle bilder eller rom stilles opp etter hverandre i en tilsynelatende tilfeldig rekkefølge før og etter Nomi's død.

Surburbia

Det handler om store ting som kjærlighet, dødsangst og inderlighet, men det handler også om det lille, tarvelige livet, smålighet, oppmerksomhetsjag og tilfeldig sex. Inntrykkene fra de erotiske scenene blir så sterke, at de nesten overskygger det andre, interessante og mørke irrasjonelle i dette universet – rommet for underkastelse, rommet for barndom og røtter, rommet mellom døden og virkeligheten, det store musikalske og den burleske subkulturen, som sikkert var destruktiv, men på en annen side forløsende. De små rommene er kontrastert mot møtene med Callas – hans gud – i de hvite rolige rommene. Der kom hans åndelighet, hans storhet og hans drømmer frem. Men det lille og tarvelige ble for dominant, synes jeg, mot det store og guddommelige, mye fordi scenene med

Callas ble for svake. Ideen om Callas som en yndig småpike kunne vært tatt enda lenger, vært spilt av en yngre, et barn muligens, nå blir det bare for lett.

Nomi var en stor kontrast i seg selv, derav tittelen *Angel of Suburbia*. Det modernistiske begrepet *suburbia* får en symbolsk betydning her som 'a travelling concept'. Det dekker fint en mann som reiser i kontrastenes verden, som en overgangsfigur i limbo. Han kom fra en annen planet, han var den som kom med blomster, en budbringer mellom høy og lav, storhet og tarvelighet, død og liv. En pan eller faun fra en annen verden, i svart lakkdress eller pipekrage. Han tok imot alt, folks drømmer og samfunnets mest skambelagte følelser, som en frelser for de foraktede, de svake, de følelsedrevne som ikke passet inn. Han ble en burlesk martyr, på en måte.

Ubalanse i kontrastene

Så har de klart å få med seg en cast som troverdig bygger opp under dette med kontraster og bryter grenser. Kari Onstad og Jørgen Langhelle hever produksjonen med innlevelse og forståelse for det svarte, det smertefulle og irrasjonelle. De er også selv representanter for å gå egne veier i norsk scenekunst og har karrierer preget av kontraster. De andre skuespillerne er ikke like tilstede i dette krevende stoffet. Maria Grazia Di Meo som Callas blir fort

litt for spinkel og lett for det grove språket hun skal bære. Hun er også ansvarlig for koreografien, som jeg opplevde ikke passet inn i dette mørke universet, den ble for overfladisk og lett. Og Christian Rene Wold er vel ikke castet for sin gode diksjons skyld, han har helt klart andre åpenbare muskulære talenter.

Men det er Øystein Elles prosjekt. Han har initiert, produsert og han spiller selv rollen som Klaus Nomi og han synger alt i forestillingen selv. Det er en intens nærhet mellom Klaus Nomi og Øystein Elle. I musikkscenene blir jeg grepet, av kraften, av inderligheten og kvaliteten. Elle er selv kontratenor med en forkjærlighet for barokkmusikk, et lett slumrende rockehjerte og en hang til det aparte og lettere outrerte – som han sier i programmet. Han ligner veldig på Nomi, estetisk og musikalsk. Elle hevder det ble maktpåliggende for ham å få denne produksjonen i gang. Selv om han føler det slik, så er kanskje nærheten også en svakhet, kanskje står han for nær? Jeg tror han kunne ha tatt et skritt tilbake og vurdert mer hva han egentlig vil si med dette, nå. Historien om Nomi handler om utenforskap, det å ikke høre hjemme noe sted. Men er ikke det rommet egentlig helt åpent? Jeg føler at jeg får vite mye og utvikler stor empati for Nomi, men har også en følelse av at historien fortelles for sent. Forestillingen hadde nok smelt litt sterkere under sitt rette momentum.



Jeppes (Tom Styve) i *Baronens seng*. Regi: Audny Chris Holsen. Teater Innlandet 2011. Foto: Thomas Haugersveen

Jeppes som white trash

Potensialet i ideen med Jeppes som Afghanistan-veteran blir ikke fullt utnyttet.

AV ELIN LINDBERG

Ludvig Holberg: JEPPE PÅ BJERGET
 Oversettelse/bearbeidelse: John Nystum.
 Regi: Audny Chris Holsen. Scenografi og kostyme: Kristin Bengtson Hagen. Musikk: Vegard Fossum og Halvor Lillesund. Teater Innlandet, Ullensaker Kulturhus 16. oktober

Ludvig Holbergs Jeppes ble født for snart tre hundre år siden, i 1722, i en tid der troen sto sterkt, troen på mennesket. Ideen om framtid blir skapt. Mennesket tror på framskrittet – fra nå av skal alt bli bare bedre og bedre – med teknikkens hjelp. Menneskene skal bli klokere og klokere, kunsten vakrere og vakrere, sannere og sannere. Ja, det er ikke måte på. Holberg var en byens mann, han levde i ei tid da naturen ble ansett som heslig, det var bykulturen og den klassiske dannelsen som gjaldt. Bygda sto ikke så høyt i kurs, den sto utenfor det moderne prosjektet som startet nå, det var ikke her framskrittet skulle skje. *Jeppes på Bjerget* ble skrevet for det da nyåpnede teatret i Grønnegade i København, for et publikum som besto av byens dannede borgere.

Den håpløse Jeppes

I Teater Innlandets versjon av *Jeppes på Bjerget* er vi i et nokså abstrahert bygdelandskap. Kristin Bengtson Hagens scenografi består av tre igloaktige objekter i forskjellige størrelser. De brukes som Jeppes og Nilles gård, Jacobs kro, Baronens slott og soverom. Gule blomster tett i tett rammer inn scenen. Det fysiske scenespråket til utøverne er stort sett ikke realisme, men selve fortellinga har et noe skittenrealistisk preg.

Vi møter Jeppes (Tom Styve) som er Afghanistan-veteran, han går på trygd. Kona hans Nille (Janka Stensvold Henriksen) er høygravid, Jeppes er neppe faren, han er blitt gjort til hanrei av saksbehandleren sin i NAV. Nille på Holbergs tid ble hos sin drukkfeldige mann fordi hun ikke hadde noe annet valg. At Nille fortsatt er sammen med Jeppes i dag er ikke like lett å forstå. Er det fordi hun er avhengig av Jeppes trygd? De framstår som et white trash-par. Grunnen til at Jeppes blir sendt til byen her er ikke at han skal kjøpe grønnsåpe; som hos Holberg, men at han skal levere lottokupongen. På veien ender han opp på kroa der han drikker sammen med soldatkompisen Jacob. De har vært i Afghanistan sammen.

Det er en interessant idé å la Jeppes være hjemvendt soldat fra den pågående krigen, men jeg synes ikke Teater Innlandet klarer å utnytte dette godt nok. Jacob og Jeppes snakker om minerydding og veibomber, men det blir bare stående som påstander, og kommer ikke under huden på verken skuespillerne eller oss i salen. Forestillinga klarer ikke å utnytte potensialet her til å si noe om de reelle veteranenes situasjon.

Baron og buskis

Baronen og gjengen hans plasserer den drita

Jeppes i Baronens seng. Jeppes våkner og når han får akklimatisert seg begynner han å herse og hundse med baronens folk. Den store drømmen dreier seg om penger. Det drøftes årslønner og smykkepriser.

Det er noe uklart hva disse baronfolka representerer. De er kledd i noenlunde like kroppsnære drakter. De snorter dop uten at det ser ut til å ha særlig virkning på dem. Er de «narkobaroner»? Det fysiske språket deres er feminint og «skrullete». Er en av dem saksbehandleren i NAV? Jeppes er fanget i disse menneskenes system. Det er litt for utydelig hva slags posisjon baronmenneskene har, autoriteten de har overfor Jeppes er ikke lett å gripe.

Som på Holbergs tid er Jeppes på Bygda fanget i sin situasjon. Det er ofte noe didaktisk over Holbergs stykker. Her er det Baronen som skal lære Jeppes ei lekse: «Folk fra rennesteinen må ikke komme for brått til makt». Denne forestillingas Jeppes klarer heller ikke omstillinga fra trygda fyllik til en mann med makt over andre. Det er en del buskishumor her, uten at den blir så veldig morsom. Selve teksten fungerer derimot godt. Den er fint oversatt og muntligheten og dialektbruken er flott.

Afghanistan-veteraner

Jeg blir etter hvert litt usikker på om ideen om Jeppes som Afghanistan-veteran er så god allikevel. Det er ikke hvem som helst som blir sendt ut på oppdrag i Afghanistan eller Libya eller andre steder der Norge tilbyr seg å stille med militært mannskap. Det er strenge utslingsprosesser. Ville denne forestillingas Jeppes i det hele tatt kommet gjennom? Er han for karaktersvak til det? For mye av white trash? Det er realistisk at mange som har opplevd tøffe ting i krig blir psykisk skadd og selvmedisinerer seg med alkohol, men etter endt tjeneste å bli så overlatt til seg selv og sin skjebne som denne Jeppes er, synes ikke helt troverdig. Kanskje teatret skulle drevet litt mer research i forkant av forminga av denne rollen?

Helt til slutt får Jeppes 1,3 mill. kroner fra Baronen, det er uklart hvorfor han får disse pengene. Speiler den presiserte summen noe spesielt? Pengene overføres raskt fra en koffert til – ja, en Nille-plastpose. Jeppes er selvfølgelig kjempeglad, det er Nille også, så klart. Og så? Nei, si det. Slutten av forestillinga henger på en liknende måte som pengene som blir kasta i været, et øyeblikk i lufta, før den faller ganske flatt ned på golvet.



Snill støy fra Hamlet

Det er uklart hva som er poenget med *Sonic Hamlet*. Enkelelementer er vakre, men forestillingen engasjerer ikke.

AV ESPEN RØSBAK

SONIC HAMLET Fritt etter Hamlet av William Shakespeare. Oversettelse: André Bjerke. Regi: Morten Cranner. Scenografi: Tine Schwab. Lys: Rune Kjelby. Nationaltheatret, Malersalen

Så vidt jeg husker går historien om Hamlet slik: Prins Hamlet av Danmark møter gjenferdet av sin døde far, som ber ham hevne sin død. Hamlet spiller gal for å tilnærme seg morderen, onkelen Claudius (som har giftet seg med enka, Hamlets mor). Hamlet sier ikke noe om planen til kjæresten sin, Ofelia. Han tar ved en feil livet av hennes far. Ofelia drukner seg. Laertes, Ofelias bror, innbyr Hamlet til duell. På grunn av en forgiftet sverdtupp, dør til slutt hele hoffet, inkludert hovedpersonen, av streifslag.

Denne ramsa er det greit å ha repetert før man ser *Sonic Hamlet* på Nationaltheatrets Malerscene. Det er nemlig vanskelig å gjenfinne fabelen som sådan i stykket. Det som gjenstår er et sett av forkortede scener, et slags «best of Hamlet».

Originalt er det. Så originalt at man må ha finlest André Bjerkes framifrå oversettelse for å fange opp at det å bli pakket inn i gråpapir,

og befri seg fra det, rent faktisk representerer Hamlets reise til, og flukt fra, England. Dette kan så klart være en feillesning, men i så fall er den ikke bare min feil.

Nå er absolutt ikke gjengivelse av fabelen obligatorisk ved moderne tolkninger av en slik klassiker. Likevel: Når man tar bort noe så viktig, forventer jeg noe annet viktig i dets sted. Hva er det? Hva er poenget?

«These cannot I command to any utterance of harmony»

Det vi på overflaten opplever er lyd, metall, slitte gitarkasser og flott, flatt og fabrikkaktig lys. I tillegg deler Eindride Eidsvold og Ole Johan Skjelbred på alle rollene.

Dømmer vi etter tittelen på stykket er det lydbildet vi bør fokusere på. Det viktigste enkeltinstrumentet, blant mange utradisjonelle instrumenter, er en enorm bassstreng. Den er spent opp tvers over rommet foran amfiet.

Oppsetningen åpner med at de to skuespillerne forbilledlig konsentrert gnir hver sin gitarkasse sakte over strengen. En eventuell symbolikk unnslipper meg, men det er en grei start, med snikende klang av friksjon. Det lover en senere oppbygning mot et enda mer spennende industrielt lydbilde.

Det fortsetter med ulike typer feedback fra store og små forstekere, bølger og bråk fra stålstrenger, oppmikket støy fra en trillebår, og noen nesten-harmoniske uttrykk fra stålkrøker som henges omtentksomt på et tørkestativ (slik introduseres Ofelia-skikkelsen). Jeg liker godt en scene hvor ensembler har lekt seg fram til at en saks med høyttaler lager flotte lyder, og forvrenger stemmen på en mystisk og morsom måte.

Lyden er kanskje likevel mest vellykket visuelt. Stålet, forsterkerne og de andre hjemmlagede instrumentene skaper et enkelt og rått, overraskende og effektivt scenebilde. Lyssettingen matcher dette, og er et høydepunkt.

Ikke høy nok støy

Støymusikk er en relativt velkjent sjanger i Norge, men oppsetningen er ikke et relevant bidrag til sjangeren. På mange måter er det snarere en (kanskje ufriwillig, men i alle tilfeller velment) parodi. Når publikum kommer inn i salen, tilbyr de to skuespillerne glass med vann, for «det kommer til å bli ganske varmt». De spiller støykunstnere, men problemet er nettopp at de *spiller*. Cranner og co. blir hengende i en mellomposisjon. Verken det musikalske eller det dramaturgiske er helt forløst. Kanskje burde de valgt side.

Som støy er det for snilt. Det er ikke som i Dronningens klage til hovedpersonen: «Du dolker mine ører, Hamlet!» Volumet er ikke høyt nok, sekvensene er ikke lange nok og lydbildet er ikke komplisert nok. God støy kunne vært et fremragende bilde på Hamlets forestilte og relle galskap, hans kvaler og utrøstethet, men stykkets støy når ikke dit.

Det hele gir meg først og fremst inntrykk av det som må ha vært nettopp en spennende lek med materialer og teknikker under forberedelsene. Dessverre

har de ikke klart å løfte leken til et nivå der mer allmenne verdier formidles gjennom lydbildet. Jeg oppfatter ikke sammenheng eller progresjon, selv om enkeltdele er fascinerende og vakre.

Hva er poenget?

Og fremdeles gjenstår spørsmålet: hva er poenget? Hva er motivasjonen?

Det er ikke å fortelle historien. Det er ikke å skape en musikalsk allegori over tematikken i *Hamlet* – i alle fall unnslipper det allegoriske meg. Det er heller ikke en god lesning av referansene til lyd i originalteksten. Dem er det ganske mange av, men oppsetningen har ikke et åpenbart bevisst forhold til dem. Fløytescenen er riktignok med, hvor Hamlet anklager Rosencrantz og Guildenstern for å narre ham: «Tror du det er lettere å spille på meg enn på en fløyte». Det kunne vært stykkets bærende motiv, men jeg sliter med å se at en slik lesning gir helheten mer mening.

Shakespeares drama er preget av at Hamlet er opptatt av ord og tale. Ensembler oppviser mye flott eksperimentering med nettopp stemmen, men jeg tør heller ikke tolke dette som et hovedpoeng; til det virker stemmebruket for lite motivert av teksten, og for motivert av ren lek.

En bedre apologi for de dramaturgiske valgene vil imidlertid være å hevde at stykket eksperimenterer med en av tekstens mer undervurderte strukturer, nemlig at prins Hamlet gjennomgående utsetter og tviler. Cranners lyder gjenspeiler ganske treffende en slik tolkning av stykket. Men dette er en rasjonalisering av opplevelsen; der og da engasjerte forestillingen meg ikke, verken teoretisk eller følelsemessig.

Tekstframføringen er forbilledlig. Manuset er som nevnt kuttet betraktelig, men det som er igjen tas ett hundere prosent alvorlig av Eidsvold og Skjeldbred. Det er intense, meningsladde fragmenter, og grunn i seg selv til at stykket er severdig på tross av svakhetene.

Sonic Hamlet er dessverre likevel en ideosynkratisk studie, som nok vil appellere til noen, men som ikke gir mye mening for et generelt teaterpublikum.



Ambisiøst men umotivert

Nationaltheatrets *Jeanne d'Arc*-oppsetning kompliserer langt mer enn den engasjerer.

AV THERESE BJØRNEBOE

JEANNE D'ARC – PROSESSEN MOT GUDS KRIGER Basert på Schiller/ Bresson/ Claudel. Regi: Victoria H. Meirik. Tekstbearbeidelse: Meirik og Mari Vatne Kjeldstadli. Scenografi: Ingrid Tønder. Kostyme: Ane Aasheim. Musikk: Arthur Honegger. Nationalteatret, hovedscenen 25. august

Høstens kanskje viktigste forestilling» skrev Nationalteatret før premieren på *Jeanne d'Arc*, bare fire uker etter tragedien på Utøya. I flere avisoppslag ble det påpekt at hendelsen kom til å kaste skygger over forestillingen. Selv skrev jeg om hvordan det franske ekstremhøyre har appropriert Jeanne d'Arc-figuren – som også tidligere har blitt brukt til å piske opp om nasjonalisme og fremmedhat. George Bernard Shaws *Saint Joan* (1922) ble for eksempel satt opp som et anti-britisk propgandastykke i Berlin på tredvetallet. Og på YouTube kan man se



Kjersti Botn Sandal (foran) i *Jeanne d'Arc – prosessen mot guds kriger*. Regi: Victoria H. Meirik. Foto: J.-P. Lorentz

klipp fra Luc Bessons *The Mission* i en motbydelig valgkampfilm for Jean-Marie Le Pen. I scener fra slagmarken ser man Milla Jovovichs blodige Jeanne løpe, mens en stemme sier: «French people – the nation calls you: don't let your country die». Ved å kryssklippe dette med TV-bilder av vestlige soldater i Afghanistan eller Irak i dag, gis det inntrykk av at dagens Frankrike (Jeanne) utkjemper en forsvarskrig, og av at fiendene *comes in battalions*.

Siden Schillers *Jomfruen fra Orleans* i 1801 er det skrevet haugevis av bøker, skuespill og skapt en rekke filmer. Og med alle de ulike interessene som knytter seg til «fortellingen» Jeanne d'Arc, har antagelig en teaterregissør to valg. Hun kan gi oss sin egen tolkning, eller dekonstruere de ulike oppfatningene/ mytene. På Nationaltheatret har jeg vanskelig for å finne ut av om Victoria H. Meirik vil det ene eller andre, eller om hun vil gjøre begge deler på en gang?

Løse tråder

Meirik bruker tre ulike forelegg for spillemanuskriptet: Schillers *Jomfruen fra Orleans* (1801) manuskriptet til Robert Bressons film *Rettsaken mot Jeanne d'Arc* (1962) og utdrag fra operaen *Jeanne d'Arc på bålet*, med libretto av Paul Claudel og musikk av Arthur Honegger. Selv om de har vidt forskjellige innfallsvinkler

til stoffet, gir manusbearbeidelsen inntrykk av at hun har forsøkt å sy dem sammen til en «helhet». I Bressons film er dialogen autentisk og basert på rettsaken, og det er ordene som står i sentrum for den enkle, handlingsmessig sett udramatiske, men intense filmen. På Nationaltheatret er rettsaken ramme, og scenebildet består av et bratt amfi å la en rettsal. Men når Jeanne d'Arc blir presset under forhørene, gir dette anledning til tilbakeblikk på Jeannes liv. Dette materialet er hentet hos Schiller, og det innebærer at Meirik bl.a. inkorporerer kjærlighetshistorien mellom Jeanne og en engelsk soldat, som Schiller har lagt inn som et vendepunkt. Men når så store partier av forestillingen utspiller seg i fortiden, fungerer rettsalsscenenografien ekstremt hemmende for skuespillerne.

Det tredje forelegget, Claudels libretto, innfører et tredje plan, som på et fin måte inkluderer publikumsområdene, gjennom englekorene på balkongene, bak og på hver side. Noe som gir helheten en dimensjon av noe sakralt og rituelt. Det hvite bordet med miniatyrfigurer som noen ganger brukes til å illudere slagmarken eller scenene ved hoffet, minner om hvordan maktkonfliktene i «det dennesidige» i Rossinis oppsetning av Claudel/ Honeggers opera ble fremstilt som et sjakkbrett. Slik at verden fremstår som et skyggespill og illusjon, i flukt med en middelaldersk eller eldre forestillingsverden. Et annet lån fra operaen er Den unge mannen (Mattis Hermann Nyquist) som opptrer som en slags veiviser for Jeanne, og som er den som tilskynder tilbakeblikkene. Han svarer til en helgen som er en rettleider for Jeanne hos Claudel. Men i dette mysteriespillet konfronterer han Jeanne etter døden. På Nationaltheatret blir det noe altfor konkret, ja ufrivillig komisk over det når Nyquist forsøker å rive Jeanne løs fra den desperate omfavnelsen av den engelske soldaten Lionel. Hermann Sabado spiller også den franske kongen. Her ligger det sikkert en symbolikk, men hvilken?

Forestillingen inngår i et prosjekt om «kvinnelighet og makt» (som også inkluderer to Meirik-oppsetninger av Strindberg), og i manuskriptet kan tilbakeblikkene, dvs. bruken av Schiller, gi inntrykk av at Meirik har villet fokusere på makt og avmakt relativt til kjønnsidentitet. Men på teatret er det vanskelig å se at hun oppnår noe ved å dvele ved fortiden og «det biografiske». Formen er altfor episodisk til at publikum vil kunne identifisere flere av de

viktigste rollefigurene, med mindre man kjenner Schillers tekst. Nyquists rolle som Jeannes veiviser gjør det plausibelt å forstå tilbakeblikkene som noe som egentlig utspiller seg i Jeannes hode. Det gir meg likevel ikke noe svar på hvorfor scenespråket veksler mellom nåtidige kostymer i rettsaken, og mer «historiske» gevanter i scenene fra Schiller. Poenget ved det pseudo-historiske har neppe vært å dekonstruere Schillers romantiske Jeanne d'Arc. Da burde regissøren heller satt opp Schiller, eller kledd ham i «moderne drakt».

Svak Jeanne

Dersom poenget er å vise at den unge kvinnen i jeans og t-skjorte (i rettsalen) holder seg med en «middelaldersk forestillingsverden», kunne det gjort Jeanne d'Arc-figuren ubehagelig aktuell, fire uker etter Utøya. Det at Jeanne ikke fulgte samfunnet eller kirkens regler, men opererte på egen hånd og hevdet at stemmene hun hørte kom fra gud, er jo trekk som gjør skikkelsen aktuell i lys av dagens terrorisme, samt virtuelle «virkelighet». Men hvorfor lar Meirik Jeanne speiles av et englekore, som til og med har rødhårete parykker, slik at de også fysisk likner litt på Kjersti Botn Sandal?

Noe av problemet forestillingen sliter med, ligger nok i de moderne og ikke-geistlige kostymene i rettsaken, fordi de mannlige skuespillerne ikke har en autoritet tilsvarende den kirken hadde. Skuespillerne virker famlende og usikre, og når Kjersti Botn Sandal likevel strotter og skjelver i forhørene, faller sentrum i fortellingen, eller forestillingen ut: Jeannes sterke tro. Victoria H. Meiriks kommer allerede fra starten skjevt ut siden vi ikke investerer noe emosjonelt i det som skjer i rettsaken. Englekoret fungerer stedfortredende for den religiøse dimensjonen som mangler hos Sandals Jeanne. Men det er vanskelig å forstå om det er tilsiktet. Og når troen mangler i sentrum for forestillingen, dvs. hos Jeanne, blir man hverken skremt av hennes «fanatisme» eller følelsesmessig berørt. Slik føles det som om forestillingen suger energien ut av publikum. Vagheten kommer kanskje tydeligst til uttrykk med slutten, hvor en naken Kjersti Botn Sandal står ved siden av en diger rustning, som «går opp i flammer». Videoprojeksjonen på rustningen kan gi inntrykk av at også dette er en illusjon. Men ved å vise at Jeannes egentlige jeg ikke er identisk med rustningen, skyver igjen Meirik de vanskelige valgene foran seg.

Bidragstere

Arntzen, Knut Ove. Professor i teatervitenskap UiB. publiserer internasjonalt, deltatt på en rekke konferanser og workshoper i postmoderne teater og kunstutvikling. Siste utgivelse: *Performance art by Baktruppen*: first part, Oslo 2009, sammen med Camilla Eeg-Tverbakk.knut.arntzen@ikk.uib.no

Berg, Øyvind. Poet, siste utgivelse: *Tekster for Baktruppen*, Kolon 2011. verb@online.no

Berger, Jürgen. Studert germanistikk og politologi i Heidelberg. Litteratur- og teaterkritiker i Süddeutsche Zeitung, Tageszeitung (TAZ) og Theater heute. Jurymedlem for Mülheimer Dramatikerpreis 2003 – 2007, og for Theatertreffen fra 2007 til 2010. Har fra 2006 vært i juryen for Else Lasker-Prisen.

Bjørneboe, Therese. Cand. Philol, UiO. Journalist, kritiker og redaktør. Startet Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift i 1998. Tidl. kulturredaktør i Klassekampen. Teaterkritiker i Aftenposten. Medlem av juryen for International Ibsen Award, tildelt Willy Brandt-prisen 2011. tbjorneboe@gmail.com redaksjon@shakespearetidsskrift.no

Branth, Janicke. Dramaturg, cand. phil. Tidligere rektor for Dramatikerutdannelsen i Århus. janickebranth@gmail.com

Eeg-Tverbakk, Camilla. MA i Performance Studies fra New York University og MA i teatervitenskap fra UiO. Hun har bakgrunn som scenekunstner utdannet ved École Jacques Lecoq og var kunstnerisk leder for skuespillutdanningen ved Akademi for scenekunst 2007-11. Er for tiden stipendiat samme sted og aktiv som dramaturg. Redaktør for bøkene *Dans i samtiden* (Spartacus 2006) og *Performance Art by Baktruppen, first part* (Kontur 2009). camilla.eeg@tele2.no

Eilertsen, Jens Harald. Forfatter og skribent. Har ledet Nordnorsk Kulturråd og arbeidet på Hålogaland Teater i 15 år. Forlegger i Margbok og redaktør for tidsskriftet MARG. jesnharaldeilertsen@gmail.com

Ellefsen Lysander, Tove. Cand.philol. UiO. Har bl.a. arbeidet som vit.ass ved Institutt for teatervitenskap, UiO og som teaterkritiker i svenske aviser, - Expressen, Aftenbladet, Dagens Nyheter. tove.ellefsen.lysander@comhem.se

Gade, Solveig. Ph.d., cand. mag. i nordisk språk og litteratur og teatervitenskap. Studier v. Freie Universität 1999-2000 og New York University 2005-6. Ekstern lektor på Afdeling for Teatervitenskap, Københavns Universitet 2002-8. Freelance-dramaturg siden 2002, herunder ophold som hospitant i dramaturgiatet på Volksbühne, Berlin 2003-4. Redaktionsmedlem af teatertidsskriftet Teater 1 2000-4, siden 2005 redaktionsmedlem af teatertidsskriftet Peripeti. solveig.gade@gmail.com

Guren, Helga. Skuespiller utdannet ved KHiO, Esper Studio i New York og Stockholm Dramatiska Högskola. Jobbet ved bl.a. Riksteateret, Det Norske Teatret, Hålogaland Teater, Weld/Stockholm, Moderna Dansteatern/Stockholm, Kungliga Dramatiska Teatern/Stockholm og Impulstanz/Wien. Aktuell som Lucifer i Sonny, Rogaland teater.helgaguren@gmail.com

Hall, Snelle Ingrid. Koreograf og danser, bl.a. med en rekke forestillinger innenfor Siri & Snelle produksjoner. Utdannet ved Statens balletthøgskole. MA student i teatervitenskap ved UiO. snellehall@online.no

Irmer, Thomas. Underviser ved Freie Universität Berlin. Produsert bl.a. *Der Bühnenrepublik*, fjernsynsfilmer og bokutgave. Skribent i bl.a. Theater heute. trimmer@aol.com

Johannessen, Ola B. Skuespiller, sceneinstruktør, pedagog. Tidl. teatersjef ved Rogaland Teater og Trøndelag Teater. Initiativtager til opprettelsen av Teatret Vårt, leder for Det norske Shakespeareselskap. olabjoha@online.no

Larsen, Wenche. er cand. philol. i nordisk litteratur, har utgitt boka *Skuespillet om kvinnekroppen. Bildets og kroppens betydning i Cecilie Løveids dramatik* og arbeider med en PhD om emnet ved Universitetet i Oslo. wenchela@online.no

Lindberg, Elin. Skuespiller, litteratur- og teaterkritiker. MA i allmenn litteraturvitenskap fra UiO, med masteroppgave om Øyvind Rimbereids dikt *Solaris korrigert*. elin.lindberg@getmail.com

Løvland, Maja. Cand.philol. teatervitenskap, melomfag litteraturvitenskap. Hovedoppgave om norsk standup. Humorforsker og skribent. Driver egen kulturnæring: lager og utfører «skjult teater» i næringslivet, eventskaper. Medlem av kritikerlaget, komiprisjuryen og fotballklubben Frigg! majalovl@frisurf.no

Madsen, Ole Jacob. Filosof, psykolog og teaterkritiker. Ph.d.-kandidat ved Senter for Vitenskapsteori, UiB. Siste bok: *Den terapeutiske kultur* (Universitetsforlaget 2010). ole.madsen@svt.uib.no

Mathiesen, Finn Wilhelm. Cand. mag ved UiO (teatervitenskap, litt. vit.) og Høgskolen i Oslo (drama og tekstkommunikasjon). Frilansjournalist, oversetter og dramalærer. finn@nacape.fr

Moi, Ruben. Førsteamanuensis i irsk og engelsk litteratur og kultur ved UiT, styreleder i Ordkalotten – Tromsø Internasjonale Litteraturfestival, og medlem av arrangørkomiteen for The XII International Ibsen Conference i Tromsø, juni 2012. Publiserer jevnlig om teater og samtidslitteratur på norsk og engelsk. Ruben.Moi@uit.no

Myrbråten, Charlotte. Kritiker i Bergens Tidende og Aftenposten og spiller plater ute. charlotte.myrbraten@gmail.com

Næss, Trine. Førsteamanuensis, magister i teatervitenskap. Har siden 1979 hatt ansvaret for Teaterhistorisk samling ved Universitetsbiblioteket, senere Nasjonalbiblioteket. Var i perioden 1981 - våren 2000 samtidig leder for Teatermuseet i Oslo. Har skrevet flere fagbøker – bl.a. Christiania Theater forteller sin historie (2005), har skrevet/redigert flere hefter i serien «Teaterhistorisk selskaps skrifter med» med «Teatermuseets stikkord» (2011) som siste bidrag. Trine.Næss@nb.no

Pettersen, Anette Therese. Master i teatervitenskap, UiO. Teaterkritiker i Dagsavisen, webredaktør på Kunstløftet.no og frilansskribent. anepettersen@gmail.com

Refsdal Moe, Jon. Teatersjef, Black Box Teater, Oslo. jon@blackbox.no

Russel, Ron. En av grunnleggerne av Epic Theatre Ensemble i New York i 2001. MFA i regi ved Louisiana State University, og har vært kunstnerisk leder ved El Centro de Servicios i Lorain. Han grunnla UBI Rep Theatre i San Diego i 1992, og kom til New York som leder for Theatre for a New Audience. Fra 1996 til 2001 administrerte han en program for å introdusere skoleungdom til Shakespeare, som omfattet 25.000 elever. Epic Theatre mottok Ibsen Scholarship fra Ibsen International Awards for prosjektet Pillars of the Society 2010.

Røed, Kjetil. Utdannet litteraturviter. Kritiker og skribent i blant annet Billedkunst, Aftenposten og kunstkritikk.no. For tiden jobber han med et par bokprosjekter. kjetilroed@gmail.com

Røsbak, Espen. Master i allmenn litteraturvitenskap. Masteroppgave om bruken av anførselstegn i *Dagboken* av Witold Gombrowicz. Skribent og lærer. espen.rosbak@gmail.com

Sharifi, Hooman. Koreograf, utdannet ved Statens Balletthøgskole.

Thygesen, Mads. Ph.d 2009 fra Aarhus universitet. Rektor ved Dramatikerutdannelsen ved Aarhus teater siden 2010, redaksjonsmedlem i Peripeti. madsthygesen@hum.au.dk

Tystad, Jan. Frilansjournalist, bosatt i London. Fast ansatt i Dagbladet i over 30 år. Har gitt ut bøkene *Barn i krig* (Gyldendal 1985), *Dødens kjøpmenn* (Cappelen 1991), *Tony Blair – veiviser eller værhane?* (Genesis 1998), *Vergeløse barn* (Genesis 2001) og *Tause mordere* (Kolofon 2011), som handler om våpen som dreper sivile i årevis etter at krigene er over, og som derfor bør forbys.

Ulsberg Brager, Øystein. Kunstnerisk leder for teaterkompaniet Imploding Fictions, og driver prosjektet Oslo Internasjonale Teater. Han jobber også som frilans teaterinstruktør. oysteinbrager@hotmail.com

Valberg, Anna. Master i statsvitenskap. Har jobbet som teateranmelder i Klassekampen og på Scenekunst.no. Driver teaterbloggen annavalberg.blogspot.com. Er for tida tilknyttet Nationaltheatrets informasjonsavdeling. annavalberg@gmail.com

Vitanza, Marco Demian. Er en ansamling mennesker som bor i samme kropp. Denne kroppen arbeider primært som scenekunstner og forfatter, og debuterte med romanen *URAK* på Aschehoug forlag, høsten 2011. m.d.vitanza@googlemail.com

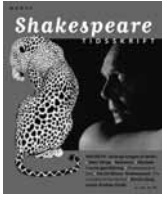
Voigt, Ina. Frilansskribent og litteraturviter. inavoigt@yahoo.no.



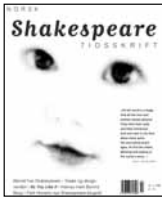
Nr. 1/1998



Nr. 2/1998



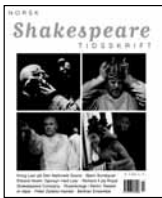
Nr. 1/1999



Nr. 2/1999



Nr. 1/2000



Nr. 2/2000



Nr. 1/2001



Nr. 2/2001



Nr. 1/2002



Nr. 2/2002



Nr. 1/2003



Nr. 2/2003



Nr. 1/2004



Nr. 2/2004



Nr. 3/2004



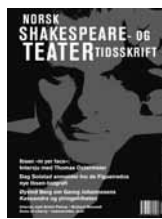
Nr. 1/2005



Nr. 2/2005



Nr. 3-4/2005



Nr. 1/2006



Nr. 2/2006



Nr. 3-4/2006



Nr. 1/2007



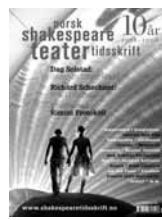
Nr. 2-3/2007



Nr. 4/2007



Nr. 1/2008



Nr. 2/2008



Nr. 3-4/2008



Nr. 1/2009



Nr. 2-3/2009



Nr. 4/2009



Nr. 1/2010



Nr. 2/2010



Nr. 3-4/2010



Nr. 1/2011



Nr. 2/2011

Tegn abonnement, kr. 300,- for 4 numre, og få gratis adgang til 12 års arkiv på nett: www.shakespearetidsskrift.no

Navn:

Adresse

Tlf/e-mail:.....

Bestilling av tidligere numre (nå 50,- pr. stk.):

Nr. 2/1998.....stk	Nr. 1/1999.....stk	Nr. 2/1999.....stk	Nr. 1/2000.....stk
Nr. 2/2000.....stk	Nr. 1/2001.....stk	Nr. 2/2001.....stk	Nr. 1/2002.....stk
Nr. 2/2002.....stk	Nr. 1/2003.....stk	Nr. 2/2003.....stk	Nr. 1/2004.....stk
Nr. 2/2004.....stk	Nr. 3/2004.....stk	Nr. 1/2005.....stk.	Nr. 2/2005.....stk.
Nr. 3-4/2005.....stk	Nr. 1/2006.....stk	Nr. 2/2006.....stk	Nr. 3-4/2006.....stk
Nr. 1/2007.....stk	Nr. 2-3/2007.....stk	Nr. 4/2007.....stk	Nr. 1/2008.....stk
Nr. 2/2008.....stk	Nr. 3-4/2008.....stk	Nr. 1/2009.....stk	Nr. 2-3/2009.....stk
Nr. 4/2009.....stk	Nr. 1/2010.....stk	Nr. 2/2010.....stk	Nr. 3-4/2010.....stk
Nr. 1/2011.....stk	Nr. 2/2011.....stk		

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

ANNA KARENINA

av Leo Tolstoj



NATIONAL
THEATRET



Foto: Gisle Bjørneby



PREMIERE
25. FEBRUAR 2012
Hovedscenen

Dramatisert av Armin Petras.
Med blant andre Ågot Sendstad, Laila Goody og Pia Tjelta.
Regi: Hanne Tømta

Billetter: 815 00 811 / www.nationaltheatret.no

DNB

telenor