

norsk shakespeare_og teater tidsskrift

Dikterjubileer og samtidsteater:

Keld Hyldig: Ibsen-tradisjonen i norsk teater

Ibsenfestivalen, on & off-off, bokanmeldelser, teaterkritikk

René Pollesch om Brecht: Dialektikk Now!

Klaus Hagerup: Brecht, HT og 70-tallet

Wetle Holtan: Samuel Beckett 1906 – 1989

nr. 3-4/2006 kr. 120,-
www.shakespeare.no



9 772327 618022

0 3

Ibsen og samtidsteatret

T IDSSKRIFTETS ESSAYKONKURRANSE: Ved forrige årsskifte utlyste vi essaykonkurransen «Ibsen-tradisjonen i norsk teater». Det kom inn elleve bidrag, og vinneressayet publiseres i denne utgaven av tidsskriftet. Forfatter av essayet er Keld Hyldig, førsteamanuensis ved Seksjon for teatervitenskap ved Universitet i Bergen. Essayet hans er anlagt som en teaterhistorisk analyse, og gir et bilde av «Ibsen-tradisjonen» som et historisk sett mer variert fenomen enn den ofte nedsettende bruken av begrepet kan tilsi. Det er ikke et polemisk essay, men Hyldig betegner de første tiårene etter krigen som en stagnasjonsperiode, hvor Ibsen-tradisjonen først og fremst manifesterer seg som en skuespillertradisjon.

Juryen har bestått av Eirik Stubø, teater-sjef ved Nationaltheatret og leder av Ibsen-festivalen, Ibsen-forskeren Bjørn Hemmer og undertegnede, redaktør for tidsskriftet. Vi skulle i utgangspunktet premiere tre essays, men valgte etter inngående diskusjoner å begrense oss til å kåre bare ett vinner-essay. Det skyldes både en faglig vurdering og at mange bidragsyttere beveget seg for langt bort fra utlysningsteksten. Juryen vil likevel igjen benytte anledningen til å takke for bidragene som kom inn, og gratulere Keld Hyldig med et essay som med fordel kan leses som bakgrunnsstoff til tidsskriftets øvrige artikler til Ibsen-jubileet.

*

VI GIR I DETTE nummeret en fyldig dekning av Ibsenfestivalen 2006, med et særlig fokus på *Hedda Gabler*, «årets stykke» som man fikk se fem forskjellige oppsetninger av under festivalen. Se Tom Remlovs an-

meldelse av forestillingene og intervju med den tyske Hedda-skuespilleren Katharina Schüttler. Vi dekker ikke bare Ibsen-jubileet, men også Brecht-jubileet og Beckett-jubileet, og vil i den sammenheng framheve artiklene til dramatiker Wetle Holtan og den tyske regissøren og dramatikeren René Pollesch.

Årets Ibsenfestival har vært den største noen sinne. De mange gjestespillene ga festivalen internasjonal karakter, selv om man kunne stille spørsmålsteget ved utvalget, og om ikke festivalen hadde tjent på et mer eksperimentelt og kunstnerisk utfordrende sideprogram. For disse gjestespillene var i liten grad mer nyskapende iscenesettelser enn de internasjonalt berømte og kritiker-rote forestillingene som Nationaltheatret hadde sikret seg, og som utgjorde festivalens hovedprogram. Med en Calixto Bieito, Ostermeier, Wilson, o.a.

Hva med Nationaltheatrets egne produksjoner? Festivalens åpningshelg bød på fire premierer, som igjen fikk en oppsiktsvekkende blandet mottakelse.

«Under Eirik Stubøs ledning har Nationaltheatret på kort tid utviklats till en av Europas ledende scener. Hans uppsättning av *Vildanden* är på väg till Milano och New York, och årets festivalbidrag – en stärkt förkortad *Hedda Gabler* – har kvaliteter som erinrar om hans musikaliska handlag i umgänget med Jon Fosse (...)» Skrev en begeistret Leif Zern i Dagens Nyheter (30. aug.).

«Kannibalteatret» skrev Henning Gärtners i Morgenbladet (1. sept.), og skildret Nationaltheatret som en *vagina dentata*, som spiser «Ibsen, publikum og kunstnerne til middag». Etter «dionysiske» teateropp-

levelser i Brasil i sommer, hevdet Gärtner at han nærmest fikk sjokk over å «være tilbake i det passiviserende titteskapsteatret.» Han fikk følge av Elin Høyland, som ga uttrykk for fremmedgjorthet og beklemt-het overfor det borgerlige ved festivalens åpningsseremoni, og gjorde et poeng av avstanden mellom Nationaltheatret og det flerkulturelle Oslo.

Jeg velger å se Gärtners og Høylands kritikk som et uttrykk for at de hadde forventninger til festivalen og stilte med høye krav. Likevel tror jeg at bakgrunnen for at kritikken fikk en så høy temperatur, skyldes Ibsenåret snarere enn Ibsenfestivalen. Allerede på et seminar som ble arrangert av Norsk kritikerlag, ble det reist spørsmål ved om man ikke risikerte å nøytralisere eller ufarliggjøre Ibsen med en slik festival. Men faktum er vel heller at Ibsenfestivalen har medført en vitalisering av norsk teater. At vi i 2006 kan få den nasjonale feiringen Ibsen-jubileet har utviklet seg til i halsen, er noe annet. Eller? Ett lite land som Norge vil gjerne sole seg i glansen fra en Ibsen som en éner, en vinner. Men paradoksalt nok kan man spørre seg om Ibsen virkelig er en elsket forfatter. Svært mange kronikker og avisartikler dette året har hatt en pedagogisk og belærende tone, som om man fortsatt forsøker å overbevise om Ibsens storhet ved å henvise til honnørord om ytringsfrihet, osv. Nordmenn må fortsatt lære hvorfor Ibsen er «stor».

*

DET LITT BEKYMRINGSVERDIGE ved kritikken i Morgenbladet, var at den kunne nære opp under fordommer mot teater hos en lesergruppe som allerede ofte er negativt for-

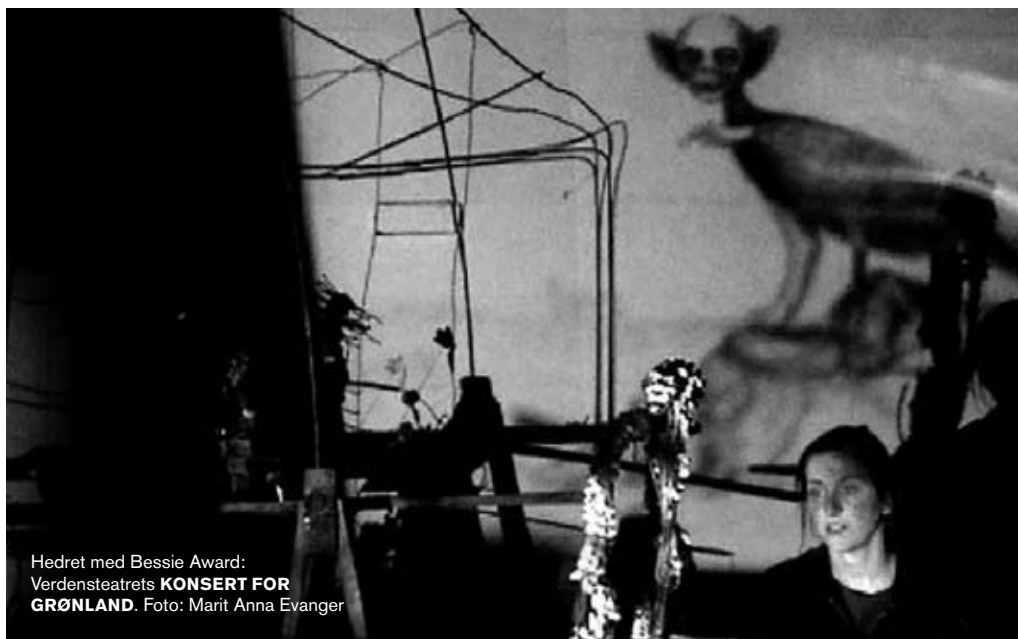
utinntatt (og det er et redaksjonelt ansvar). I Norge er avstanden mellom akademiske miljøer og teatermiljøene større enn i Sverige, Tyskland og mange andre land. Det kan illustreres ved at den store internasjonale Ibsen-konferansen som ble arrangert i Oslo i august i år, ble avslutte samme helg som festivalen begynte!! Jeg traff tilreisende som var dypt frustrert over at de ikke fikk anledning til å se (flere) forestillinger, samtidig som det var forsvinnende få teaterfolk på konferansen. Dette medfører en polarisering som ingen tjener på, i et land hvor man savner en differensiert offentlighet. Det har på den andre siden også «forskånet» teatret for radikal kritikk. Man må kanskje tilbake til 1970-tallet for å finne den, mens den politiske og/eller akademiske teaterkritikken i mellomtiden for en stor del har levd i «eksil» på institutter for teatervitenskap – eller i det ikke-institusjonelle miljøet. Samtidig har vel «alle» hørt om hvordan studenter på teatervitenskap skal ha blitt frarådet å gå på teatret (les: institusjonsteatret)?

Paradokset er samtidig at denne polariseringen ikke ser ut til å ha ført til at det andre, ikke-institusjonelle teatret, trekker til seg det publikummet som institusjonene ikke fanger opp. Hvorfor går ikke flere billedkunstnere på forestillingene til Verdensteatret? Og hvorfor ser jeg ikke flere forfattere blant BAKtruppens publikum?

*

SOM KELD HYLDIG FRAMHEVER i sitt essay har Ibsenfestivalen bidratt til en internasjonalisering og interkulturell åpning av den norske Ibsen-tradisjonen. Man kunne tilføre at den har betydd en vitalisering av norsk institusjonsteater overhodet. Det viktigste ved Ibsenfestivalen er sannsynligvis ikke at den fungerer som show case for Ibsen-tolkninger, men at man får se internasjonale gjestespill på høyt nivå. Etter jubileumsåret 2006, er det grunn til å reise spørsmål ved hva som er viktigst: Å sette festivalen på kartet gjennom en Ibsen-profil, og de til enhver tid mest oppsiktsvekkende Ibsen-tolkningene festivalen er i stand til å skaffe. Eller om festivalen bør finne andre løsninger for å videreutvikle seg, befeste den utvilsomt viktige rollen den har i Norge, men også bli langt bedre til å profilere seg internasjonalt. Kanskje løsningen ligger i å overvinne det egentlig kunstige skillet mellom Ibsenfestivalen og Samtidsfestivalen? Man kan bruke Ibsen som plattform, men likevel åpne for urpremierer og nye kunstneriske konstellasjoner.

Det kan det være viktig å minne om at Ibsenfestivalen for bare få år siden var så underfinansiert at man måtte melde



Hedret med Bessie Award:
Verdensteatrets **KONSERT FOR GRØNLAND**. Foto: Marit Anna Evanger

avbud til Peter Zadeks *Rosmersholm* fra Burgtheater i Wien (2004). Samme år ble fraværet av et internasjonalt tilfang av viktige Ibsen-oppsetninger illustrert ved et program hvor norske skuespillere og regissører medvirket i gjestespillene og Ingmar Bergman var eneste navn som var kjent utenfor Norden.

Ibsenfestivalen står fortsatt ikke på statsbudsjettet – til tross for at statsminister Jens Stoltenberg under sin åpningstale sa at Ibsen er «mye større enn vi er klar over». Det er selvfølgelig fristende å sparke ballen tilbake. Når Leif Zern i Dagens Nyheter karakteriserer Nationaltheatret som en av Europas ledende scener, bør man minne om at den utviklingen teatret er inne i for en stor del har skjedd i sammenheng med de mulighetene Ibsenfestivalen på forbausende kort tid har gitt dette teatret til å knytte kontakter og stå i dialog med sentrale kunstnere og scener.

Desto mer gledelig at det også innenfor det frie scenekunstheltet er kompanier som legges merke til internasjonalt, og på tross av enda vanskeligere økonomiske forhold. Verdensteatret mottok i september i år den prestisjefylte amerikanske Bessie Award for forestillingen *Konsert for Grønland* (se omtaler i tidligere numre). Det er en pris som tidligere har gått til bl.a. Pina Bausch, Robert Wilson, Wooster Group, Jan Fabre, og andre internasjonale toppnavn som identifiseres med nyskapende scenekunst.

Vi gratulerer Verdensteatret med prisen!!

Therese Bjørneboe



Therese Bjørneboe
REDAKTØR

Henrik Ibsen (1828 – 1906)



Samuel Breckett (1906 – 1989)



Bertolt Brecht (1889 – 1956)



HEDDA GABLER, regi: Eirik Stubø. Foto: Erik Berg



Innhold

IBSEN-JUBILEET

Keld Hyldig: «Ibsen-tradisjonen i norsk teater»	6
Henning Gärtner: ET DUKKEHJEM.....	12
Kari Saanum: Intervju med Vegard Vinge	14
Ole Johan Skjelbred: KALDT PRODUKT av Matias Faldbakken.....	18

IBSENFESTIVALEN

Tom Remlov: HEDDA GABLER i fem versjoner.....	20
Therese Bjørneboe: Intervju med Katharina Schüttler	26
Therese Bjørneboe: Intervju med Calixto Bieito.....	30
IdaLou Larsen: Helwigs JOHN GABRIEL BORKMAN	34
Elin Høyland: Mørk-Eidems GENGANGERE.....	36
Henning Gärtner: Noréns LILLE EYOLF	37
Elin Høyland: Hodnes BYGGMESTER SOLNESS	38
Ine Therese Berg: Goksøy/Martens VILLANDEN, Bråtens DEN VILLE ANDA.....	40

Therese Bjørneboe: Mærli og Wings NÅR VI DØDE VÅGNER	42
Therese Bjørneboe: Wilsons FRUEN FRA HAVET	44
Ine Therese Berg: Asiatisk Ibsen, av Krogh, Mori og Sun	46
Monica Emilie Herstad: Intervju med Mitsuya Mori.....	48
Ine Therese Berg: IBSEN SHORT TEXT CHALLENGE.....	50

TEATERKOMMENTAREN

Terje Lindberg: Steinfeld-doktrinen.....	52
--	----

BECKETT

Wetle Holtan: Samuel Beckett 1906 – 1989	100
--	-----

BRECHT-JUBILEET

Klaus Hagerup: Brecht, 70-tallet og HT	58
Thomas Irmer: Brecht-jubileet i Berlin	62
René Pollesch: Dialektikk Now!	66

Medarbeidere i dette nummer:

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

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

BJØRNEBOE, TERESE. Cand. Philol, UiO. Tidl. kulturredaktør i Klassekampen, teaterkritiker i Klassekampen, medlem av scenekunstutvalget i Norsk kulturråd. Redaktør Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift. dsolstad@online.no

BYSTAD, ERIK. Poet, gjendikter, essayist. Har gjendiktet Shakespeares sonetter og flere skuespill, bl.a. *Titus Andronicus*. Siste bok: *Driks – et biografisk bidrag, humor-er*. Cappelen, 2005

GÄRTNER, HENNING. Teaterkritiker i Morgenbladet og skriver masteroppgave om Claus Beck-Nielsen. Har arbeidet og tatt utdanning innen scenekunst og litteratur i Norge, Jerusalem, København og Seattle. Inngår i dramatiker Julian Henning von Gärtner Blaue, som debuterer med *Karrierekonstruktivismen eller free your fucking mind* DNS, 2006. julianhenningvongartnerblaue@yahoo.com

EVANS, MICHAEL. Dramaturg ved Rogaland Teater. Hans bok *Innføring i dramaturgi* utkom i vår på Cappelen Akademiske. Michael.evans@rogaland-teater.no

GRIMSTAD, AMUND. Utdannet sivilarkitekt. Jobber som arkitekt og frilans teaterkritiker i Trondheim. Anmelder fast for Klassekampen. Har også vært anmelder i Dag og Tid. amund@gtark.no

HAGERUP, KLAUS. Romanforfatter, dramatiker, utdannet skuespiller. Arbeidet ved Hålogaland teater, som skuespiller og dramaturg 1970 – 77. Siste utgivelse: *Markus og karaokekongen*, Aschehoug, 2004

HERSTAD, MONICA EMILIE. Danser og koreograf for film og scene, med bakgrunn fra balletthøgskoler i Oslo og Paris, og som danser og koreografiassistent for japanske Min Tanaka. Står bak performanceprosjektet HerStay. Stipendiat ved Senter for Ibsenstudier, UiO, i forbindelse med realisering av Ibsen-relaterte verk i 2006. http://herstay.net

HOLTAN, WETLE. Dramatiker og poet. Siste utgivelse: *Menneskelige ønsker / Jegerne*, Kolon forlag 2006. Siste oppførelse: *Dikteren*, Teater Ibsen 2005. Holtan er oversatt til engelsk, fransk, russisk, portugisisk og ungarsk. e-post: w_holtan@hotmail.com

HYLDIG, KELD. Førsteamanuensis ved universitetet i Bergen, institutt for kulturstudier og kunsthistorie, seksjon for teatervitenskap. Disputerte ved Universitetet i Bergen i 2000 med avhandlingen «Realisme, symbol og psykologi. Norsk Ibsentradisjon belyst gjennom valgte forestillinger på Nationaltheatret 1899-1940» Keld.hyldig@ikk.uib.no

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

IRMER, THOMAS. Underviser ved Freie Universität, Berlin. Produsent bl.a. *Der Bühnenrepublik*, 2003. Skribent i bl.a. Theater heute. Dramaturg for «spielzeiteuropa» 2004 til 2006. trimmer@aol.com

KOEFOED, MORTEN. Oversetter, artikkelforfatter, sitter i redaksjonen for teatertidsskriftet teater1. koefoedmorten@hotmail.com

Katharina Schüttler. Foto: Marit Anna Evanger



Josef Nadj, årets festivalkunstner.
Foto: Christoph Raynaud de Lage



Norsk Dramatikerfestival/ 100 og
NÅ: Marta Kjørven og Espen Alknes.



TITUS ANDRONICUS på The Globe, 2006.
Foto: John Trampler



FESTIVALER

- Finn Wilhelm Mathiesen: Teaterfestivalen i Avignon 70
Knut Ove Arntzen: Istanbul Internasjonale Teaterfestival 76
IdaLou Larsen: LILLESKOGEN på Almada-festivalen, Portugal 78
Elisabeth Leinslie: Stamsund Internasjonale teaterfestival 80
Ine Therese Berg: Norsk Dramatikkfestival 84

BØKER

- Barbara Simonsen: Michael Evans' INNFØRING DRAMATURGI 88
Michael Evans: H Rønnings DEN UMULIGE FRIHETEN.
IBSEN OG MODERNITET 91

SHAKESPEARE

- Erik Bystad: Samtale med Morten Jostad om
TITUS ANDRONICUS på The Globe 92
Yngve Nordgård: CELEBRATING SHAKESPEARE 98

- Elisabeth Leinslie: MACBETH, Bergen 100
Therese Bjørneboe: UR-HAMLET, Odinteatret 102

FLERE ANMELDELSER

- Morten Koefoed: SANDHOLMEN, Danmark 104
Knut Ove Arntzen: Gob Squad I AM MONSTER 106
Elisabeth Leinslie: Goro Tronsmos teater 108
Ine Therese Berg: HAMBURGER ALLEE 110
Ruben Moi: GJENGANGERE, Tromsø 111
IdaLou Larsen: VILLANDEN, Stavanger 112
Thomas Irmer: PEER GYNT, Berlin 114
Therese Bjørneboe: BAUMEISTER SOLNESS, Berlin 116
Knut Ove Arntzen: Beaivvas Sami Teather 118
IdaLou Larsen: SKJØNNHETSDRONNINGA, Riksteatret 120
Amund Grimstad: FERDUDYRKE, polsk gjestespill, Trondheim 122

LARSEN, IDALOU. Journalist og teaterkritiker. Tidligere kulturredaktør i Ny Tid og Nationen og redaktør for scenekunst.no. Driver nå egen blogg. www.IdaLou.no
idalou@chello.no

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

LINDBERG, TERJE. Cand. philol i drama, film, teater, NTNU. Dramaturg i NRK Drama. Har tidligere arbeidet som dramaturg og regissør bl. a ved Den Nationale Scene. Aktuell som dramatiker med forestilling *I djevelens dansesal* i NRK Radioteatret.
terje.lindberg@nrk.no

MATHIESEN, FINN WILHELM. Cand. mag UiO (teatervitenskap, litteraturvitenskap) og Høgskolen i Oslo (drama og teaterkommunikasjon). Frilansjournalist, jobbet med radio, tv, reklame, som dramalærer og revyinstruktør. finnw@neuf.fr

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

NORDGÅRD, YNGVE. Cand. philol. i allmenn litteraturvitenskap ved UiO, avhandling om litterær imitasjon. Jobber i Spartacus forlag. yngvenor@hotmail.com

POLLESCH, RENÉ. Dramatiker og regissør, bl.a. kjent for *Heidi Hoh*, *Stadt als Beute*, og utviklingen av et såkalt serie-teater, ved Volksbühne bische Prater. Mottaker av Mühlheimer Dramatikerpris i 2001 og 2006. Siste premiere: *L'affaire Martin...*, Volksbühne, oktober 2006

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

SIMONSEN, BARBARA. Cand. mag. i litteraturhistorie og dramaturgi. Freelance instruktør og dramaturg. Kunstnerisk leder af Laboratoriet ved Entré Scenen, Århus, et forum for eksperimenter med moderne scene-kunst. Tidligere underviser og amanuensis ved Institut for Dramaturgi, Aarhus Universitet. barbara@laboratoriet.org

SKJELBRED, OLE JOHAN. Skuespiller, Statens teaterhøgskole 1995 – 98. Oversetter av diverse teaterstykker fra forskjellige språk. For tiden knyttet til Nationaltheatret. oleskjelbred@hotmail.com

SAANUM, KARI. Dramatiker. kasaan@online.no

Redaksjonsråd

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

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

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

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

Forsideillustrasjon:
ET DUKKEHJEM, Hausmania 2006. Vegard Vinge (regi) og Ida Müller (scenografi). Foto: kompaniet

Tidsskriftet er medlem av Norsk tidsskriftforening



Ibsen-tradisjonen viser seg i et historisk perspektiv å ha vært og fortsatt å være en høyst levende tradisjon, hevder Keld Hyldig i dette essayet. AV KELD HYLDIG

Vinner-
essayet i
tidsskriftets
essay-
konkurranse:

Ibsen-tradisjonen i norsk teater

Introduksjon

I norsk teaterdebatt kan man noen ganger høre begrepet Ibsen-tradisjon brukt om noe som skulle være en belastning og hemmende for aktualitet og nyskaping i norsk teater. Ibsens dramatikkk omtales gjerne positivt, mens tradisjonen som denne dramatikken har utløst oppfattes som noe negativt.

Men hva ligger egentlig i begrepet om en Ibsen-tradisjon?

I et moderne samtidsperspektiv kan tradisjon framstå som noe irrasjonelt, som en belastende arv fra fortiden man i aktualitets og opplysningens navn bør overvinne. Fra en kunst- eller teaterhistorisk synsvinkel fortøner tradisjon seg imidlertid annerledes. Tradisjon blir egentlig først forståelig i et historisk perspektiv. Tradisjon er et kollektivt og sosiologisk fenomen som manifesterer seg over tid, dvs. historisk. Men samtidig har kunst også et individuelt aspekt, som danner utgangspunkt for innovasjoner og konvensjonsbrudd. I dette essayet vil jeg beskrive Ibsen-tradisjonen som en teatertradisjon, som på grunnlag av Ibsens dramatikkk har utviklet seg i vekselvirkning mellom kollektive anonyme krefter og individuelle innovasjoner og konvensjonsbrudd.

Ibsen og norsk teatertradisjon

Norsk kulturliv var på midten av 1800-tallet dominert av nasjonalromantiske ideer. Utenfor denne idéhorisonten var det sann-

synligvis ikke mulig å skrive, og i hvert fall ikke mulig å få antatt dramatikkk ved teatrene i 1850-årenes Norge. Ibsens tidligste dramatikkk var preget av nasjonalromantiske motiver og besto av eventyrkomedier og nasjonalhistoriske dramaer. Men tidlig markerte Ibsen distanse til nasjonalismen. Satire av norsk nasjonalisme finner man f.eks. i *Kjærlighedens komedie* (1862), *Peer Gynt* (1867) og *De unges forbund* (1869). Med *Brand* (1866), *Peer Gynt* og *Keiser og Galilæer* (1872) markerte Ibsen en endelig ideologisk vending bort fra en kollektiv nasjonalisme til individualisme. I rekken av samtidsdramaer fra *Samfunnets støtter* (1877) til *Naar vi døde vaagner* (1899) undersøkte Ibsen den individualistiske frihetsideen i samtidsrealistiske og etter hvert stadig mer psykologisk-symboliske former. I disse dramaene skildret han mennesker og menneskelige problemstillinger som har lite med nasjonalitet å gjøre. Allikevel har det med utgangspunkt i denne dramatikken etablert seg en Ibsen-tradisjon i Norge preget av en nasjonal identitetsforståelse.

Det er først og fremst samtidsdramatikken som har dannet grunnlag for en ibsens tradisjonsetablering i form av den psykologisk-realistiske spillestilen som etter hvert utviklet seg, men også *Peer Gynts* scenehistorie kan ses som en egen tradisjonslinje. Det er derimot vanskeligere å avgjøre hvil-

ken betydning Ibsens historiske dramaer har hatt for norske teatertradisjoner.

Det historiske drama fikk på 1800-tallet en sterk posisjon gjennom den europeiske romantikken og især den nasjonalromantiske dreiningen. Ibsens historiske dramaer inngår i denne alleuropeiske tradisjonen, men ble sammen med annen norsk og europeisk historisk dramatikk (Bjørnson, Oehlenschläger, Schiller, Shakespeare m.fl.) benyttet i det kunstnerisk nasjonsbyggingsprosjektet på de norske teatrene i andre halvdel av 1800-tallet.

Fra 1850 og framover oppsto en rekke teaterinstitusjoner i Norge med nasjonale ambisjoner.¹ Her utviklet det seg en nasjonal preget scenekunst. Man må imidlertid være oppmerksom på at den unge norske scenekunsten ble bygget på arven fra det europeiske romantiske teater, især slik dette var blitt formidlet gjennom dansk teater, som var sterkt til stede i Norge frem til 1860-årene.

Henrik Ibsen var selv engasjert i denne utviklingen som praktisk teaterutøver i perioden 1851–64. Som sceneinstruktør ved Det Norske Theater i Bergen 1851–57 og senere ved Kristiania Norske Theater 1857–62 var Ibsen med på å grunnlegge en moderne iscenesettelseskunst basert på nye realistiske impulser i europeisk teater. Ibsen var som sceneinstruktør opptatt av å skape illusjon av virkelighet ved hjelp av dekorasjoner, belysning og mer bevegelse på scenen. Hans definerte oppgave som sceneinstruktør ved teatret i Bergen var å ta seg av den ytre iscenesettelse, dvs. dekorasjoner og arrangementer på scenen. Derimot var det ikke hans oppgave å ta seg av skuespillernes rolleinnstudering, det skulle andre gjøre. Som sceneinstruktør arbeidet Ibsen derfor lite med rolleinnstuderinger, men han var selvfølgelig interessert i skuespillerkunsten. I flere anmeldelser og teaterartikler fra årene 1857–62 skriver han en del om sitt syn på dette. Gjennom disse artiklene fikk han kanskje også en viss påvirkning på utviklingen av norsk skuespillerkunst. Ibsen understreket betydningen av at skuespillerne ikke opptredte solistisk, men bidro til den sceniske helheten. Han var spesielt opptatt av at scenspråket skulle virke naturlig og spontant, og han ønsket en kvikk og moderne replikkføring.²

Gjennom sitt praktiske teaterarbeid bidro Ibsen til den generelle grunnleggelse av en norsk scenekunst, især med hensyn til ytre regi og iscenesettelse. Men han bidro lite til etablering av en tradisjon knyttet til iscenesettelse av sin egen dramatikk. Senere kom han gjennom brev til teatersjefer, instruktører og skuespillere til å gi anvisninger på hvordan han mente stykkene skulle

iscenesettes og hvordan rollene burde spilles. Alltid gikk hans anbefalinger i retning av maksimal illusjon av virkelig liv på scenen.

En «bjørnsonsk» tradisjon

Bjørnstjerne Bjørnson var også sterkt involvert i norsk teater i den avgjørende etableringsfasen i 1850–70-årene. Som Ibsen var han i tillegg til å være dramatiker også instruktør og teaterkritiker. Gjennom sitt praktiske teaterarbeid kom han til å bli mer direkte tradisjonspregende enn Ibsen. Kanskje fordi Bjørnson, i motsetning til Ibsen, var en karismatisk og dominerende person. Og ikke minst var hans kunstneriske bestrebelser i samsvar med tidens sterke nasjonale bevegelse, som Bjørnson selv var en ledende talsmann for. Han var i flere perioder artistisk direktør og sceneinstruktør ved de ulike norske teatrene (Det Norske Theater i Bergen 1857–59, Christiania Theater 1865–67 og «protestteatret» i

ske» dekorasjoner, som i kombinasjon med Griegs musikk gjorde forestillingen folkelig og populær. Denne oppsetningen markerte grunnleggelsen av den nasjonalromantiske *Peer Gynt*-tradisjonen. Oppsetningen vakte også oppmerksomhet utenfor Norge, og ble kopiert på flere utenlandske scener. Norsk teater ble for første gang synlig internasjonalt, og *Peer Gynt* ble, i Norge og i Europa for øvrig, til et symbol på norskhet og norsk teater.

På tross av suksessen med *Peer Gynt* og selv om Bjørnsons og Ibsens dramatikk stod sentralt i europeisk litteratur og teater, var utviklingen ved Christiania Theater ikke på høyde med trendene i europeisk teater omkring 1880. Realismen var i sterk utvikling, og de nyeste tendenser gikk i retning av naturalisme med krav om «natursannhet» og samtidsorientering i kunsten. Allikevel var den dominerende spillestilen på de europeiske (og norske) scenene i 1880-årene

Gjennom skuespillernes individuelle rollearbeid utviklet flere av Nationaltheatrets skuespillere en mer innerlig psykologisk spillestil. Ibsen-tradisjonen ble på denne måten befestet som en skuespillertradisjon

Møllergadens Teater 1870–72). Periodene under Bjørnsons kunstneriske lederskap kom til å bli tradisjonsgrunnleggende i norsk teater i lang tid fremover. Bjørnson var opptatt av at norsk teater skulle ha folkelig forankring.³ Som instruktør arbeidet han spesielt med skuespillerne for å utvikle et eget norsk scenspråk, men han var også som Ibsen opptatt av å skape mer realistisk liv og samspill på scenen. Gjennom Bjørnsons innsats ble det etablert en nasjonal preget spillestil med vektlegging av norsk tonefall, lynne og patos.

Bjørnstjerne Bjørnson vurderte i 1870 å sette *Peer Gynt* opp på Møllergadens teater. Det ble det ikke noe av, men Bjørnson hadde skjønt stykkets sceniske og folkelige potensial. Det var Ibsen selv som tok initiativ til å få stykket opp på teatret da han i 1874 tok kontakt med Edvard Grieg om utarbeidelse av musikk til en forkortet sceneversjon. Ibsen foretok selv store beskjæringer av teksten, hvor mye av det satiriske ble strøket til fordel for en kortere «norsk» og «melodramatisk» (i betydningen musikkdramatisk) versjon. Ibsen tok også selv kontakt med den artistiske direktøren Ludvig Josephson ved Christiania Theater, for å få til en oppsetning der. Uppremieren på *Peer Gynt* var i 1876 på Christiania Theater.⁴

Ludvig Josephson, som for øvrig var svensk, satte *Peer Gynt* opp med flotte «nor-

fortsatt retorisk-deklamatorisk og basert på utvendig karakterisering og typisering, både mht. person- og miljøfremstilling.

Da Bjørn Bjørnson i 1884 ble engasjert som sceneinstruktør ved Christiania Theater, skjøt den kunstneriske utviklingen fart. Bjørn Bjørnson var utdannet skuespiller ved konservatoriet i Wien, hvoretter han i to år hadde praksis hos bl.a. det berømte Meininger-ensemblet, som nettopp i disse årene sto på høyden av sin kunstneriske karriere.

Den realistiske iscenesettelsesformen, som Bjørnson ble opplært i og opplevde i perfektionert form hos Meininger-ensemblet, kom han til å videreføre ved Christiania Theater.⁵ Men han ønsket å gi den sceniske realismen en norsk pregning. Det viktigste element i Bjørnsons bestrebelser etter et norsk teateruttrykk var språket, slik det også hadde vært for hans far Bjørnstjerne Bjørnson. Bjørn Bjørnson ønsket å modernisere scenspråket og ville at det på scenen skulle snakkes slik samtidsmennesker snakket, gjerne med bruk av østlandsdialekter. Bjørn Bjørnson spilte f.eks. selv *Peer Gynt* i 1892 med østlandsdialekt.

Som instruktør hadde Bjørn Bjørnson især sin styrke i historiske stykker med store arrangementer av mange personer på scenen og i kombinasjon med detaljrike dekorasjoner. Han imponerte med sine Shakespeare-

forestillinger i 1880-årene. Også hans oppsetninger av nasjonalhistoriske dramaer av Bjørnson og Ibsen gjorde suksess. Bjørn Bjørnson iscenesatte også flere av Ibsens og Bjørnsons samtidsdramaer i 1880-årene ved Christiania Theater og senere på Nationaltheatret, som åpnet 1899 med Bjørn Bjørnson som første sjef.

Gjennom sine nyoppsetninger av *Peer Gynt* 1892 på Christiania Theater og på Nationaltheatret 1902, befestet Bjørn Bjørnson en nasjonalromantisk versjon, med vektlegging av spektakulære «norske» dekorasjoner og folkearrangementer og med Peer som en «typisk norsk» (og i den forstand realistisk) bondegutt. Scenemaleren Jens Wangs «naturalistiske» norske dekorasjoner var et viktig bidrag til Bjørn Bjørnsons suksess med *Peer Gynt*. Især på Nationaltheatret etter 1899 kom scenemaleren Jens Wang til å bli en viktig medarbeider for Bjørn Bjørnson. Wang laget flotte «naturalistiske» interiører og eksteriører som harmonerte godt med Bjørnsons registil.

Mellom 1899 og 1907 iscenesatte Bjørn Bjørnson i alt 10 Ibsen-forestillinger på Nationaltheatret. Han hadde størst suksess med oppsetninger av Ibsens eldre dramatikk som *Kongsemnerne* og *Peer Gynt*. Hans oppsetninger av samtidsdramatikken hadde langt mindre suksess hos både kritikere og publikum. Oppsetningene av samtidsdramatikken (Ibsen, Bjørnson m.fl.) var basert på «ytte» realistiske virkemidler og arrangementer. Bjørnsons utvendig realistiske stil dominerte ved Nationaltheatret fra 1899 og fram til 1920-årene. Hans registil var også preget av bestrebelsen etter å få fram det egenartede norske i spill og arrangementer, og man kan si at Nationaltheatrets Ibsenoppsetninger under Bjørn Bjørnsons kunstneriske ledelse fikk et nasjonalt og «bjørnsonsk» preg fram for et «ibsenisk». Bjørn Bjørnson var klar over at Ibsens samtidsdramatikk fordret en psykologisk fortolkning og spillestil, og under hans ledelse var det hos de enkelte skuespillere tendenser i retning av mer psykologisk inderlighet i spillet. Etter hvert (etter 1915) begynte Bjørnsons «utvendige» iscenesettelsesform å vise seg dramaturgisk utilstrekkelig i forhold til Ibsens samtidsdramatikk.

Gunnar Heiberg og den psykologiske Ibsen-forståelsen

Gunnar Heiberg var kanskje den viktigste motspilleren til Bjørn Bjørnson, og han kom til å bli en viktig bidragsyter til utviklingen av en psykologisk-realistisk spillestil. Som ung tilhørte Heiberg det radikale kunstnermiljøet i Kristiania. Han ble begeistret for Bjørnsons og Ibsens samtidsdramaer, som utkom i rask rekkefølge i disse årene. Inspirert av Georg Brandes skrev han teaterkritikker i Dagbladet, hvor han krevde natursannhet, psykologisk menneskefremstilling og aktualitet.

Heiberg skrev også dramatikk inspirert av Henrik Ibsen og oppnådde en viss suksess med sitt første stykke *Tante Ulrikke*. I 1884 ble han engasjert som kunstnerisk direktør ved Den Nationale Scene i Bergen. Heiberg ville innføre et moderne samtidsorientert repertoar, men kom stadig i konflikt med teatrets konservative direksjon på grunn av dette. Blant hans viktigste iscenesettelser i disse årene var upremierene på *Vildanden* (1885) og *Rosmersholm* (1887). Gjennom fire konfliktfylte år ved teatret i Bergen la Heiberg grunnen for sin egen teaterforståelse samtidig som hans instruksjonsarbeide i disse årene i Bergen også la grunnen for en psykologisk-realistisk spillestil, som etter hvert skulle komme til å prege Ibsen-tradisjonen.⁶

Heiberg fikk etter hvert vanskelig for å vinne innpass i teatret. Under Bjørn Bjørnsons ledelse slapp han ikke til som instruktør ved Nationaltheatret, og kun et par av hans skuespill ble framført. Men fra 1917 engasjerte daværende teatersjef Halfdan Christensen Heiberg til å iscenesette flere av hans egne stykker samt *Vildanden* (1918). Frem til da hadde han imidlertid hatt en lang-

seg gjeldende: fornyelse av regikunsten i retning av stilisering og monumentalisme. Det var især skuespillerinnen og sceneinstruktøren Johanne Dybwad som, som instruktør, representerte denne trenden. Hun var inspirert av fremtredende representanter for den modernistiske reateatraliseringsbevegelsen i europeisk teater, som for eksempel den tyske regissøren Max Reinhardt. En viktig samarbeidspartner til Dybwad var Nationaltheatrets nye scenemaler fra 1917, Oliver Neerland, som var modernistisk orientert og bl.a. inspirert av Gordon Craig. I 1920- og 30-årene satte Dybwad opp en rekke forestillinger på Nationaltheatret som av samtidens teaterkritikere og i norsk teaterhistorie har fått betegnelsen «monumentalrealistisk». Selv om Johanne Dybwad var en dominerende skuespiller på Nationaltheatret, var hennes kunstneriske utvikling utpreget individuell. Hun dannet kun i liten grad skole, men hennes stilmessige bestrebelser fikk innvirkning på den kunstneriske utvikling ved Nationaltheatret, især mht. iscenesettelse.

I løpet av 1920-årene laget hun en rek-

Det kunstneriske tyngdepunkt i norsk teater forflyttet seg i 1970-årene fra Oslo til regionene. Denne forskyvingen innebar at Nationaltheatret med sin dominerende Ibsen-tradisjon ble utfordret

varig innflytelse i norsk teater gjennom sin virksomhet som teaterkritiker. Heiberg fulgte Ibsen-forestillingene ved Nationaltheatret med spesiell oppmerksomhet, og han var gjennomgående kritisk til det han så. Han forlangte psykologisk inderlighet i spillet og en regi i samsvar med de psykologiske motivene. Heiberg gjorde ofte oppmerksom på at Bjørnsons utvendig realistiske registil ikke kunne forløse de psykologiske motiver i Ibsens samtidsdramatikk. Som teaterkritiker skrev han inngående analyser av de enkelte skuespillernes rolletolkninger og spill, og på denne måten fungerte han som «veileder» for mange av skuespillerne. I de første tiårene av det 20 årh. var det de individuelle skuespillerprestasjonene til Ragna Wettergreen, Johanne Dybwad, Egil Eide, August Oddvar, Halfdan Christensen m.fl. som preget Nationaltheatrets Ibsen-forestillinger. Ibsens hovedroller, især de kvinnelige, utgjorde et rikt materiale for psykologisk fordyping og inderliggjøring, og gjennom skuespillernes individuelle rollearbeid utviklet flere av Nationaltheatrets skuespillere en mer inderlig psykologisk spillestil. Ibsen-tradisjonen ble på denne måten befestet som en skuespillertradisjon.

Monumentalrealisme

I mellomkrigstidens norske teater var det imidlertid også et annet moment som gjorde

ke stiliserte iscenesettelser, hvor hun ofte selv spilte hovedrollen og som regel hadde August Oddvar som motspiller. Hun fikk stor oppmerksomhet med sine iscenesettelser av *Rosmersholm* (1922) og *Gengangere* (1925), som moderne stiliserte og samtidig klassiske skjebnetragedier.

Oliver Neerlands dekorasjoner til disse forestillingene var utformet som store åpne rom med få realistiske detaljer (i kontrast til den tidligere scenemaleren Jens Wangs detaljerte dagligstuerrealisme i Ibsen-forestillingene). Den nyklassiske orienteringen kom til uttrykk i antikke dekorasjonselementer som greske søyler, friser og byster. Også spillestilen var renset for realistiske detaljer til fordel for store helhetsmessige linjer i spillet. Typisk for Dybwads monumentale stil var at spillet i utvalgte scener stanset opp med personene plassert i visuelt betydningsladede tablåer.⁷

Dybwad forsøkte seg også med stiliserte iscenesettelser av Ibsens historiske dramaer *Hærmennene på Helgeland* (1927) og *Fru Inger til Østraat* (1931). Men lyktes ikke med dette. Dybwads stiliseringsbestrebelser med de historiske dramaer fikk en uttrykksform som av teaterkritikerne ble opplevd som et «tilbakefall» til gammeldags deklamasjonsteater. Dybwads bestrebelser etter å iscenesette Ibsen på en moderne stilisert måte var som sagt inspirert av moderne reateatraliseringsbestrebelser. Men dette kan

også ses som en videreutvikling gjennom oppdatering og modernisering av den regi-tradisjonen som var blitt etablert av Bjørn Bjørnson.

Dybwards monumentalrealisme var imidlertid ikke hovedtrenden ved Nationaltheatret i mellomkrigstiden. Hovedtrenden var den psykologisk-realistiske spillestilen som var under utvikling blant skuespillerne. Som en ensemblestil fikk en moderne psykologisk-realistisk spillemåte først endelig gjennomslag i 1930-årene.

Psykologisk realisme

Som nevnt kom Gunnar Heiberg fra 1917 og fremover til å iscenesette flere egne og ett enkelt av Ibsens skuespill ved Nationaltheatret. Som instruktør var Heiberg primært orientert imot skuespillerne og deres rolletolkninger; sceniske arrangementer og dekorasjoner interesserte han seg mindre for. Heibergs instruksjonsarbeid i disse årene kan ikke vurderes som egentlig nyskapende, men heller som et bidrag til befestelse av den psykologiske Ibsen-tradisjonen Heiberg alltid hadde etterlyst ved Nationaltheatret.

Halfdan Christensen kom sammen med en yngre generasjon av skuespillere i løpet av 1930-årene til å realisere Heibergs visjon om et psykologisk Ibsen-spill gjennom en rekke Ibsen-oppsetninger og oppsetninger av nyere Ibsen-inspirert dramatik. Gerda Ring videreførte deretter denne linjen som instruktør ved Nationaltheatret i 1950- og 60-årene. Og gjennom forbindelsen fra Gunnar Heiberg til Halfdan Christensen og Gerda Ring ser man det psykologisk-realistiske hovedsporet i norsk teater fra Heibergs første innsatser i 1880-årene og derfra videreutviklet som en stabil norsk skuespillertradisjon i det 20. årh.

Som instruktør utarbeidet Christensen især sammen med de yngre kvinnelige skuespillere en moderne psykologisk og erotisk preget spillestil i skuespill av bl.a. Helge Krog og Gunnar Heiberg. Denne spillestilen ble overført til Ibsens samtidsdramatik, som på den måten fikk et moderne og aktuelt preg.Psykoanalysen, som i disse årene ble lansert i Norge, spilte avgjørende med i den psykologiske Ibsen-fornyselsen i 30-årene. Flere av Nationaltheatrets skuespillere, som for eksempel Gerda Ring og Olaf Havrevold, hørte til den nærmeste kretsen omkring psykoanalytiker Wilhelm Reich som oppholdt sig i Oslo 1934–39. Samtidig med dette kom også psykoanalytiske fortolkninger til uttrykk i teateranmeldelser og andre publikasjoner om Ibsen i begynnelsen av 30-årene. Flere av 1930-årenes Ibsenforestillinger på Nationaltheatret (*Hedda Gabler* 1932, *Naar vi døde vaagner* 1934 og *Et dukkehjem* 1936) var preget av psykoanalytiske fortolkninger. De kvinnelige hovedpersoner spilt av Gerd Egede Grieg, Tore Segelcke og Aase Bye ble framstilt som moderne «nervøse» karakterer, hvor psyko-



EN FOLKEFIENDE, 1915 på Nationaltheatret. Regi: Gustav Thomassen. I midten ses Egil Eide som Dr. Stockmann portrettert som Bjørnstjerne Bjørnson.

GENGANGERE, 1959 på Nationaltheatrets biscene (tidl. Centralteatret). Regi: Gerda Ring. Fra venstre ses Lars Nordrum som Oswald, Gisle Straume som Pastor Manders, Tore Segelcke som Fru Alving og Bab Christensen som Regine.

BYGGMESTER SOLNESS, 1994 Nationaltheatret. Regi: Stein Winge. Sverre Anker Ousdal som Solness og Giske Armand som Hilde.



logiske og symbolske motiver ble tolket og uttrykt som erotiske frustrasjoner og konflikter.

Hovedtrekkene i den moderne psykologisk-realistiske spillestilen slik den etablerte seg i 1930-årene kan oppsummeres på følgende måte:

- Rollen skal tolkes og fremstilles individualisert.
- Rollen skal fremstå som et sannsynlig og gjenkjennelig menneske.
- Spillet skal komme «innefra» og uttrykkes gjennom små og intime virkemidler.

Etterkrigstiden: konserverte Ibsen-tradisjon

Gerda Ring var ved siden av teatersjef Knut Hergel kunstnerisk ledende ved Nationaltheatret i 50- og 60-årene. Hun var instruktør av en lang rekke oppsetninger i denne perioden. Karakteristisk for hennes registil var vektleggingen av psykologi inspirert av psykoanalysen og at hun som instruktør var skuespillerfokuset. Hennes beste oppsetninger var av den nye amerikanske og Ibsen-inspirerte dramatikken,

virksomt i 5 år, fikk det allikevel avgjørende innflytelse på teaterutviklingen i etterkrigstiden.

Studioteatret hadde høye mål, de ville fornye norsk scenekunst gjennom utvikling av skuespillerkunsten. De ville sette skuespillerne i fokus og arbeide for et mer naturlig spill og samspill. De ville bryte med «utvendigheten» og «monumentaliteten» i tradisjonen og de ville nedtone regien til fordel for skuespillerne.⁹

Studioteatret og Stanislavskij-impulsene ble av mange teaterinteresserte og især den yngre generasjonen av skuespillere opplevd som en fornyelse. Men denne «fornylelse» av skuespillerkunsten kan i et teaterhistorisk perspektiv ses som en befestelse og videreføring av den allerede etablerte psykologisk-realistiske Ibsen-tradisjonen.

Etter Studioteatrets oppløsning i 1951 ble flere skuespillere derfra engasjert ved Nationaltheatret eller Det Norske Teater. Første rektor ved Statens Teaterskole var Arne Thomas Olsen, som hadde vært en av drivkreftene bak Stanislavskij-gruppen og Studioteatret.

Ibsenfestivalen har bidradd til en internasjonalisering og interkulturell åpning av den norske Ibsen-tradisjonen

representert ved Tennessee Williams, Arthur Miller og Edward Albee.

Ibsen ble spilt jevnlig i 1950- og 60-årene, men gjennomgående uten større engasjement. Tore Segelcke, Gerd Grieg og Åse Bye var selvskravne i de kvinnelige hovedrollene, som de spilte på en moderne måte med psykologisk-erotisk undertekst. På tross av gode skuespillerprestasjoner var Nationaltheatrets Ibsen-forestillinger i disse årene rutinepregede, uten kunstnerisk engasjement og heller ikke særlig populære hos publikum.⁸

I 30-årene var Ibsen-forestillingene blitt parallellisert av oppsetninger av nyere norsk psykologisk drama, av bl.a. Helge Krog og Nordahl Grieg. I 1950-årene var det den nye amerikanske psykologiske dramatikken som ble den moderne parallellen til Ibsen. Gjennom dette og en styrking av den psykologiske spillestilen ble Ibsen-tradisjonen befestet som en skuespillertradisjon.

Et viktig bidrag til et forsterket skuespillerfokus kom gjennom det legendariske Studioteatret og den etterfølgende etableringen av Statens Teaterskole i 1952. Gjennom dette ble impulser og metoder fra den russiske teaterpedagogen Konstantin Stanislavskij introdusert i norsk teater. Studioteatret oppsto fra en gruppe yngre skuespillere som under krigens siste år hadde vært med i en studiegruppe som arbeidet med Stanislavskijs metoder. Studioteatret ble etablert i Oslo høsten 1945, og selv om teatret bare var

Ved Nationaltheatret var det kunstnerisk og økonomisk stagnasjon i 1950- og 60-årene. Derimot gikk det bedre for Det Norske Teatret som i disse årene utviklet seg til å bli en jevnbyrdig kunstnerisk konkurrent til Nationaltheatret. Helt fra slutten av 1920-årene hadde det vært en kampsak for Det Norske Teatret å få lov til å spille Ibsen på nynorsk. Det første store gjennombrudd var Hans Jacob Nielsens «anti-romantiske» iscenesettelse av *Peer Gynt* i 1948. Denne oppsetningen hadde ny musikk av Harald Sæverud, nye stiliserte dekorasjoner og et langt sterkere fokus på det satiriske og samfunnskritiske enn man var vant til i den tradisjonelle versjonen på Nationaltheatret. Oppsetningen markerte et brudd med Nationaltheatrets nasjonalromantiske *Peer Gynt*-tradisjon. I begynnelsen av 60-årene fikk Det Norske Teatret lov til å fremføre Ibsens samtidsskildringer i nynorsk oversettelse. Teatersjef Tormod Skagestad var oversetter og iscenesetter av åtte av Ibsens samtidsskildringer på Det Norske Teatret 1964-74. I 1960-årene var Det Norske Teatrets Ibsen-forestillinger mer populære enn Nationaltheatrets. Forestillingene ved Det Norske Teatret var preget av pietet i forhold til tradisjonen, det var som om man ville vise at Ibsen fungerte like bra på nynorsk. Den psykologisk-realistiske spillestilen ble ivaretatt, og dekorasjonene til disse nynorske Ibsen-forestillingerne i 1960-årene var kanskje mer

konvensjonelle enn på Nationaltheatret.

Ibsen-tradisjonen ble gjennomgående konservert som en psykologisk-realistisk skuespillertradisjon i 1960-årene. Og – mange mente nok at Ibsen nå var utgått på dato.

Ibsen og det nye regiteateret

Fra omkring 1970 begynte Ibsen-tradisjonen å bli konfrontert med nye impulser. Det skjedde mye nytt i både europeisk og norsk teater på denne tiden som ikke hadde noe med Ibsen å gjøre, men som kom til å bli viktig for Ibsen-tradisjonens videre utvikling. Jeg tenker da bl.a. på framveksten av gruppeteater utenfor de etablerte teaterinstitusjonene, Bertolt Brecht og det politiske teater, modernistiske og rituelle teatereksperimenter etc. I forhold til den institusjonsforankrede norske Ibsen-tradisjonen kom disse nye impulsene etter hvert til syne som nye regimessige tilnærminger til Ibsen. I 1970- og 80-årene kan man iakttakende tradisjonsbrudd mht. regi og iscenesettelse av Ibsen. Man kan snakke om en teatralitetsbølge i norsk teater, som reflekterte det som skjedde i europeisk kultur og teater i disse årene. Et nytt regiteater, mindre bundet av litterære og realistiske konvensjoner, var under utvikling. Det var ved regi-teatrene (Trøndelag Teater, Teatret Vårt, Rogaland Teater, Hålogaland Teater etc.) at den nye bølgen i første omgang kom til syne. Det kunstneriske tyngdepunkt i norsk teater forflyttet seg i 1970-årene fra Oslo til regionene.¹⁰ Denne forskyvingen innebar at Nationaltheatret med sin dominerende Ibsen-tradisjon ble utfordret.

Peer Gynt var kanskje det av Ibsens skuespill som appellerte sterkest til en politisk, men også eksistensialistisk orientering, som preget den unge generasjonen av teaterutøvere. Stykket lå godt an for en Brecht-inspirert ikke-psykologiserende fremstillingsform, og det er mye satirisk og kritisk stoff i teksten, som lett kunne aktualiseres i forhold til samtiden.

På Hålogaland Teater var Stein Winge regissør for en Brecht-inspirert *Peer Gynt*-oppsetning i 1975. «Spillet om *Peer Gynt*» ble presentert innenfor en historisk-dialektisk ramme, hvor det arbeidende folks virkelighet på 1800-tallet ble beskrevet gjennom «foredrag» og lysbilder.

I 1978 satte Kjetil Bang-Hansen opp *Peer Gynt* på Rogaland Teater på grunnlag av en eksistensialistisk tolkning og i en estetisk stilisert form. Scenerommet besto hovedsakelig av et stort bakteppe, som bredte seg ut over scenegulvet og underveis ble formet i ulike formasjoner. Ellers var scenografien i stor grad basert på belysning. Spillestilen var utpreget fysisk og mye av teksten ble erstattet av bevegelse og fysiske tablåer.

Peer Gynt har alltid vært det av Ibsens skuespill som har appellert sterkest til fantasifulle og ekspressive iscenesettelser. I andre

halvdel av det 20. årh. vil man i både Norge og Europa for øvrig finne en lang rekke *Peer Gynt*-forestillinger preget av eksperimenter og lekende innfallsvinkler til stykket. Enkelte av Ibsens samtidsskuespill, som for eksempel *Gengangere* og *En folkefiende* ble også ved Nationaltheatret og andre teatre forsøkt fremført ut fra aktuelle samfunns-kritiske perspektiver i 1970-årene.

En av de sterkeste utfordringene (i 1970-årene) av Ibsen-tradisjonens konvensjoner (i 1970-årene) var kanskje engelske Charles Marowitz' oppsetninger av *Hedda* på Den Nationale Scene i Bergen 1978 og *En Folkefiende* på Nationaltheatret 1979. Begge oppsetninger vakte sterke reaksjoner hos publikum og kritikere. I *En folkefiende* hadde Marowitz tatt utgangspunkt i 4. akts folkemøte, hvor Dr. Stockmann vil avsløre de rådende samfunnsforhold. Møtedeltakere var plassert rundt omkring i salongen. De kom med replikker og tilrop fra salongen og henvendte seg til publikum. Stykkets tre innledende akter var innskutt som tilbakeblikksscener under folkemøtet. Kritikken varierte mellom begeistring og forargelse. Flere lot seg provosere, bl.a. Wenche Foss som høylytt forlot teatret under en prøveforestilling med publikum. Dagen etter uttalte hun at det var den politiske demonstrasjonen i salongen «før» forestillingen som forarget henne. Den aktuelle Alta-konflikten var inndratt i folkemøtet.

I 1980-årene ble fokus i norsk teater sterkere rettet mot det regimessige fremfor det skuespillermessige. Dette var i samsvar med trender i europeisk teater på denne tiden. Det nye og sterkere regiteateret innebar stadig mer radikale nyfortolkninger av klassiske tekster. Ibsen ble nå forsøkt aktualisert gjennom en ny og samtidssakuell estetikk med utradisjonelle scenedekorasjoner og sceniske arrangementer.

I norsk Ibsen-regi på 1980- og 90-tallet, representert ved bl.a. Edith Roger, Stein Winge, Kjetil Bang-Hansen, Bentein Baardson og Terje Mærli, har man kunnet iakttatt hvordan nye og sterkere regigrep har manifestert seg i form av nye scenografiske løsninger, men også at de enkelte regissører har utviklet egne innfallsvinkler til skuespillernes uttrykksformer.

De to norske regissørene som kanskje har vært mest markante i den norske Ibsen-tradisjonen de siste 20 årene, er Stein Winge og Terje Mærli.

Gjennom en dreining fra 70-tallets politiske teater i retning av en estetisk ekspresjonisme ble Stein Winge en sentral representant for den estetiserende trenden i 1980-årene, og på 90-tallet har han markert seg med en rekke Ibsen-oppsetninger. Winges ekspresjonisme ligger dels i det scenografisk-romlige, men kanskje især i en ekspressiv og til tider eksaltert spillestil som bryter med psykologisk-realistiske konvensjoner om (psyko)logisk sammenheng i karakterer og

samspill. Gjennom den til tider voldsomme ekspresjonismen i Winges regi åpnes det for nye dimensjoner i Ibsens dramatik og for en ny ukonvensjonell spillmåte i forhold til Ibsen.

Terje Mærli er den andre norske regissøren som har markert seg spesielt som Ibsen-instruktør. Gjennom en lang rekke norske og utenlandske Ibsen-oppsetninger har han utviklet en egen tilnærming til Ibsen. Fremfor den psykologiske underteksten, typisk for den psykologisk-realistiske tradisjonen, søker han stykkets «overtekt» basert på retoriske handlingsanalyser. Gjennom dette forsøker han å løfte spill og iscenesettelse ut av den historiske og sosiale forankringen som «presser» skuespillerne til å søke den psykologiske underteksten. I stedet vil han at de skal vise hvilke ideer og mål som ligger bak personenes handlinger. Terje Mærli's Ibsen-forestillinger er gjennomgående tro mot teksten. Hans viktigste innsats har ligget i å insistere på samtidsskuespillenes universelle allmennmenneskelighet. Terje Mærli's regi tillater i stor grad skuespillerne å benytte seg av deres velkjente psykologiske teknikk, men gjennom Mærli's fokus på retoriske handlingsanalyser i regiarbeidet skjer det ofte en forskyving av fokus i forestillingen fra de realistisk forankrede psykologiske portretter og konflikter til noe mer allment og idémessig.

Internasjonalisering av Ibsen-tradisjonen

I 1990 tok daværende teatersjef ved Nationaltheatret, Stein Winge, initiativ til å etablere en internasjonal Ibsen-festival. De første tre årene ble festivalen gjennomført hvert år, men siden 1992 har festivalen vært gjennomført hvert annet år.

Intensjonen med festivalen har vært å sammenstille norske og utenlandske Ibsen-forestillinger av høy kunstnerisk kvalitet. Det har også vært en ambisjon at festivalen skal bidra til eksperimentering med Ibsens dramatik, gjennom å vise ukonvensjonelle oppsetninger fra ulike land og gjennom selv å iverksette eksperimenter med Ibsens dramatik.

Etter 15 år med festivaler begynner man å kunne se noen virkninger på den norske Ibsen-tradisjonen. Ibsenfestivalen har bidradd til en internasjonalisering og interkulturell åpning av den norske Ibsen-tradisjonen. Norske forestillinger belyses av forestillinger fra andre europeiske land og ikke-europeiske land (Kina, Pakistan, afrikanske land etc.), hvilket har stimulert norske teaterutøvere til å bli mer åpne, søkende og kanskje mer lekende i forhold til Ibsen. De mange utenlandske gjesteforestillingene har vist at mange ulike spillmåter kan benyttes i forhold til Ibsen.

Ibsenfestivalene synes også å ha stimulert til at det er blitt langt mer vanlig å invitere utenlandske instruktører til å sette opp nor-

ske Ibsen-forestillinger. Internasjonalisering og interkulturalisme er blitt en del av norsk teater, i hvert fall når det gjelder regi.

Den internasjonale orienteringen vil sannsynligvis i årene framover få enda større gjennomslag i norsk Ibsen-forståelse, og den norske Ibsen-tradisjonen synes å være i ferd med å utvikle seg til en internasjonal og interkulturell tradisjon. Dette er interessant og stemmer godt overens med den grenseoverskridende og universelle individualismen som er så grunnleggende for Ibsens dramatik.

Ibsen-tradisjonen er som en konvensjonalisert Ibsen-fortolkning og Ibsen-spillestil i ferd med å løse seg opp, men dette innebærer samtidig fornyelse gjennom nye dramaturgiske tolkninger, nye spillmåter og en vitalisering av Ibsen-forståelsen i et interkulturelt felt.

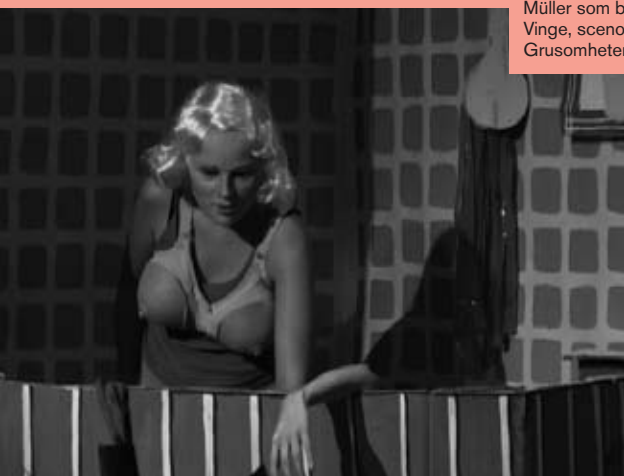
Ibsen-tradisjonen viser seg i et historisk perspektiv å ha vært og fortsatt å være en høyst levende tradisjon, som fortsatt blir fornyet gjennom innovasjoner og konvensjonsbrudd. Grunnen til tradisjonens levedyktighet ligger uten tvil i tradisjonens grunnlag: Ibsens dramatik som har vært med på å gi norsk teater identitet, og som helt sikkert langt inn i den globaliserte fremtiden vil være viktig for teater i Norge og mange andre land.

NOTER

- 1 Det Norske Theater i Bergen 1850, Kristiania Norske Theater 1854, Christiania Theater etter sammenslåingen med Kristiania Norske Theater 1863, Den Nationale Scene i Bergen 1876 og Nationaltheatret 1899.
- 2 Ibsens innsats som sceneinstruktør er bl.a. beskrevet av teaterhistorikeren Rodrik Rudler i flere tidsskriftartikler fra 1960- og 70-årene. Se også Ellen Karoline Gjervan (1998). *Tretten år i teatret – triumf eller tragedie? Henrik Ibsens virke som sceneinstruktør*. Trondheim: Hovedfagsoppgave, NTNU.
- 3 Per Amdam (1993). *Bjørnstjerne Bjørnson 1832–1880*. Oslo: Gyldendal.
- 4 Hans Midbøe (1978). *Peer Gynt. Teatret og tiden*. Oslo: Universitetsforlaget.
- 5 Berit Erbe (1976). *Bjørn Bjørnsons vej mod realismens teater*. Bergen: Universitetsforlaget.
- 6 Knut Nygaard (1975). *Gunnar Heiberg. Teatermannen*. Bergen: Universitetsforlaget.
- 7 Keld Hyldig (2000). *Realisme, symbol og psykologi. Norsk Ibsen-tradition belyst gennem udvalgte forestillinger på Nationaltheatret 1899–1940*. Bergen: Dr.art.-avhandling, UiB.
- 8 Nils Johan Ringdal (2000). *Nationaltheatrets historie*. Oslo: Gyldendal, ss. 314–17.
- 9 Arne Thomas Olsen og Else Martinsen (1995). *Studioteatret: frihet og fornyelse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- 10 Knut Ove Arntzen (1992). «Europeiske premisser for norsk landsdelsteater» i Arntzen, Knut Ove og Leirvåg, Siren (red.). *Vestlandsmodernismen i norsk teater: Teatervitenskapelige Studier nr. 3*. Universitetet i Bergen.



ET DUKKEHJEM, med:
Henriette Berggren som Nora,
Vegard Vinge som Helmer, Ida
Müller som barna. regi: Vegard
Vinge, scenografi: Ida Müller.
Grusomhetens Teater, 2006.



Vegard Vinge og Ida Müller bygger et dukkehjem av papp, og inviterer oss til rekviem over menneskeheten. AV HENNING GÄRTNER

Det

HENRIK IBSEN: **ET DUKKEHJEM**

REGI: VEGARD VINGE. SCENOGRAPHI MM.: IDA MÜLLER.
GRUSOMHETENS TEATER

Finnes det stadig mennesker med sjel og lidenskap i Skandinavia? Finnes det *overhodet* mennesker her – eller er denne delen av verden umerkelig blitt invadert av *aliens*, *zombies*, maskiner, vampyrer?

Problemstillingen ble nylig lansert av Sons of Liberty – i trash-kabareten *God hates Scandinavia* – og videreføres minst like hardtslående av en annen duo, nemlig Vegard Vinge og Ida Müller, som uoffisielt – og nærmest i all hemmelighet – innledet Ibsenfestivalen med *Et dukkehjem* på Grusomhetens Teater.

Hvis jeg nevner at Vinges oppsetning flyter over av ketchup, nakenhet og avkutting av kroppsdeler, er det nok mange som vil avfeie prosjektet som billig oppvigleri. I så fall vil jeg hevde at man unngår å se kvalitetene i verket.

I mange tilfeller (som for eksempel med *Gynt* fra Københavns Betty Nansen) er det riktig at «opprocking» av klassikere blir en intetsigende gest; men i dette tilfellet er vi vitne til et komplekst teatralt verk, hvor hensikten på ingen måte er *provokasjon*, men snarere å undersøke hvilke vilkår vi lever under.

Det lille menneske

Jeg kan selvsagt gå med på at det finnes elementer av «trash» i Vinge & Müllers *Dukkehjem*. Boligen til familien Helmer er laget av papp, det er malt i glørete farger, og den er neppe noen skandinavisk drømmeleilighet (den er som kjent alltid hvit, nyoppusset og minimalistisk). Samtidig er det en stor *skjønnhet* i Müllers scenografi. Det barnlige enkle, det «selvlagde» og gleden ved fargene, er kvaliteter som betrakteren gradvis fester seg ved, og som gir oppsetningen en naivitet som fungerer som kontrapunkt i forhold til



sjelden har vi sett det fremstilt med en slik poetisk varme og misantropisk kulde, med like deler naiv livsglede, trash-estetikk, overflate og dybde. Like imponerende er dessuten *tolkningen av Ibsens tekst*. For Vegard Vinge har forstått essensen i mesterens drama, som har lite å gjøre med «kvinnefrigjøring» eller god moral, men snarere er et iskaldt portrett av det moderne mennesket som mekanisk dukke. Ibsens profeti er dessuten i dag nærmere enn noensinne ved å gå i oppfyllelse: Menneskeheten vil erstattes av marionetter og sjelløse *zombie* kapitalister.

King Kong

Vinge og Müllers *Dukkehuset* er vakker og poetisk der man minst forventer det, som i scenen hvor Torvald transformerer seg til en King Kong-gorilla og kaster seg ut av vinduet. Samtidig er det noe repetitivt ved forestillingen; den produserer en følelse av klaus-

vidunderligste

den tematiske dysterheten.

Som parallell til scenografiens naivitet, er Ida Müllers rollefigur (ja, hun spiller også!) et yndig guttebarn – sønnen Ivar – kledd i fotballskjorte og maske. Dette androgyne vesenet entrer scenen med langsomme bevegelser, som om hun var en japansk no-skuespiller kostymert av Paul McCarthy. Man føler umiddelbart en stor ømhet for denne karakteren, som er så merkelig og keitete at man bare vil holde rundt ham og si at alt kommer til å gå fint.

Det Ivar gjør i åpningsscenen er ikke mye. Han kommer inn på badet, går på do, tørker seg, skyller ned. Samtidig gis disse handlingene stort fokus; de fyller et kvarter av verket, og tvinger oss til å ta dem inn, virkelig *se* dette mennesket i sitt mest intime og avkledd. Og slik aner man allerede i åpningen konturene av et annerledes menneske- og kunstsyn. Dette verket fokuserer nemlig ikke på dramatisk

handling eller dialog, men på hverdagsritualer og *det lille menneske*. Og her står man absolutt i en avantgardetradisjon, i det «det lave» løftes frem i lyset og gis den plassen det fortjener.

Ibsens profeti

Samtidig er dette bare ett aspekt ved oppsetningen; for parallelt med den naivistiske enkelheten finnes også elementer som er mer *in yer face*. Portrettet av vestlig nåtidsvirkelighet er gjenkjennelig, men treffende: Familien Helmer er den kapitalismehjernevaskede kjernefamilien som man kjenner fra filmer som *American Beauty*. I dette tilfellet tripper Nora rundt i dagligstuen – hvor hun eter, ser reklame på TV og lengter etter nærhet – mens Thorvald teller penger på kontoret. Det interessante her er med andre ord det sceniske språket mer enn «tematikken». Vi har ofte nok sett kjernefamilien gå til grunne, men

trofobi i betrakteren. Det er derfor befriende – og nødvendig – at det hele ender i dionysisk raseriutbrudd.

I sluttsekvensen maltrakterer nemlig Vegard Vinge selv – i rollen som Baby Bob – pappkulissene, pappmøblene, papprekvisitene. Han river huset ned til grunnen og leser høyt fra Irina Malochevskajas *Regiskolen* (norsk teaters bibel) kun iført soldatskjorte, og med penis og rumpe til allmenn beskuelse. Og med ekskrementer i munnen skriker det forlatte barnet til publikum: «JEG har fullmakt! JEG har fullmakt!»

Noen vil kanskje avfeie dette som «pubertalt overskridelsesteater». Men dét tror jeg dessverre sier mer om samtidens vakuumbilstand, enn om det kunstneriske og revolusjonære potensialet i duoen Vinge & Müller. Ja, nu våger vi kanskje igjen å tro på det vidunderligste.



Regissør Vegard Vinge og scenograf Ida Müller, senest sett som Torvald Helmer (Vinge) og Helmers barn (Müller) i deres oppsetning av **ET DUKKEHJEM** på Hausmania. Foto: Vegard Vinge

– Når man står fritt, utenfor institusjonen, og har fått penger, så ønsker man å bruke denne friheten, være kompromissløs, ta det ut der man vil. Kompromissløshet er for meg stikkordet. Jeg tror ikke på kompromisser i kunsten, sier regissør Vegard Vinge.

Det norske hus i ruiner

AV KARI SAANUM

Fem varme augustkvelder i Oslo kunne de som hadde hørt ryktet spre seg, se en av dette Ibsen-årets mest bemerkelsesverdige sceneforestillinger. Da gjennomførte den Berlin-baserte norsk-tysk-norske kunstnerduoen Vegard Vinge/Ida Müller forestillingen *Et dukkehjem*, basert på Henrik Ibsens stykke.

I siste liten ble antall aktører redusert med fem, til tre – hvorav Vinge og Müller selv var to av dem. Den tredje var scenografens assistent, Henriette Berggren, som steg bratt i gradene fem dager før premiere, da hun uventet havnet i rollen som Nora.

– *Vegard Vinge, fikk du sett noen av forestillingene på Ibsenfestivalen?*

– Nei, jeg ble syk under den siste forestillingen vår. Jeg synes at like spennende som Ibsens verk og hvordan det står i vår tid, er hvordan det blir *benyttet*. Hvordan selve Ibsenfestivalen som system, teatret som et mikrokosmos, speiler vår verden. Det er en ettpartisregjering innenfor teatret i Norge. I et demokrati har man jo masse forskjellige partier. Men i teatret – der finnes det et veldig endimensjonalt plan, i forhold til estetikk og hvordan man setter en standard i forhold til hva som er teater. Ytringsfriheten er på en måte litt truet. De som sitter og interpreterer og aktualiserer Ibsen, er et snevert sjikt av intellektuelle eller kvasi-intellektuelle. Der synes jeg er problematisk. Det gjør meg rett og slett forbanna. Teatret er for meg den siste skansen hvor det er et rom, der man kan stå på speakers corner nærmest, og tematisere ting.

– *Hvilke temaer er det du tenker på da?*

– Hvis man snakker om *Et dukkehjem* eller Ibsen så er det jo ofte familie. Ibsens verker er der jo. Som partituret. Men jeg synes det ikke så interessant å komme med den nyeste interpretasjonen. Jeg synes det er vel så spennende å gå inn og se på Nora og Helmer og prøve å finne linker til vår tid. Nora kunne vært Helmer i vår tid. Eller: Alle er Nora i vår tid. Det jeg er mest opptatt av i *Et dukkehjem* er kanskje det som ikke blir artikulert – de som ikke får artikulere seg. Særlig barna i dette stykket. De sitter jo i konsekvensene av at Nora gikk, 120-130 år etterpå. Hva skjedde egentlig? Hva var konsekvensene av det som skjedde? Vi lærer ungdom på skolen at stykket har fått et klassikerstempel – vi sier: det er bra at Nora frigjør seg, eller: Helmer er en sann og sann person. Så når man kommer i teatret så gjelder det liksom bare om å få innfridd forventningen. Så sitter man og venter på at hun skal gå, eller hvis man gjør det litt spektakulært så tar hun livet av Helmer eller omvendt, eller variasjoner over dette. Jeg føler at Ibsen manifesterer våre verdier i vår sivilisasjon. Og det er interessant – å

overprøve vår sivilisasjon. Og de verdiene vi har, og tradisjonen. Og da må man også begynne å pirke litt borti.

«Norakommentar»

– *Jeg opplevde forestillingen deres som en «Norakommentar». Både til Ibsen, og til det Nora gjør når hun går. I deres versjon er det jo helt ødeleggende.*

– Kommentar synes jeg er veldig bra. Det blir like mye som et essay hvor man reflekterer. Veldig mange som kommer, vet jo hvor det går hen, de har et kjennskap til historien. Så vi overprøver stykket, kritisk. Vi er jo en generasjon vokst opp i ruinene av dukkehjemmet. I konsekvensene av det. Om det er

en ruin. Og de sitter der i ruinen tilslutt, mor med alle fredsmerkene og fredsduene og Nei til Atomkraft og Ja til fri abort og kvinnesaksmerket sitt og hele syttitallet listet opp på frakkeslaget.

– Når vi tenkte på å gjøre *Et dukkehjem* fra begynnelsen av, så var egentlig stykket over allerede når det startet. Nora kunne jo egentlig ha gått med en gang. For meg er det ikke selve historien som er det mest spennende, men refleksjonen rundt det. Da får man disse metanivåene. Sjangerbruddene er jeg også opptatt av. Hvis du ser japanske filmer, så er det jo veldig populært med sjangerbrudd, hvor du for eksempel går rett fra musikal til voldsgreier og romantisk kom-

Og når man snakker om politisk eller ikke-politisk teater: Alt er politisk teater. De signalene man sender ut, hele pakka

alenefedre eller alenemødre – hele skilsmiseproblematikken – vi har jo levd ekstremt denne frigjøringen, individualiseringen, at man skal oppfylle sin plikt mot seg selv. Vi lever nærmest i et tyranni av at alle skal fri seg, koste hva det koste vil. Hvis du ikke gjør det, er du dum. Alle skal realisere seg selv, alle skal bli stjerner. Det synes jeg også er interessant, at det er vanskelig å holde en gruppe samlet, for alle er opptatt av og passer på sine egne verdier. Det er ingen samlede kraft lenger.

– *Tenker du på prosessen dere hadde med denne oppsetningen?*

– Ja, prosessen vår er et eksempel på det. Men jeg tenker også på familien, fragmenteringen, at det ikke er noe større utkast. Man

edie, og så går du over på science fiction. Du blir bare kasta rundt. Ofte kan jeg føle meg litt fornærmet når jeg sitter og ser et stykke hvor jeg vet at nå vil det og det skje og så går de dit liksom. Man ønsker jo å bli tatt med på en reise. Kastet om på i sin måte å sanse på. Bli overrasket, kanskje skremt.

– *Dette er kanskje det radikale grepet i utgangspunktet, at dere forutsetter at innholdet er kjent. Så derfor kan dere også tillate dere å bare bruke sitater. Dermed ser man også handlingen på en helt annen måte – det blir jo ikke denne naturalistiske gjengivelsen.*

– Det er første gang jeg har jobbet med tekst, utenom når jeg har jobbet med opera. Da var det visse ord som traff meg. Sann

Det jeg er mest opptatt av i Et dukkehjem er kanskje det som ikke blir artikulert – de som ikke får artikulere seg. Særlig barna. De sitter jo i konsekvensene av at Nora gikk, 120-130 år etterpå

lever i disse oppbrutte hjemmene, man har jo kjent det på kroppen, og man merker en veldig aggresjon, en destruksjon, som man også ser blant ungdommen, og som vi tematiserer. At man slår tilbake, som en slags hevn. Projisert mot jødene eller islam eller innvandrere, fordi man har den der beskyttelsesmekanismen i forhold til familien.

– *Det store, skremmende vendepunktet i forestillingen skjer når Ibsens historie er over, og forestillingen går fra å være en fortelling i tablåer, til performance. Når denne kjempebabyen – Baby Bob – kommer tilbake og raserer hele dukkehjemmet. Og lager*

som «jeg er først og fremst et menneske», «den hellige plikten mot meg selv», «jeg elsker deg ikke mer», og «jeg vil ikke se barna». Man trenger neste ikke å skrive noe mer. Det er essensen. Alle disse tingene åpner så mye hos publikum når de får sanne replikker slengt i trynet.

I utgangspunktet skulle alle figurene være med. Selv om vi hadde redusert alt. Hver karakter var destillert. De hadde kanskje fem setninger hver som satte karakterene momentant i bås. Og så kunne man ta det videre og bryte det ned.

Merkevarer

– *Hvordan hadde dere tenkt å jobbe opprinnelig? Det var jo masse opera. Skulle sangerne (som forlot produksjonen) ha sunget det som nå var båndlagt?*

– Ja, men de skulle i utgangspunktet ha sunget mye mer – 2-3 arier hver. Jeg ønsket ikke at skuespillerne skulle snakke selv, naturalistisk. Så vi hadde en som la lyd oppå skuespillerne live.

Sangen ble da en overskridelse av det menneskelige. Da brukte vi både populærmusikk og opera, eller sanger som folk har et forhold til, som en referanse. Som også åpner opp for masse. Det er like direkte som en Coca Cola i papp. Identiteten vår i dag er jo like mye Coca Cola – hvis jeg skal fortelle hvem jeg er. Hvis jeg skal beskrive mitt liv og åttitallet og det der, så er disse merkevarene en del av å fortelle hvem jeg var. De tilhører jo like mye meg, som de tilhører konsernet. Og derfor kan også disse merkene plutselig stå i kontekster hvor konsernene ikke vil se dem, hvor det er drap og vold. Ofte kan man jo ha lyst til å snu om på dem, rekonstrualisere dem.

– *Var bildene i forestillingen tilpasset situasjonen som oppsto da det bare var dere tre på scenen? Hadde dere opprinnelig tenkt å følge handlingen i stykket mer?*

– De fleste av bildene var nye. Vi måtte også begynne med blackout mellom sce-

sitter på bakrommet som er essensielle, fordi de er utlevert, de har ikke noen mulighet til å ta noen valg fordi de er avhengig rent næringsmessig av foreldre som tar vare på dem. Og når de kommer på et sted hvor de kan begynne å bestemme selv, så er ofte overgrepene de er utsatt for visket vekk, slik at de aldri får tatt noe oppgjør med det.

– *Dette går igjen i ting dere har laget før.*

– Det kan like gjerne være voksne. Når man gjør *Falstaff* eller hva det er. Den naive, den barnlige, det som jeg opplever som det kreative, det frie som hele tiden trykkes ned. Når du kommer på skolen for eksempel – dette skal du lære, dette er sannheten, denne interpretasjonen er den riktige, sånn og sånn skal du gjøre teater. Alt det som forkrøpler oss. Som gjør at vi streber etter en norm som bare de færreste når. Det har lite stemme. For ofte ser man bare *konsekvensene* av barndommen. Drap eller hva som skjer. Men barnet er like mye til stede når man blir voksen. Å bruke barnemetaforer er veldig nærliggende. Mye av volden går også ut over barna.

Ibsen og Norge

– *Hvorfor valgte dere å gjøre Dukkehjemmet når dere kommer hit til Norge? Hvorfor Ibsen i det hele tatt?*

– Jeg må bare kommentere hvem vi er. Scenografen Ida Müller traff jeg da hun var

på Aker Brygge, får en notis i Aftenposten, en anmeldelse hvor man skrev at «man har jo sett nakne folk på scenen før». De burde jo bare tatt ut løperen og tatt ham inn på Nationaltheatret.

Man ønsker jo å jobbe innenfor institusjonen, for det er jo den borgerlige rammen vi kommer fra alle sammen. Ved å være en del av den, gir den oss enda større mulighet til å reflektere identiteten, hvor vi kommer fra. Når man står utenfor, blir det viktig å finne et sted.

Vi fikk muligheten til å leie oss inn på Grusomhetens Teater i hele sommer. Det hadde vi tilgang på 24 timer i døgnet, og det var viktig. Tid er viktig i teaterarbeidet. Man får tid til å bygge opp rommet, forme det nærmest skulpturelt. Jeg er fortsatt uerfaren, og man søker jo et språk, en vei, og da er det viktig å få tid til å prøve ut ting. Føle seg i beskyttede rammer. Området her er som Bronx på 80-tallet. Jeg likte stedet veldig godt.

Det som er problemet med Ibsen i teatret er at han blir brukt av profittensyn. Eller for å bygge en kulturell eller nasjonal identitet. Man blåser det opp, sånn som kunsten alltid har blitt gjort, for å hevde oss selv. Det føler jeg er en utvanning av det som ligger i verkene. Det blir som dessert pakka inn i design. Det blir det samme som Mozartkuler. Alt som ligger der av dritt og møkk og interessant tematikk det blir bare utvanna, blir bare design.

– *Ibsenfestivalen som en spinoff-effekt av Ibsens verker?*

– Ja. Vi lever i en verden der vi er i ferd med å drukne i designhelvetet. Alt er Bogstadvei-butikk. Det begynner å smitte av over alt. Man får ikke puste i det, det er en mangel på tekstur, om det er hud eller svette eller menneskelighet. Se på programheftene – der sitter regissøren i kantina med caffelatten. Og når man snakker om politisk eller ikke-politisk teater: Alt er politisk teater. De signalene man sender ut, hele pakka, som er rundt selve det sceniske, de er jo like stor del av det, og de forteller jo alt.

Man kan jo ikke snakke om krig og fred og fattigdom og sånn og så koster scenografien 2 millioner, og blir kasta på Grønmo etter at spilleperioden er over.

Man må jo hele tiden vende bildene mot seg selv – har det noen verdi, det man holder på med?

Siden alt er blitt en sånn pengegreie så var det også viktig for oss. Vi slapp inn alle gratis. Og da blir det sånn: Står du ikke bak produktet ditt? Og så tror folk det er dårlig.

Vi gikk ikke ut med plakater, vi vegret alle sanne mekanismer.

Det jeg savner i Norge er folk som inntar klare posisjoner. Estetiske posisjoner, politiske. Det er ingen klare fingeravtrykk

nene. Scenografen spilte jo begge barna og måtte skifte bak scenen. Det ble jo ingen handling, det ble mer tilstand og handlet mer om å etablere noen forhold. Om makt. For meg handler ikke dette stykket så mye om Nora egentlig, men mer om at alle er så ekstremt utlevert til seg selv. Alle karakterene er like viktige, og alle er like fanget. Alle kunne vært Nora – alle har et ønske om å gå, og forlate rollen. De er fanget i avhengighetsforhold. Helmer, fru Linde. Jeg synes alle er tragiske figurer som kjemper for sin eksistens. De er definert ut fra hva vi synes er viktig – penger og makt, prestisje og selvrealisering.

– *Når bare tre spiller, ble det først og fremst en mor-far-barn-historie. Likevel er dere kanskje ved kjernen i historien?*

– Det var like essensiell i den opprinnelige versjonen. Barna var der hele tiden, som observatører. Det er dem det handler om for meg, Bob og Ivar og Emmy. Det er de som

scenografassistent på *Lohengrin* på Den Norske Opera. Hun kom opp fra Tyskland, og jeg var regiassistent. Allerede da snakket vi om Ibsen, i 2002. Det går ikke an å snakke om hvem som gjør scenografi, hvem som gjør regi. Begge er like sterkt involvert. Og uten scenografien er dette ingenting.

Det jeg synes er like interessant som selve stykket, er den Ibsen-kulten som har blitt i Norge. Den outsiderrollen som man kan oppleve i stykkene, kan man like mye føle som teaterskaper, ved å jobbe med språk som ikke møter gehør hos institusjonene. Det var viktig for oss å prøve å skape en balanse. Vi ville lage denne off-off-off-Ibsenfestivalen-forestillingen.

Når man kommer fra Berlin, kan man sette opp ting i en leilighet og få kjempepresse på det. Mens i Norge blir det som ikke går på institusjonene usynliggjort. Det blir ikke tatt på alvor. Det provoserer meg. Store navn, som Jan Fabre som spilte på Black Box

Berlin versus Oslo

– Dere trekker jo inn de andre kunststartene. Maleri, performance, musikk, musikk-teater, opera. På den måten utvider dere grensene for det som er «lov» til å putte inn i et teaterrom. Hvordan vil det være å gå inn i en setting hvor dere skulle jobbe med skolete skuespillere?

– Det ville selvsagt være interessant. Skuespillerens rolle eller funksjon interesserer meg. Jeg har problemer med den tradisjonelle skuespilleren som man er oppdratt med å se på teater. Vi lever i en overteatralisert tid, alt er iscenesatt, og alle er skuespillere og iscenesetter seg selv. Når Nationaltheatrets skuespillere underviser Gjensidige-NOR-ansatte i hvordan de skal kommunisere, så ser du hvordan disse verkene gis ut til alle, for at de eventuelt kan benyttes til profitt eller hva det skulle være.

For meg fungerer det derfor ikke når jeg kommer i teatret og ser skuespilleren agere. Da må de enten vegre spillet, eller ekstremt teatralisere det. Da er det tross alt helt definert. Men alt det andre det blir for svakt og for tannløst i forhold til en verden utenfor som er like gjennomteatralisert.

Vi bruker jo masse virkemidler fra billedkunst og alt mulig. For meg er det mer teatrale elementer og hører til i teaterrommet. Titteskapsteatret er som et lerret, og det er ikke bare glass på lerretet lenger, men væsker og maling og alt mulig.

– Noen forskjeller på Oslo og Berlin?

– Det jeg savner i Norge er folk som inntar klare posisjoner. Estetiske posisjoner, politiske. Når jeg har sett noe, har jeg ikke visst hvem som er hvem. Det er ingen klare fingeravtrykk. I Berlin har du jo Volksbühne og Schaubühne. Den ene er i Øst, den andre i Vest-Berlin. Både i profil og program, estetikk, er de forskjellige. Man inngår partnerskap med scenografer, som manifesterer regissørens prosjekt visuelt. For eksempel hva slags tekstur Volksbühne bruker i programmene sine, med resirkulert papir, sier jo masse om profilen til det huset. Eller om det er trykt på høyglanset papir. Alt dette er signaler man leser som tilskuer.

Samfunnet forandrer seg hele tiden, og vi får også selv hele tiden nye erfaringer. Så teatret må også forandre seg. Jeg jobber veldig konkret, mer som en maler eller billedhoger. Jeg synes det er vanskelig å abstrahere og si på forhånd at det og det kommer til å fungere. Vi er nødt til å prøve det ut. Det er deilig når man begynner å få strukturert ting og det begynner å gå i en retning. Selv om jeg også synes at kaosdramaturgi er interessant. Hvor publikum ikke skjønner noen ting. Så får man heller se forestillingen flere ganger. Det er derfor vi ofte jobber med simultane scener. Hvor man selv må velge hva

man velger å prioritere. Det er mye mer demokratisk. Som regissør har man en jævlighet makt, fordi man selv kan stille bildene. Den må man jo være seg bevisst.

– Da jeg så oppsetningen dere av De lyttige koner i Windsor på KhiO, opplevde jeg at musikkteaterformen stemte veldig med hva dere kan og gjør. Musikkteater er totalteater.

– Jeg liker det å lage en fremmedgjøring, avstand. Sånn som at vi lager alt av papp. Vi brukte ikke en ekte vaskemaskin på scene, vi laget den heller av papp, som et tegn. Samtidig som man kan bruke scenografien, man får en veldig friksjon. Man kan dekonstruere, knuse den, løfte den opp, lage drømmeaktige bilder, hvor Nora løfter kjøleskapet i været – det sier jo noe. Alle disse tingene er teatrale og naive.

– Hva gjør dere fremover?

– Jeg har lyst til å gjøre både opera og teater. Jeg har jo temaer jeg ønsker å jobbe med. Om jeg leser Shakespeare eller de antikke dramaene, så kjenner jeg meg hjemme. Der er det arkaiske, rett inn i tematikk som

berører meg. Jeg liker Wagner, dette patosfylte, store. Det er noe med tiden vi lever i, som har å gjøre med stormannsgalskap, narsissisme. Man savner disse store utkastene. Det fascistoide, som er farlig hvis det får utløp i politikk og liv. Disse tankene ligger nært i den generasjonen som vokser opp nå – uten at jeg vet hvorfor. Men jeg ser en mulighet i kunsten til å reflektere det. Og disse verkene er som skapt for å tematisere det.

For oss er det viktig å fortsette arbeidet. Om det blir innen bildende kunst, video eller hva det blir. Shakespeare-tidsskriftet er enormt viktig for unge teaterfolk. Hvis vi ikke hadde blitt skrevet om her, ville det vi har gjort fram til nå vært usynlig i norsk sammenheng. Tidsskriftet får nærmest en agentfunksjon. Når ting begynner å skrives om. Det er veldig bra at det blir gjort.

Det som er rart er at institusjonene er så sløve i forhold til å ta sjansen på nye ting. Hvis ting ikke slipper til, da gjør kunsten samfunnet en bjørnetjeneste.

Verk Produksjoner «Ifigeneia»

tekst av Finn Iunker

Lørdag 28. og søndag 29. oktober kl 20.30
onsdag 1. – søndag 5. november kl 20.30



Billetter: 815 11 500 / www.billettluke.no
Informasjon: www.blackbox.no

Black Box Teater
oslo

Det er gledelig at Matias Faldbakken trekker sitt misantropi-prosjekt over i samtidsdramatikken.

Klokt søppel

AV OLE JOHAN SKJELBRED



Matias Faldbakken. Foto: Marte Gammann Johnsen.

MATIAS FALDBAKKEN: **KALDT PRODUKT**
ET SKUESPILL I TRE AKTER. KAGGE FORLAG 2006

På oppdrag fra Kagge Forlag har Matias Faldbakken skrevet en moderne versjon av Ibsens *Et Dukkehjem*. Stykket er utstyrt med ny tittel, karakterene har fått til dels nye navn og biografier, og dialogen er oppdatert til et slags trash-norsk.

Vi følger høygravide Nora i dagene rundt fødselen av hennes første barn. Nora er jurist, datter av en tvilsom spekulant som er gått konkurs, og samboer med Torvald Johansen. Torvald er forhenværende snowboard-stjerne, nå spillet og kokain-glad medredaktør av brettbladet NOBORED.

Husvennen Rank er suicidal doktor, en superdeprimert talsmann for Bright Trash-generasjonen, og dessuten en ivrig forsvarer av Post-Natal abort, det vil si abort som utføres etter fødselen...

Det skadeskutte paret Frode Quale (Ibsens Krogstad) og Kristine Linde, er henholdsvis narkodealer/womanizer og halvstudert Boston-økonom med en lei sexskandale på samvittigheten.

«Jo smartere, desto mer wasted.»

Disse noen-og-tredve-åringene er representanter for (nok?) en generasjon som har alt men som ikke gidder å gjøre noe med det, her kalt Bright Trash'ere. De er altså oppegående utdannede mennesker som ikke fører A4-liv, men som lever på kanten av loven og står på snowboard og znorter kokain. De «herper seg proposjonalt med intelligensen», som doktor Rank uttrykker det.

Det handler om å ha «kredd», om «dealing og wealing» og «kola-økonomi», om å ikke være en «fuckings ape», og «hey», «jævla hore», «fuck», «ikke stress», og «you and me, vet du»!

Mens *Et Dukkehjems* miljø og karakterer presenteres som borgerlige og ordinære, tar Faldbakken utgangspunkt i en verden

hvor dop, kriminalitet og prostitusjon ikke er unormalt, en verden som har avvik nærmest som regel. Unntaket – normaliteten – ligger foreløpig på vent i Noras mage, i form av et barn. Og det eneste som kan true den trygge tilstanden av umoral, illusjonsløshet og sorthet, skal vise seg å være barnet.

«Så utrolig lykkelig har jeg aldri vært før.»
(1879)

«Faen, jeg er happy.» (2006)

Ved første øyekast kan valget av det grense-overskridende miljøet, de Tarantino-aktige figurene, og de barske, håpløst overflatiske dialogene, virke billig og sensasjonsivrig fra Faldbakkens side, men etterhvert forstår man at prosjektet har en overordnet idé som har tyngde, og som faktisk er en svært relevant, om enn deprimerende, videreutvikling av Ibsens klassiker.

Faldbakken følger *Et Dukkehjems* konstruksjon nærmest til det parodiske. Med få unntak er scenene avskrifter av Ibsen. Det vil si, de er språklig og innholdsmessig oppdatert, men replikk-føringene og scenenes rekkefølge er identisk med originalen. Det er gjort nærmest ingenting med stykkets struktur, og karakterenes motiver og innbyrdes forhold er de samme.

Til og med Ibsens lange og pinlig detaljerte sceneanvisninger er fulgt opp og pliktskyldigst oversatt (Kobberstikk og pianoforte erstattes med plasmaskjerm og cd-samling osv.). Denne parasitt-aktige «over-takelsen» av *Et Dukkehjem* er konseptuelt interessant, i all sin omstendelighet, men det spørs om den egentlig tjener det forfatteren har på hjertet.

Det er både slitsomt og vittig når Faldbakken underlegger sitt anarkistiske univers Ibsens strenge strukturer, og det fungerer som en slags innebygd kommentar til prosjektet i seg selv. Men det virker som om Faldbakken ville tjent sin sak bedre ved å la

Kaldt Produkt få sin egen form. Misforholdet mellom det trashy språket og Ibsens lett gjenkjennelige dramaturgi tar for mye oppmerksomhet. Og *Kaldt Produkt* er, eller fortjener å være, noe mer enn en lettvinnt pastisj av *Et Dukkehjem*.

«Jeg har frihet til å velge hvordan jeg distribuerer kroppen min. Horebegrepet bør oppdateres i samsvar med frihetsbegrepet.»

(Nora)

For å redde Torvald fra en diger spillegjeld, har Nora cirka 9 måneder tidligere i all hemmelighet reist til syden med gangsteren Quale, og betalt tilbake sin samboers gjeld i form av seksuelle tjenester.

Når Quale nå dukker opp igjen og gjør det klart for Nora at han er far til barnet hun venter, begynner komplikasjonene. Ibsens falskskrift-motiv er altså byttet ut med farskapsspørsmålet.

Det er ikke til å komme utenom at mange av Faldbakkens løsninger kan synes krampeaktige og skjøre, og langt mer farfetchet enn Ibsens, med en masse SMSer og fakser og legejournaler om lav sædkvalitet, påstått sterilitet og det ene med det andre, alt for å holde intrigen igang. Samtidig er det beundringsverdige hvordan han har klart å proppe sin versjon inn i Ibsens på en såpass smertefri måte.

Elegant nok er maskerade-ballet fra *Et Dukkehjem* byttet ut med oppholdet på fødestuen, og forberedelsene til ballet og makronspisingen erstattet av kynnere og trøstespising. Dermed blir også Noras forkledning ikke tarantella-kjolen, men selve morsrollen.

Som hos Ibsen tilgir Torvald Nora når han innser at hun har begått sin ugjerning for å redde ham (og på grunn av at det viser seg Quale er sterilisert og ikke kan være far til barnet likevel).

Det er forsvinnende lite igjen av oppgjør-scenen mellom Torvald og Nora mot slutten av stykket, og i motsetning til i originalen er det Torvald som her gjør et tafatt forsøk på «å snakke ut» om ting.

Nora sender ham bort fra leiligheten uten noen form for klader («Vi trenger ikke noe oppgjør») og tilkaller doktor Rank. Han utfører den mye omtalte Post-Natale aborten, før han går for å ta sitt eget liv.

Vi forlater Nora med det døende spedbarnet i armene.

«Frihetsbegrepet er laget for å drive oss ut over grensene for hva som er menneskelig.»

Som et videre skritt i utviklingen mot individets totale frihet blir Noras barn ofret. «Det vidunderlige» har inntruffet i form av denne grenseutvidelsen for personlig frihet.

Det kalde produktet, barnet, er utkonkurrert av morens rett til frihet, og ikke ansett som levedyktig på «markedet». Nora har ingenting annet enn forakt igjen for seg selv og for Torvald, og føler heller ingenting for sitt avkom. Barnemordet utføres med beslutsom overbevisning.

Hvor Noras frihetskamp hos Ibsen ender i en handling som er radikal og full av håp for fremtiden, ender Faldbakkens Nora med å utføre en dommedagsaktig handling som en uungåelig forlengelse av sitt frihetsprosjekt.

Kaldt Produkt handler om håpløse relasjoner mellom individer overlatt til en endeløs individualisme, mennesker som er frigjorte hinsides all moral. Og en sivilisasjon på vei mot en uendelig ensom og brutal, og ikke minst tom, fremtid.

Det er gledelig at Matias Faldbakken trekker sitt misantropi-prosjekt over i samtidsdramatikken.



GENGANGERE

«...strålende spilt, med en menneskelighet som løfter forestillingen»

DAGBLADET

«Teaterlek med Ibsens ord [...] Anne Marit Jacobsen og Bjørn Sundquist gir Ibsens ord intensitet og kraft»



CODE PLASSER i desember 2006 og januar 2007!
Utsolgt i oktober/november

Av Henrik Ibsen. Regi: Alexander Mørk-Eidem. Med: Anne Marit Jacobsen, Ole Johan Skjelbred, Bjørn Sundquist, Trond Brænne, Andrea Bræin Hovig

Bill. tlf. 815 00 811 / www.nationaltheatret.no

DnBNOR



NATIONALTHEATRET

Hovedscenen

Ibsenfestivalen



Hedddas



HEDDA, EN EROTISK DØDSROUTE, regi: Peter Langdal. Betty Nansen Teateret, 2006. Foto:

verden

**Peter Langdals tabloid-
vennlige «lesbe-drama»
ble et høydepunkt blant
Ibsenfestivalens HEDDA
GABLER-oppsetninger.**

AV TOM REMLOV

HENRIK IBSEN: **HEDDA GABLER** REGI: EIRIK STUBØ. NATIONALTHEATRET, AMFISCENEN / **HEDDA OR ASPIRATION SKY HIGH** REGI: WILLIAM HUIZH SUN. HANGZHOU YUEJU OPERA, KINA / **HEDDA GABLER** REGI: YNGVE SUNDVOR, RIKSTEATRET / **HEDDA GABLER** REGI: THOMAS OSTERMEIER. SCHAUBÜHNE AM LEHNINER PLATZ, TYSKLAND / **HEDDA, EN EROTISK DØDSRUTE** REGI: PETER LANGDAL. BETTY NANSSEN TEATRET, DANMARK

Det sies å ha vært en tilfældighet når *Hedda Gabler* ble hovedattraksjon og rød tråd under årets Ibsen-festival. Programmet skal heller ikke denne gang ha hatt noen annen idé enn å kapre det beste og mest interessante som det var praktisk og økonomisk mulig å hente hit – og da måtte det bli mange *Hedda*'er. Festival- og teatersjef Stubø har altså ikke hatt noen forkvaklet idé om et *Hedda*-mesterskap, der han som vert kunne gi seg selv en flying start med sin åpningsforestilling på Amfiscenen.

Men etter å ha sett samtlige, er det lett å konstatere at dette nok ikke er så tilfældig likevel. Vi lever åpenbart i en *Hedda*-epoke. Denne kanskje mest gåtefulle av alle Ibsens kvinner, skapt ved inngangen til det som ble hetende *fin-de-siecle*, har sammen med sitt menasjeri av beilere en særlig appell og aktualitet, ser det ut til, her vi på de forskjelligste kanter av kloden nå legger et nytt sekelskifte nokså nølende bak oss. Og selvnlysende som dette plutselig syntes, tenkte jeg det kunne være godt med litt statistisk belegg, og ganske riktig: på Ibsen-net bekreftes det at gjeldende ranking har dette skuespillet øverst, med 36 innmeldte oppsetninger verden over så langt i jubileumsåret, mens *Et dukkehjem* må nøye seg med en daff annenplass (31), etterfulgt av *Peer Gynt* og *En folkefiende*.

Hedda Gabler er, slik bl.a. professor Helge Rønning poengterer i sin nylig utkomne Ibsen-bok *Den umulige friheten*, beretningen om «en skikkelse som er fanget mellom tidene», omgitt av mennesker som «befinner seg i flytende posisjoner mellom samfunnsgruppene» – et drama «som viser et borgerlig samfunn i oppløsning». Jeg tror det er denne følelsen av å være hjemløs i historien (slik *Hedda* har giftet seg med *fortidsminnegranskeren* Tesman, holder «*dagens mann*» assessor Brack på avstand og i desperasjon maktstjeler den *fremtidsvisjonære* Eilert Løvborg) som gjør at denne ubehagelige, ja, til og med uhyggelige kvinnen rammer dype strenger i mennesker av i dag. Bevegelse – mobilitet, flyt – er tidens løsen, sosialt, kulturelt, økonomisk, geografisk, med det resultat at vi i økende

grad er kommet til å dreie oss rundt oss selv og vårt eget – slik *Hedda* jo gjør.

Denne vissheten om den norske generaldatteren som en kvinne av vår tid, og like lett å spore i et tradisjonstynget pakistansk eksilmiljø som i trendy tysk middelklasse, målbæres av hele utvalget *Hedda*-oppsetninger. Bortsett fra den kinesiske, som til gjengjeld er gjennomstilisert som en fabel og slik egentlig næret av samme overbevisning, er alle mer eller mindre håndfast forflyttet til i dag, med mobiltelefoner, lindreser og iskaldt sterile og rådyre interiører, og ditto språklig bearbeidelse («Kom snart igjen,» roper den danske *Hedda* etter Brack. «Gjerne,» svarer han, med en hes latter, «men i hvem?»).

Det umiddelbare spørsmålet er hva en slik oppdatering egentlig gir. Eller sagt på en annen måte: må *Hedda* virkelig kles i moderne drakt for å angå et moderne publikum? På det siste er selvfølgelig svaret nei. På det første er imidlertid svaret mindre entydig, og det gir årets festival noen uhyre interessante illustrasjoner på. For mitt vedkommende var Schaubühnes utstuderte boulevard-realisme en skuffelse, mens Betty Nanssen Teaterets tabloidvennlige «lesbe-drama» ble en åpenbaring og helt klart høydepunktet. I hver sin ytterkant befant de to norske seg: Riksteatrets multikulturelle eksperiment, der Yngve Sundvor har et godt grunnkonsept men ellers mislykkes med det meste, og Nationalteatrets stramme, stilbevisste og effektive 70 minutter, som nok faller på at regissør Stubø ikke går langt nok i sitt grep.

Halgått løp

Forestillingen på Amfiscenen åpner med en Petronella Barker i knekort draktkjole som står og stirrer nesten skuespiller-privat ut mot salen. Det er en ensom og uutgrunnet *Hedda* vi skal få, forstår vi, som neppe kommer til å rope for noen, heller ikke oss, så mye av sitt indre liv. Hun har yppige høyhælte sko, og røykpakke, lighter og askebeholder ligger klare. Dette er en urban kvinne, med et velprøvd erotisk register. Ytterligere nåtidig blir det når Erlend Bakkers Tesman viser seg. Han tar seg tid til å observere sin kone. Det er som om han vet han må gi henne rom, men uten at det truer ham som mann, nesten tvert imot. De to er et moderne par, jevnbyrdige på mange måter, og skal ganske riktig vise seg å ha en større bevissthet om både seg selv og hverandre enn iallfall jeg kan huske å ha sett før.

Denne typen ansatser er det mange av i forestillingen, og derfor blir den også rett så spennende.

Trine Wiggens Thea er et praktisk menneske, som både vet hva hun vil og stoler på

sine følelser, men som også innser at det er det eneste hun *kan* stole på. Når hun på et punkt får bli hovedperson og fylle scenen alene, mens hun og *Hedda* forgjeves venter på at mannfolkene skal komme hjem fra drikkegilde, er det nesten sjokkerende. Og scenen der Eilert (Eindride Eidsvold) river av seg skoene og kyler dem etter henne, for å drive henne fra seg etter at han tror han har mistet sitt bokmanuskript og forspilt deres felles «barn», er dypt opprørende.

Men mens relasjonen Eilert/*Hedda* på sin side kjennes litt underutviklet – kanskje særlig fordi Eidsvold er drevet opp i et tempo som gjør ham mer rasende enn desperat – er det maktspeillet og den dødsens alvorlige leken mellom Brack og *Hedda* som utgjør forestillingens egentlige akse. Understøttet av både aldersforskjellen og hans helt særegne form for ulmende maskulinitet, er Bjørn Floberg en som Barkers *Hedda* ikke kommer forbi. Ikke før hun til slutt bestemmer seg for å ta sitt liv. Da kipper hun av seg skoene og lar Brack stå alene igjen med dem. Og han – han skjønner hva skuddet der ute betyr, og det rammer ham, han aner vel et øyeblikk sin rolle i det som er skjedd og sin egen karrige skjebne. Men han har levd lenge og lidd sine tap. Uten ytterligere tegn til bevegelse går han.

Slik løper det en *ladning* gjennom hele forestillingen. Og dette understrekes godt av Kari Gravklevs slående dekorasjon, som utgjør et ladet rom i form av en fløyelskledd rød, oval trakt, nærmest som en gigantisk magnet, som åpner ut mot en tett og frodig grønn skog. Dette skaper, ja, nettopp et magnetfelt for handlingen å utspille seg i, både isolert fra og utfordret av det levende, pulserende, virkelige livet der ute. På samme måte er det mellom skuespillerne rom fylt av spenning og holdte pasjoner. Det gir en handling nærmest blottet for dødpunkter.

Likevel er ikke dette en oppsetning jeg gir min endelige tilslutning. Slik magnetens spenning utgjøres av pluss/minus, blir det i denne kraftig nedstrøkne versjonen litt for ofte et spørsmål om svart/hvitt. Forløpet blir for enkelt. I ønsket om å rense teksten for all ytre staffasje og gjøre handlingen og tematikken så renskåren som mulig, står Stubø og hans kumpan Ole Skjelbred tilbake med et nesten mekanisk plot, der motiver og impulser er tegnet med tusj og ikke malt med olje. Handlingen blir skjematisk og utfallet derfor logisk. Det beveger ikke. Et godt stykke over midtveis spurte jeg meg selv: Om det nå var en urpremiere jeg overvar, der jeg ikke visste noe om disse skikkelsene, ville jeg trodd dette var en tekst som ville blitt oppført igjen? Mitt svar da jeg gikk ut ble ikke til mer enn et tjaa.

Oppsetningen satte meg også i tanker om den utfordringen Ibsen har vist seg å representere for filmfolk. Den psykologiske nyanserikdom og møysommelige oppbygging av situasjoner og handlingsforløp som karakteriserer Ibsens tekster, og ikke minst da nettopp *Hedda Gabler*, er det ikke rom for i filmen. Teksten må kuttes og forløpet forenkles, for eventuelt å gi plass til bildene og et nærgående kamera. Men etter som Ibsen allerede selv har vært så streng med sin tekst, er det nesten ikke til å unngå at for mye av det vesentlige forsvinner i forsøket på å bearbeide til film. Og nesten hver gang en filmforfatter har prøvd, oppdager han eller hun at de står altfor fattige tilbake i forhold til originalens potensial, og så legger de prosjektet til side.

Jeg syns ikke Eirik Stubø skulle ha lagt sitt prosjekt til side. Jeg syns det godt forsvarer sin plass på en scene, og sikkert ikke minst overfor et ungt publikum. Men jeg tror han egentlig bare har gjort halvgått løp. Hans oppsetninger de siste årene – alle samme med Gravklev som scenograf – har utforsket stiliseringens muligheter i dagens teater, med dagens skuespillere. Aller tydeligst var dette i fjorårets *Fedra* på Svenska Riksteatern, som var både dristig og besettende. Hva ville skjedd, mon tro, om denne tekstbearbeidelsen hadde våget skrittet over – eller opp – i bundet form?

«Skyhøye ambisjoner»

Stilisering til gagns fikk vi i den kinesiske oppsetningen, *Hedda, eller skyhøye ambisjoner*, og jeg må si det var en fascinerende og befriende opplevelse. Teksten er meget fritt gjendiktet, for ikke å si omdiktet, av dramatiker og professor ved Shanghais Teaterakademi, William Huizh Sun. I et intervju forteller han at Hedda tidligere har vært opplevd som for usympatisk for en kinesisk sensibilitet, men at hun i dag er en ytterst relevant og aktuell skikkelse: «For mindre enn en generasjon siden var livet her i Kina mer eller mindre forutbestemt for en som begynte på universitet. I dag er alt mye mer åpent. Men med vår nyvunne frihet kommer også alle alternativene, alle valgene som skal treffes.» Det er med andre ord blitt en bevegelighet lik den vår norske Hedda både ønsker og hater. For Kina-Hedda fører dette til en tragisk død. Hun er en sterk og sammensatt kvinne, som har truffet det gale valget, og som ikke orker å leve med konsekvensene av sine handlinger – et liv uten respekt og uten kjærlighet. Det er både romantisk og moderne. Og i sin avvisning av den makt omgivelsene søker å få over henne er hun en sann Hedda.

I sin form er forestillingen kinesisk opera, dvs med levende musikk og dialogene

avbrutt av arier, duetter og koreograferte numre der skikkelsene røper sitt indre, fremført i tradisjonelle kostymer med stilisert maskelegging og i en enkel grunndekorasjon. Det finnes jo en rekke kinesiske operaformer, med den virtuost akrobatiske Peking-opera som den mest kjente, som i sin tid ga viktige impulser både til en Bertolt Brecht og en Peter Brook. Denne gangen dreier det seg om Yue-opera, en relativ nykommer som oppstod tidlig på 1900-tallet i en by utenfor Shanghai, og som ganske raskt fant sin egen form med kvinner i alle rollene.

Dette siste tok det meg litt tid å oppdage. Til gjengjeld er effekten formidabel. Det skaper både distanse og intimitet. Sammen med forestillingens mange hundreårgamle scenekonvensjoner gjør det skikkelsene til arketyper og handlingen til fabel, samtidig som aktørene blir nærværende som fortellere. Og når spillet er så inderlig og nyanserikt som med dette ensemblet blir virkningen dobbelt bevegende. Når f.eks.

Jeg tror det er denne følelsen av å være hjemløs i historien, som gjør at denne ubehagelige, ja, til og med uhyggelige kvinnen rammer dype strenger i mennesker av i dag

Hedda skal brenne Løvborgs manuskript oppfører skuespillerinnen en både forrykende og uendelig grasios flammedans i en ildrød tradisjonell silkekaftan, der de flere meter lange ermene virvles rundt, samles opp og foldes ut i et nummer som ikke leverer tvil om et sinn i dypeste nød. Så vidt jeg husker var det for øvrig også dette vi fikk se som innslag under festforestillingen ved åpningen av Ibsen-året i Oslo Rådhus. Og når Hedda skal ta sitt liv, skjer det gjennom en dans med sverd (pistolene er selvfølgelig byttet ut) i en stadig skarpere lyssatt silhuett mot fondveggen.

Slik, ikledt en annen kulturs eget, egenartede scenespråk, med handlingen lagt til en forgangen, halvmytisk tid, kan Hedda gjøres både tilgjengelig og dagsaktuell.

Yngve Sundvor har hatt *sine* skyhøye ambisjoner når han i Riksteatrets festivalbidrag har gjort Hedda til annengenerasjons pakistansk innvandrer. Først tenkte jeg: hva er dette for slags tøvete, trendy idé – skal teatersjef Horn slå et slag for ikke-etniske nordmenn på scenen, behøver det vel ikke gjøres så demonstrativt som dette? Men ved nærmere ettertanke slo det meg at jo nettopp Hedda må egne seg til et slikt grep: hun er outsideren fra en kultur med helt andre verdier enn hennes nye omgi-

velser kan fatte, som utsettes for krav og konvensjoner hun opplever som grunne, uverdige og livsfjendtlige. Om det er en Ibsen-tekst som handler om kulturkollisjon, må det vel være *Hedda Gabler*.

Men Sundvor har gått seg helt bort, slik han dessverre også før har gjort noen ganger. Med en blanding av ustyrlig oppfinnsomhet og et ønske om å kontrollere publikums opplevelse blir han på samme tid overtydelig og forvirrende. Istedenfor å nøye seg med sin grunnidé og utforske den, har han satt seg fore å levendegjøre Heddas indre verden gjennom kontrasterende tablåer og kommenterende videoinnslag på storskjerm. Det blir ikke bare påtrefende, det blir også overlesset. Og når han har seks skuespillere med så forskjellige, ja, bent frem sprikende forutsetninger, burde han visst at han ikke ville få den tekniske presisjon og det ensemblefokus som en slik ambisjon har som et minstekrav. Resultatet er både en trivialisering av teksten og en utlevering av de medvirkende. Realiteten er

trolig at Sundvor mistet kontrollen med sitt prosjekt. Et slående eksempel i så måte var åpningen på forestillingens 2. akt, der Tesman kommer hjem etter kalaset hos Brack. Her begynte Jørgen Langhelle sin entre langt ute i kulissene, med en lydlig spykule, etterfulgt av en møysommelig ferd over scenen og opp i sin nye designersofa ledsaget av en serie uhyre vel-timed stønn og eder. Det var for så vidt gloriøst komediespill, verdig en Arve Opsahl på sitt beste. Men selv om jeg tar høyde for en mulig idé her om de forskjellige kulturers uforenlige syn på alkohol, er det lenge siden jeg har sett en oppsetning så ettertrykkelig kuppet.

Patologisk lede

Å sammenligne Riksteatret med Berlins Schaubühne kjennes ikke bare urimelig, men nærmest irrelevant. Men det er nå den slags en festivalmønstring også fører med seg. Uansett: entusiastiske rapporter (bl.a. her i tidsskriftet) om Thomas Ostermeiers *Hedda Gabler* hadde skapt enorme forventninger, godt understøttet av minnet om hans radikale *Nora* under forrige festival. Når de ikke ble innfridd, skyldes det imidlertid ikke et uklart konsept eller en manglende konsekvens i gjennomføringen. Snarere tvert imot.



Også denne gangen er settingen Berlin og nåtid. Og Ostermeier følger sin Ibsen i å være presis i miljøskildringen: i mellomspill projiseres det håndholdt film av husfasader og gatebilder fra der mennesker som dette bor, akkompagnert av miljøriktig, engelskspråklig balladerock, mens dekorasjonen er en mildt stilisert utgave av den typiske, trendy middelklasseleiligheten, dominert av en limegrønn hjørnesofa og en terrassevegg med skyvedører i glass. Over dekorasjonen henger en svær og bevegelig speilflate, som utløses av dreieskiven i mellomspillene, og som, helt i Ibsens ånd, stadig truer med å innlemme salen i scenebildet.

Men med Ostermeiers ønske om gjenomført nåtid følger problemer.

Et opplagt eksempel er Løvborgs manus, som da selvfølgelig må være i mannens pc. Hvordan får så Hedda drept barnet? Hun går løs på det med hammer. I sin intensjon er det for så vidt et sjokkerende bilde, men det undergraves fullstendig av at vi må dikte velvillig videre på noen tilføyde replikker om manglende sikkerhetskopier osv., når vi samtidig vet at om det er én person i hele

Ibsens samlede univers som ville husket å ta backup, ja, som har funnet sitt livsinnhold som en legemliggjort backup, så er det Thea Elvsted. Og det paradoksale er at denne innvendingen bare blir viktig fordi Ostermeier insisterer slik med sin oppdatering.

Et atskillig mer interessant eksempel handler om Heddass graviditet. Hos Ibsen er dette aldri uttalt – selvfølgelig ikke: det er et ugjenkallelig faktum av så enorme dimensjoner at Hedda knapt kan innrømme det for seg selv. Men hva skjer i Berlin anno 2006? Hedda velger plutselig å fortelle Jørgen det. Motivet er å fange ham i sitt nett, så han ikke legger hindringer i veien for hennes aktuelle planer – og ganske riktig: han går fra konseptene i begeistring. Og selvfølgelig kan hun trygt fortelle: når det voksende fostret blir besværlig, stikker hun bare bort på nærmeste privatklinikk og får det fjernet, får man tro.

Det er imponerende konsekvent, dette, når Ostermeier på denne måten forfølger sitt nåtidige miljø og sine samtidige til en slik logisk ytterlighet. Men for mitt vedkommende er resultatet forfeilet. Det er

som om han ikke helt har hatt den nødvendige avstand til det han har villet skildre. Derfor står det en eim av forakt, for ikke å si selvforakt, over oppsetningen.

Aller tydeligst blir dette når Hedda endelig har skutt seg. Det er oss nokså likegyldig.

Til tross for skarpt spill og et intenst nærvær av Katharina Schüttler (hedret med Theater Heutes pris for beste skuespillerinne i 2006), gir ikke oppsetningen oss en skikkelse som berører. Den spinkle lille Schüttler fremstår som en barne-kvinne – som både offer og umyndig. Hun kan nok være sårbar, men er først og fremst fylt av patologisk lede, hinsides et hvert forsøk på å gjøre noe med sin situasjon. Hun er en Hedda uten anstrøk av den «romantiske idealisme» som Toril Moi gjør et poeng av sin nye Ibsen-bok. Hun har gjort seg til et barn, og er som sådan en ytterliggående representant for en syk tid og en generasjon som ikke vil vokse opp.

Det som til gjengjeld griper er de gjenlevendes dårskap. Brack har sparket skoene av og slanger seg på sofaen, Thea og Tesman har knapt latt seg affisere av nyheten



< **HEDDA GABLER**, regi: Eirik Stubø, Nationaltheatret, 2006. Foto: Erik Berg
HEDDA GABLER, regi: Thomas Ostermeier, 2005. Foto: Arno Declair >

HEDDA GABLER, regi: Yngve Sundvor, Riksteatret, 2006. Foto: Erik Berg >



om Løvborgs død, og når skuddet lyder, tror de alle det er Hedda som leker. Så begynner scenen å dreie, til tonen av en halv-sentimental pop-låt, og ingen oppdager den døde Hedda, som vi i salen får se, om og om igjen, der hun ligger sammensunket under en blodstenket vegg. Det er forferdelig. Men det er også latterlig. Og det varer og rekker. Derfor oppleves det først og fremst som en kommentar.

Sprengkraft

Men med Peter Langdals *Hedda – en erotisk dødsrute* kom bekreftelsen på at en transponering til nåtid ikke bare er mulig, men også kan ha stor sprengkraft.

Skjønt nåtid: med belegg i Løvborgs nyskapende verk om fremtiden, har Langdal, i følge programmet lagt handlingen «litt frem» i tid. Konsekvensen er at vi får våre egne liv i en nærmest aksentuert utgave. Som en publikummer sa på vei ut: «Ja, de er jo kommet så mye lenger der nede i Danmark.» Her er seksualiteten ikke en trussel mot ens selvbylde, men en samværsform med uendelige muligheter. Kjønsrollene er

oppløst, slik våre egne fremtidsforskere spår de vil bli. Det interessante er at dette verken blir billig eller forsert. Det blir befriende. Selv om jeg skal innrømme jeg et øyeblikk fryktet at ryktene om «lesbe-drama» skulle innfris i all sin tarvelighet, da den raffinerte komedieskuespilleren Jesper Langberg innledet forestillingen som en mannlig Julle i den mest påtrengende rosa dressen jeg kan huske å ha sett.

Hva Langdal med sitt grep har skaffet seg er et univers der den erotikken som i originalen er fortrenget og en formidabel motor, bringes i dagen og leves ut som en selvfølge. Resultatet er en enorm vitalitet, som i sin tur gir et rendyrket fokus på karakterenes psykologiske og eksistensielle dilemmaer. Når Tesman er blitt til den ambisiøse kvinnelige forskeren Tesse, blir «partnerskapet» Hedda har inngått mindre en sosial nødvendighet og mer en nødhavn for et menneske i drift. Når Elvsted er en mann med sviktende selvfølelse, som både Tesse og Hedda har tøyset og tuklet med i fortiden, blir den selvutslettende trangten til å gå opp i Løvborgs livsverk helt annerledes

allmenngyldig og betagende. Ja, selv Brack kommer i et nytt lys: han har beholdt sitt kjønn, men henger nettopp derfor så mye klarere igjen i en annen tid, der han utfolder sin makt på en forslitt og ganske så alkoholisert måte.

Til forskjell fra noen av de øvrige oppsetningene under festivalen, gir Langdals versjon også best plass til det som tradisjonelt er den sentrale konstellasjonen i *Hedda Gabler* – mellom Løvborg og Hedda. Han spilles av den svenske skuespilleren Shanti Roney og er på alle måter en outsider, med en evne til lidenskap som også har gjort ham uendelig sårbar i dette miljøet. Sonja Richters spede, stadig mer jagede Hedda er den legemliggjorte flyktighet, «den vaske-ægte postmodernist», som det heter i en artikkel i programmet, på jakt etter den lykken som vår kultur lover oss alle. Mellom disse to utspiller det seg en kamp på liv og død, det må det jo. Og når Hedda til slutt tar livet av seg, er det virkelig fordi hun er kommet til veis ende. Friheten er blitt til tomhet.

Så moderne kan Ibsen bli.



Ung Hedda: Katharina Schüttler (26).

**Det vanskeligste
av alt er å unngå
spill, men rett og
slett gjøre det
som står i stykket
– da forteller**

**historien seg selv, sier Hedda-
skuespiller Katharina Schüttler.**

Less is more

Spedbygde Katharina Schüttler blir nesten borte når hun lener seg tilbake i den svarte skinnsofaen på Theatercafeen. Men hun er likevel ikke den som går i ett med tapetet. Også privat har den 26-årige skuespilleren scenenærver, selv om hun ikke gjør noe vesen av seg. Av hva hun skal spise, drikke, svare – eller at hun skal stå på Nationaltheatrets hovedscene igjen om to timer. Enten det skyldes den coolheten som har blitt framhevet ved hennes tolkning av Hedda, eller rett og slett at hun virker så oppriktig og uaffektet, så har hun en autoritet som gjør inntrykk.

Katharina Schüttler har vokst opp i en teaterfamilie og fikk i ung alder engasjement i forskjellige roller i TV og film. Men hun søkte seg likevel inn på en teaterhøgskole i Hannover for å lære seg håndverket, eller som hun har sagt i et intervju, fordi hun ville lære seg hvordan hun skulle si «Jeg elsker deg».

I dag er hun fast i ensemblet på Schaubühne i Berlin, hvor hun for tiden spiller i O'Neills *Trauer muss Elektra tragen* (*Mourning Becomes Electra*) og Sarah Kanes *Zerbombt* (*Blasted*). Men det var hennes tolkning av Hedda Gabler som ga

henne prisen som Årets skuespillerinne i Theater heute, som den yngste skuespilleren noen gang siden prisen ble opprettet for 33 år siden. En pris som for to år siden gikk til Anne Tismer for rollen som Ibsens Nora.

Thomas Ostermeiers Ibsen-oppsetninger på Schaubühne har vært en suksesshistorie med gjestespill verden over. Både *Nora* (2004) og *Hedda Gabler* (2006) ble valgt ut til Theatertreffen i Berlin, som er en mønstring av de ti beste tyskspråklige teateroppsetningene av året.

– *Da Hedda hadde premiere i fjor, var det en av kritikerne som hevdet at det var en kalkulert suksess. Men man kan jo snu på det, og si at det var dristig av Thomas Ostermeier å sette opp Hedda Gabler etter suksessen med Nora.*

– Jeg synes det var dumt sagt. Hadde det vært mulig å kalkulere suksess, ville sannsynligvis veldig mange ha gjort det. *Hedda Gabler* er dessuten et mye vanskeligere stykke enn *Nora*.

Da jeg fikk tilbudet om å spille Hedda ble jeg selvfølgelig glad. Likevel måtte jeg bruke en uke på å tenke meg om før jeg sa ja. Jeg var klar over den store suksessen

med *Nora*, og tenkte at kritikerne helt sikkert kom til å sammenlikne meg med Anne Tismer. Det var en ganske spesiell situasjon. Men så tenkte jeg at jeg kom til å angre resten av livet hvis jeg ikke sa ja...

Jeg syntes *Hedda Gabler* var ekstremt vanskelig. Hvorfor gir for eksempel egentlig Hedda Løvborg pistolen?

– *Kjente du stykket fra andre oppsetninger?*

– Jeg hadde bare sett én, i Hamburg i fjor, hvor jeg ikke forsto hva de hadde ment, eller hvorfor personene gjorde det de gjorde. Det er ikke så lett å sannsynliggjøre det som personene gjør.

Men det kan også være en fordel å vite minst mulig. For hvis man har sett andre oppsetninger tror man nok antagelig også at man forstår stykket, og anstrenger seg ikke like hardt. Eller man kan bli altfor opptatt av å skulle gjøre det annerledes. Jeg tror det er slik at jo mer rådløs man er, desto bedre.

Hvem er Hedda?

– *I den Hamburg-versjonen du sikter til, av Stephan Kimmig (som også regisserte Nora som gjestet Ibsenfestivalen i 2004), er Hed-*

das depresjon veldig framtreddende. Men i Hamburg hadde de også strøket veldig mye, langt mer enn dere. For eksempel åpningsscenen med Tante Julle. Hos dere var det vel bare scenen der hvor Tesman drar til tante Rinas dødsleie som var forandret. Her ble han hjemme. Hvorfor det?

– Hos oss ønsket Ostermeier og Marius von Mayenburg (dramaturg/manusbearbeider) å vise at Hedda går aktivt inn for å tilrane seg Løvborgs manuskript, og at hun ikke får det tilfeldig, sånn ooops! – fordi Tesman må av sted til sin døende tante.

– Var det fordi intrigen virket for «velsmurt»?

– Ja, jeg tror det, men også at de ønsket å konsentrere konflikten.

– Hedda er med andre ord mer aktiv i deres iscenesettelse enn hun andre ganger kan være. Betyr det at dere ikke var så opptatt av temaet depresjon?

– Når man prøver på et stykke går man gjennom mange stadier, hvor man konsentrerer seg om en ting, eller et tema som leder en videre. Og Heddas depresjon var selvfølgelig også viktig for oss. Men jeg hadde lyst til å spille henne annerledes. Og vi syntes at det ble kjedelig å framstille Hedda som deprimert, da vi prøvde på det. For Hedda

er det store i livet å ha makt over andre. Og det er den eneste følelsen hun synes det er verdt å leve for. Det er deprimerende, selv sagt – hvis man tenker nærmere over det. Men så lenge hun slipper å tenke for mye, og så lenge hun kan leke eller manipulere med andre, har hun en grunn til å leve. Det gir henne en ganske god følelse.

– Det kan man kanskje kjenne igjen i seg selv. Men hun er også blottet for medfølelse.

– Jeg tror det knytter seg til depresjon, og at problemet er at hun egentlig føler seg liten. Hedda har en forståelse for situasjonen hun er i: Hun valgte en mann som hun egentlig ikke elsker, og bare for å leve opp til en livsstil hvor hun kan få en ny BMW når som helst. Selv om Hedda innser hvilken situasjon hun befinner seg i, klarer hun ikke å komme seg ut. Hun forakter andre for å være sånn, men hun er sånn selv også, og avskyr seg selv for det. Jeg tror det er dette selvhatet som får henne til å kjenne så lite empati med andre. Det er nesten som om hun føler at hun har rett til å opptre sånn som hun gjør: Hvis man ikke er lykkelig selv, har ingen andre rett til å være det heller.

– I sin versjon på Nationaltheatret har

Eirik Stubø valgt å fokusere mindre på sosiale eller sosiologiske forhold enn dere. Han sier at Heddas problem er at hun er veldig intelligent, men ikke begavet. Hva tenker du om Heddas evner og muligheter?

– Jeg har ikke egentlig tenkt på om Hedda er begavet eller ikke. Jeg tror problemet er at hun ikke føler lidenskap for noe.

– Heller ikke Løvborg? Når du klemmer Løvborg for han går, tenkte jeg at dere kunne løpt deres vei! Men det er jo ikke sikkert at Hedda føler noen kjærlighet overfor Løvborg. Det er egentlig veldig tvetydig i oppsetningen deres?

– Det synes jeg alle bør tolke fritt. Jeg tenker at hun engang har elsket ham, men også at hun ikke var modig nok, fordi han var alkoholiker, ikke hadde penger, osv. Når han kommer tilbake, innebærer det en konfrontasjon med fortiden og med hennes fortidige jeg. Men jeg tror ikke at hun virkelig elsker ham lenger. På den andre siden, er det et fellesskap mellom dem, fordi begge betrakter livet som ganske latterlig.

– Dere har utelatt replikkene hvor Hedda forestiller seg Løvborg «med vinlov i håret»... det er jo utsagn som viser til Heddas lengsel mot noe stort og heroisk. Det er i det hele tatt lite heroisme ved denne oppsetningens Hedda?

– Det morsomme ved å sette opp Hedda Gabler er jo at det er så mange innfallsvinkler til stykket. Og at forholdet mellom personene kan tolkes på så mange måter. Hedda snakker jo hele tiden om «skjønnhet» – eller «storhet», som det heter hos oss. Men er det virkelig så viktig for henne? Eller er det bare noe hun sier for å bli i stand til å få makt over andre? Når Løvborg kommer tilbake, er han en trussel for Tesman. Og for Hedda er det både latterlig og truende for hennes egen posisjon. Så alt dette snakket om «skjønnhet» eller «storhet» er kanskje bare noe hun villeder Løvborg med? Kanskje det er ord som ikke betyr noe for henne, men som hun bruker for å manipulere ham med, ved å spille på romantikk og selvmord? Det er så mange måter å tolke teksten på! Men for oss dreier det seg i grunnen mest om makt, ikke om heroisme.

– Hvorfor tar Hedda livet av seg? Hvis det ikke er på grunn av Løvborg, er det på grunn av Brack?

– Jeg tror ikke at det er på grunn av Brack. Jeg tror at en person som begår selvmord, må ha båret på en slik tanke veldig lenge. Det er ikke noe man gjør på grunn av én hendelse. Hvorfor leve dette latterlige livet? Hedda er en som leker med ilden hele tiden – og til slutt brenner hun seg. Når hun innser at Brack har makt over henne, er det



Jeg har ikke egentlig tenkt på om Hedda er begavet eller ikke. Jeg tror problemet er at hun ikke føler lidenskap for noe

dråpen som får begeret til å renne over.

– *Leter du også etter sympatisekende trekk hos Hedda?*

– Etter forestillingen på Nationaltheatret i går kom mange opp til meg og sa at de nesten gråt på slutten, at de følte medlidenhet med henne. Det er nok en dobbelthet der: Hun er en bitch, men man får vondt av henne. Men likevel prøver jeg overhodet ikke å spille slik at jeg får sympati. Absolutt ikke. Og jeg synes det er veldig morsomt.

– *Hvilken scene er mest utfordrende å spille?*

– Den vanskeligste å spille, men også å iscenesette, er nok scenen hvor hun ber Løvborg om å ta livet av seg. Det virker så usannsynlig. Og det er sikkert en scene hvor publikum fort kan bli sittende og lure. Vi forsøker å gjøre den så lite teatralisk som mulig.

Det er veldig vanskelig å unngå teaterdiksjon, vet du. Det er egentlig det vanskeligste av alt: Å unngå spill, men rett og slett gjøre det som står i stykket – da forteller historien seg selv. I teatret er det jo gjerne slik at less is more: Jeg vil jo helst ikke se «skuespillere» når jeg er på teater.

Kiosklitteratur?

– *På den andre siden er vel det å klare å si slike replikker som «vinløv i håret» en del av jobben? En utfordring som man selv sagt slipper lettere unna når man ikke setter opp stykket i historisk drakt?*

– Å sette opp Ibsen historisk er i dag veldig sjeldent. Jeg tror ikke jeg har sett det noen gang. Og jeg tror jeg fort hadde begynt å kjede meg hvis det sto noen på scenen med en kjole fra hundre år siden. Jeg ville tenkt på det som om skuespillerne var «utkledd» i rollene. Når det gjelder det med vinløv i håret, så virker det så kunstig. Det står ikke for noe som jeg kan forholde meg til følelsesmessig.

– *Thomas Ostermeier sa i et intervju i dette tidsskriftet (1/2005) at man kan risikere at Hedda Gabler og Nora kan bli en slags kiosklitteratur for intellektuelle kvinner.*

– Virkelig? Det har han også sagt om O'Neills *Elektra*. Men i *Elektra* mener virkelig personene det de sier, og sånn er det ikke i *Hedda*. Man vet aldri hva folk egentlig mener hos Ibsen, de avslører ikke hva de egentlig tenker. Og hvis de gjør det, så skjønner du likevel ikke hvorfor. Hedda er et stykke som man må lete seg gjennom, men i *Elektra* vet du alt fra begynnelsen av. Og derfor er det på en måte «kiosklitteratur».

Det som er vanskelig med Ibsen, er at alt det som skjer blir fortalt. Dramaet «hender ikke», folk kommer bare inn og forteller at

de og de forferdelige tingene har skjedd. Det er veldig vanskelig å gjøre det som skjer interessant. Samtidig som man heller ikke bør spille «stort» for å kompensere for at ingenting skjer, men stole på at man kan spille «ned» og likevel gjøre det spennende.

– *Foretrekker du å spille klassikere eller nye stykker?*

– Det viktigste er om jeg liker stykket, om det griper meg. I *Elektra* er selve historien stor – selv om språket ikke er så spennende. Det tragiske ligger i historien, i barna som kjemper for å komme seg vekk, som ikke vil identifisere seg med foreldrene, men oppdager at de gjentar foreldrenes feil. Det er tragisk, og sant.

– *Her i Norge er det mye kritikk mot at det skrives så mye om familien, også i samtidsskildringen.*

– Men vi kommer jo alle fra familier. Det er noe alle må relatere seg til, som man

Du kan like det han gjør eller ikke. Man kan synes at det er for realistisk. Men han er veldig presis, og han forstår veldig mye. Og han kan hjelpe deg når du trenger det. Mange regissører kan ikke det.

I begynnelsen hadde Ostermeier et publikum fra Baracke, studioscenen til Deutsches Theater i Øst-Berlin. Og det var dette publikummet de var kjent med – ungdom fra Øst-Berlin. Men det var vanskelig å få med seg dette publikummet til Schaubühne. I Berlin er det slik at du ikke kan fylle alle scenene på Schaubühne i Vest bare med ungdom fra Øst-Berlin. Så det som har skjedd, er at man måtte forandre seg noe, og lage teater for det lokale publikum. Det innebærer noen kompromisser, men ikke at man mister seg selv. Jeg tror det har vært riktig å gjøre.

– *Du har vokst opp i en teaterfamilie, med en far som arbeidet på et teater i Köln.*

Jeg tror jeg fort hadde begynt å kjede meg hvis det sto noen på scenen med en kjole fra hundre år siden. Jeg ville tenkt på det som om skuespilleren var «utkledd» i rollen

ikke kan komme unna. De aller fleste forsøker å unnsnippe det ved å skape sin egen familie.

Jeg leser ikke så mange nye stykker, men jeg har medvirket i sceniske lesninger av nye tekster på Theatertreffen. Og jeg syntes mye er dårlig. Men jeg bryr meg ikke egentlig om et stykke er nytt eller gammelt.

– *Ostermeier har sagt at det var mange som ble sjokkert over Hedda. Eller provosert over at personene er så kalde?*

– Det har jeg ikke hørt noen si. Vel, folk er sjokkert over at folk er så kalde, men ikke over at vi har framstilt dem slik. På overflaten slås vi jo ikke. Jeg tror det har å gjøre med hvordan livet er. For på overflaten slås vi jo ikke. Vi forstiller oss som høflige og smilende, men «dreper» hverandre likevel.

Jeg opplever det som flott hvis denne kulden sjokkerer. For det er veldig ofte slik at hvis du vil formulere et budskap, så faller det til jorda. Det motsatte av det du vil si, dukker likevel opp. Da vi ville gjøre Hedda ond og jævlig, fungerte det ikke. Hun virket mye verre når hun var hyggelig. Og derfor er det på en måte en kompliment hvis folk blir sjokkert – uten at vi egentlig gjør noe sjokkerende.

– *Hvordan er det å jobbe på Schaubühne?*

– Berlin tiltrekker meg, Schaubühne tiltrekker meg. For en skuespiller er det veldig flott å få jobbe med Thomas Ostermeier.

I sjargongen blant tyske kritikere og kjennere blir ofte de tyske byteatrene omtalt litt nedsettende.

– Min far var veldig lenge ved et Landestheater. Du vet, i Tyskland har man 16 delstater, som har sine 3-4 landsteatre, med turnéplikt. Det ligger nederst på rangstigen, under de statlige teatrene (Staatstheater) og byteatrene (Stadttheater). Men jeg liker virkelig ikke å tenke i kategorier. Det er lett å bli arrogant, og så fort du blir arrogant gjør du ikke noe godt arbeid lenger. Du tror at du vet alt på forhånd, og da blir arbeidet ditt kjedelig. I dag er dessuten teatret under økonomisk press, politikerne vil nedlegge og spare. Derfor opplever jeg det som veldig negativt når de samme folka snakker stygt om hverandre i pressen.

– *Hvordan opplevde du det norske publikummet i går?*

– I begynnelsen merket man at publikum virkelig kjente stykket, at de tenkte: «Ok, så de vil gjøre det slik!» og moret seg over scenen med tante Julle. Men vi har også spilt *Hedda* i Venezuela, og det var en større forskjell. Der hadde de et helt annet forhold til en pistol. Det var ikke en teaterrekvisitt for dem: De fleste hadde antagelig tatt på en pistol, i hvert fall én gang i livet.

Og de lo veldig mye. I Tyskland forholder publikum seg mer som kritiske intellektuelle.

Calixto Bieito tror på kjærligheten. Derfor ville han ikke la PEER GYNT ende med at Solveig og Peer handler på supermarked og ser på TV.

AV THERESE BJØRNEBOE OG MARIT ANNA EVANGER (FOTO)

– Jeg er en melank



– Teater handler om å frigjøre sin fantasi, sine følelser, sier regissøren Calixto Bieito.

kolsk spansk ku!



Calixto Bieito (f 1963) er i Oslo hvor *Peer Gynt* i siste liten er blitt programmert inn på Ibsenfestivalen 2006, etter den store suksessen ved premieren i Bergen. Her har han unt seg et par dagers turisttilværelse etter en hektisk sommer med gjestespill og visninger av *Peer* i Spania, og prøver og premiere på en dramatisering av Michel Houellebecqs *Plattform* i Edinburgh. Jeg møter ham på toppen av Grand over noen kopper espresso og mineralvann. Men ved siden av ham ligger en oppslått bok, en roman, og hans neste dramatiseringsprosjekt.

Etter flere iscenesettelser, som bl.a. *Macbeth* (Salzburg, 2006) og Mozarts *Die Entführung aus dem Serail* (Berlin, 2004), har Calixto Bieito opparbeidet seg et rykte som provokatør eller skandaleregissør. I et slikt perspektiv virker *Peer Gynt* likefrem publi-

få rost sine skuespillere nok, selv når han frydefullt omtaler dem som en gjeng «terrorister» som kan skremme vannet av en regissør, eller endevende et konsept hvis de vil. Teaterformen krever mye: De må kunne synge, improvisere både situasjoner og tekst, og være i stand til å sjonglere med ulike stilarter eller uttrykk, fra naturalisme til kabaret. Ikke minst må de kunne snakke til og manipulere publikum – slik man fikk oppleve i annen del av *Peer Gynt*.

Afrika-scenene i *Peer Gynt* utspilte seg som et talkshow til taffelmusikk i foajeen på DNS (eller kafeen i andre etasje på Nationaltheatret), og som et ekstrovert show på et stillas eller tårn, under dårekistes scenen, mens skuespillerne trakk publikum med seg i sang, og klatret på stolryggene i salen.

– Jeg elsker den formen for teater, sier

Det finnes jo også en annen Ibsen-tradisjon, som går fra James Joyce til Harold Bloom, og i dag tror jeg det er den riktige linjen

kumsvennlig, men en rød tråd ved oppsetningene hans er likevel en åpen form og en aktualiserende og fri omgang med teksten, som også inviterer til motsigelser.

Bieitos teater viser affinitet til teatret fra mellomkrigstiden, til Brecht, surrealismen og dadaismen. Samtidig er han forankret i spansk tradisjon. Han forteller at han ble begeistret for Bunuels filmer allerede på skolen som tolvåring, og ved siden av Bunuel framhever han Goya og den i norsk sammenheng forholdsvis ukjente spanske dramatiker Roman Maria Valle-Inclán, som sine viktigste forbilder.

Peer Gynt

Peer Gynt er selvsagt ikke bare Bietos verk, den er resultatet av drivende godt ensemblearbeid fra skuespillertruppen ved Teater Romea i Barcelona. Bieito kan ikke

Bieito, og forteller at forestillingen ble spilt med et større ensemble og i en langt større sal i Barcelona, etter bare to dagers improviserende prøver.

– *Skal man forstå Joel Juans ekstremt macho Peer som en kritikk av rockemytologien?*

– *Peer* er en middelmådighet med et enormt ego. Det spiller ikke så stor rolle om han ønsker å være en rocke- eller fotballstjerne. I annen del (Afrika) driver han business, og deretter er han, slik jeg forestiller meg det, en nåtidig sektleder som utnytter medlemmene seksuelt. Tårnet er for meg et forfengeligheits tårn og en metafor for en ekstremindividualisme som leder til galskap. Det er mitt bilde av det europeiske samfunnet. Hedonismen finner man jo allerede i Ibsens tekst, men man må åpne stykket opp for vår tid. I dag er jo nesten

alle ofre for en individualisme som fører til angst, depresjon og pillemisbruk.

Calixto Bieito legger ikke skjul på at han har utnyttet Joel Juans personlighet og stjernestatus i gestaltningen av Peer Gynt. Juan er både en kjent katalansk uavhengighetsforkjemper og agitator, og en stjerne fra spansk film og TV.

– Han er en fantastisk skuespiller, my God. Men han har også en enormt ego, og går til psykiateren tre ganger i uka for å snakke det (latter). For all del: Dette er noe vi snakker helt åpent om.

Romantisk

– *Det er en samtidskritisk Peer Gynt, men Solveig er likevel veldig sterk i denne oppsetningen. Det er jo ganske uvanlig –*

– Ja, fordi jeg tror på kjærligheten. For meg er ikke Solveig «bare» en blond kvinne som venter. Fordi jeg tror det ligger en veldig styrke i det å vente så lenge. Det skyldes sikkert også fordi at det er min kone (Roser

teater for teaterfolk. Og jeg ville ikke være ironisk.

Peer er en stor egoist som har levd et liv fullt av misforståelser og feilslag. Men Solveig er hundre prosent. Og jeg tror ikke at Solveig har lengtet etter Peer for at de skulle se TV. Kona mi ville aldri gjøre det! (latter): Hun ønsker seg ikke den typen liv.

– *Men det er ikke en kritisk og politisk slutt?*

– Man kan lage politisk teater hvis man har veldig klare ideer. Men det er veldig vanskelig for vår generasjon å ha klare ideer om seg selv, fordi vi lever midt oppi det. Jeg tenderer til å mistro teaterfolk som forsøker å fortelle meg hva jeg skal mene – eller som har veldig radikale ideer. Kanskje fordi jeg ikke er smart nok.

– *En av de fineste scenene i forestillingen er slutten for pause. Etter å ha sagt «Jeg skal vente» står Solveig alene på scenen mens publikum går ut, helt til salen er tom. Hva ga deg ideen?*

Jeg har en sterk fornemmelse for hva kjærlighet er, også når det dreier seg om syk kjærlighet

Cami) som spiller henne, og at hun er en veldig sterk kvinne.

Jeg forestiller meg at Peer vender tilbake til en slags post-petroleum-kirkegård, hvor Solveig og han forsøker å skape en liten øy av lykke. Som to barn som har gått seg vill i en skog. Slutten av forestillingen er både nihilistisk og romantisk. I dag omtales ofte Julio Iglesias som romantisk. Men da misforstår man, for han er ikke romantisk, bare sentimental.

– *Og en slik «øy av lykke» som Solveig og Peer finner opp, ønsker du ikke å gjøre narr av eller å ironisere over?*

– Nei, det vil jeg ikke. I dag forsøker vel alle å skape seg slike små øyer. Jeg tror det finnes steder av lykke i tilværelsen, og jeg tror ikke at det er så farlig å si det til publikum. Selv om jeg er en pessimist og melankoliker. En melankolsk spansk ku. (latter).

– *Jeg kan tenke meg at en tysk regissør som Frank Castorf ville forholdt seg ironisk, og betraktet det som en småborgerlig ønskedrøm?*

– Jeg har bare sett en forestilling av ham. Vi er forskjellige, og han er nok mer nihilistisk anlagt enn meg. Jeg kunne ikke se for meg Solveig og Peer på et supermarked. Det vil si: Vi forsøkte faktisk å la forestillingen ende med at de ser på TV og spiser Kentucky Fried Chicken, men det ble for enkelt. Det hadde sikkert blitt en sånn scene som teaterfolk elsker, men jeg lager ikke

– Første del slutter vanligvis med mor Åses død... og det var egentlig den jeg ville forandre. Fordi Åses dør signaliserer at nå kan publikum gå på toalettet eller få seg en drink (latter): Men det er egentlig en scene som må kaste lys tilbake på første del.

Ibsen og Shakespeare

– *Hva slags forhold har du til Ibsen?*

– Mitt problem med Ibsen, skyldes at vi i Sør-Europa, akkurat som i England, har en Ibsen-tradisjon knyttet til Bernhard Shaw og Arthur Miller. Det betyr at han identifiseres med «stuemøbler». Da Per Boye Hansen (direktør for Festspillene i Bergen, journ.anm.) foreslo at jeg skulle gjøre *Peer Gynt*, visste jeg likevel at dette stykket var annerledes.

Det finnes jo også en annen Ibsen-tradisjon, som går fra James Joyce til Harold Bloom, og i dag tror jeg det er den riktige linjen å følge. Det betyr å se Ibsen i linjen fra Shakespeare, framfor å behandle ham som en Tsjekhov.

Da jeg forleden dag var på Ibsen-museet, oppdaget jeg at Ibsen hadde noen lekefigurer; smådjevler eller demoner. Og jeg tenkte, Oh my God: Disse trollene må man ha med. Det er ikke bare troll i *Peer Gynt*, men også i *Hedda Gabler* og *Lille Eyolf*.

– *Det trolske eller demonske hos Ibsen skriver ikke minst Harold Bloom i The Western Canon, hvor han jo bl.a. sammen-*

likner Hedda Gabler med Iago. På hvilke andre måter er Shakespeare relevant?

– Det dreier seg først og fremst om at man må åpne stykkene. På teatret i Barcelona hvor jeg jobber, ble det for en del år siden vist en oppsetning av *En folkefiende*. Det var en stor suksess, men jeg ville gjort den langt mer direkte. Skuespillerne burde beveget seg blant publikum og provosere. Fordi stykket utfordrer våre forestillinger om demokratiet. Det er greit at Stockmann er en «god mann» som avslører vannforurensning, men det er ikke det stykket handler om. Det handler om en mann som hevder at majoriteten tar feil.

Og hvis jeg skulle sette opp *Hedda Gabler*, ville jeg også forsøkt å skape irritasjon eller provokasjon som kunne trekke publikum inn. I dag kan man skjære bort mye av den melodramatiske intrigen, og i stedet skape et slags dikt kalt «Hedda Gabler».

– *Du mener det kan være nødvendig å skrive om teksten?*

– Ja, skrive om eller kutte. Sånn som vi gjør i andre del av *Peer Gynt*.

«Skandaleregissøren»

– *I din oppsetning av Die Entführung aus dem Serail ved Berlins Komisches Oper (2004) sjokkerte du med alle innslagene av pervers sex og vold. Hva var hensikten?*

– Jeg ville sette opp operaen som en kjærlighetshistorie av i dag. Man kunne selvfølgelig også satt den opp som et barnestykke, men det ville jeg ikke. På Mozarts tid var det mauriske på moten, men i dag interesserte det meg ikke å lage en historie om muslimer og kristne som ender med et budskap om å slutte fred.

Når jeg gjorde scenen hvor halliken kutter brystvortene av en prostituert, skyldtes det at vi hadde invitert inn noen prostituerte på teatret, i og med at forestillingen skulle handle om seksuelt slaveri i vår tid. De reagerte på at halliken bare slo henne, og sa at det var altfor soft, og helt utroverdig. Det minste han ville gjort var å kutte av henne brystvorten.

– *Og dette kaller du for en «kjærlighets-historie»?*

– Halliken er forelsket – selv om han ikke er kapabel til å vise noe annet enn eiesyke eller en possessiv kjærlighet. Han vil ha en kvinne på samme måte som andre ønsker seg sko fra Dolce & Gabbana. For meg handlet det likevel om kjærlighet, fordi jeg har en sterk fornemmelse for hva kjærlighet er, også når det dreier seg om syk kjærlighet.

Men for å sette det opp som en kjærlighetshistorie i dag, måtte vi skrive om teksten. Vi la derfor inn noen monologer fra *Siste tango i Paris*, som er fantastiske. Og



Joel Juan som Peer Gynt i «forfengelighetens tårn». Regi: Calixto Bieito. Foto: Vehard Valde

det fungerte veldig fint fra en dramaturgisk synsvinkel.

– Kan du fortelle om din oppsetning av Tolvskillingsoperaen? Her forholdt du deg jo også fritt til Bertolt Brechts tekst?

– Musikken til Kurt Weill er fantastisk, men Brechts tekst er foreldet. Vi improviserte fram en ny tekst, som førte til at jeg fikk problemer med Barbara Brecht da vi

man tenker alvorlig. Man må våge å improvisere og være *dada*. *Tolvskillingsoperaen* var full av tøys, men også veldig kritisk overfor internasjonal politikk på den tiden: Spania i Irak, Tony Blair, Bush.

– Hva var det som provoserte ved din oppsetning av Verdis *Macbeth* i Salzburg?

– *Macbeth* er et stykke om galskap og frykt. Og jeg ønsket ikke å sette det opp

beth en rekke ganger uten at publikum har blitt skremt. Men kanskje jeg tar feil. Nå har jeg uansett ikke lyst til å gjøre *Macbeth* eller Shakespeare, fordi jeg ikke har den form for raseri som skal til. Det har kanskje med alder å gjøre.

– Hva gjorde deg så sint tidligere?

– Noen ganger vil man svare samfunnet med samme brutalitet som man ser rundt seg.

Kanskje man skulle legge inn en passasje fra Houllebecq i LILLE EYOLF?

gjestespilte i Berlin. Hun forlangte at vi skulle kutte 20 minutter. Vi kuttet bare 5, men skuespillerne la likevel teksten inn igjen da de spilte...

Det ble skandale, men kritikerne var begeistret, og sa at det var «ekte Brecht». Det var en satirisk, poetisk og veldig politisk forestilling, bl.a. med referanser til den spanske kongefamilien. Her i Norge hadde jeg vel trukket inn Mette-Marit og resten av kongehuset.

For øvrig var den full av nonsens og dumheter – inspirert av Cabaret Voltaire i Zürich. For meg er denne epoken på 1920/30-tallet en base for alt. Man må være et barn for å lage teater, og ikke ta alt

metaforisk. Jeg gjorde en veldig langsom scene, som antagelig varte i ti minutter, hvor jeg brukte alle slags dramaturgiske triks. Det var en veldig kald og voldelig scene. Familien Macduff er fattig. Morderen er helt følelsesløs. Han dreper tre barn. Så tar han en kaffepause – fordi han er sliten, og dreper det siste barnet med en colaflaske. Deretter sex-trakasserte han moren mens han runket, og de døde barna lå overalt. Folk i salen ropte opp om at det måtte slutte, men han bare fortsatte. Jeg kan ikke forestille meg *Macbeth* uten en slik følelse av grusomhet.

– Er ikke teksten grusom nok?

– Nei, jeg tror ikke det. Jeg har sett *Mac-*

Houllebecq

Calixto Bieitos dramatisering av Michel Houllebecqs roman *Plattform* fikk strålende kritikker i den britiske pressen etter premieren i august. Selv den konservative Charles Spencer i *The Daily Telegraph*, som tidligere har gitt inntrykk av å ha lagt ham for hat, roste oppsetningen, forteller Bieito, med en antydning av skepsis.

– Ser du noen likhetstrekk mellom Houllebecq og Ibsen?

– Helt klart ikke i språket, men kanskje i tankene. Houllebecq ligger veldig nær Schopenhauer, som jeg har lest siden universitetet. Jeg har ikke tenkt på det, men kanskje det finnes en nærhet, for eksempel med *En folkefiende*.

Houllebecq er kanskje litt opplagt noen ganger. Men han forsøker ikke å fortelle deg hva du skal mene, og det liker jeg. Kan-

skje det hadde vært en god idé å se Ibsen gjennom Houllbecqs øyne. For eksempel når ekteparet i *Lille Eyolf* snakker om sex. Kanskje man skulle legge inn en passasje fra Houllbecq der, for å se hva som skjedde? Jeg vet ikke (latter).

– *Det er mange referanser til Norge i Peer Gynt-oppsetningen. Gjorde du mye research?*

– Ja, jeg gjorde en båtturen fra Bergen til Nord-Norge. Naturen var så flott, oh my God. Men du kan ikke reprodusere natur på scenen, da blir det kitsch. På universitetet leste jeg Knut Hamsun. Det var sterkt, sjokkerende, og ganske elitistisk, tror jeg. Men det var fint å lese ham om igjen før prøvene på *Peer Gynt*.

– *I forhold til å arbeide i Berlin og Barcelona, tror du at det forholdsvis homogene norske samfunnet ville gitt deg mindre spillerom som regissør?*

– Jeg opplever ikke Norge som kjedelig. Jeg er interessert i filosofi og religion, selv om jeg ikke er religiøs. Kanskje det er mer aktuelt i Norge. Dere har mer tid til å tenke.

– *Jeg tror folk er like stresset her som andre steder.*

– Nordmenn lider mye av depresjon har jeg lest. Jeg var på Munch-museet, og så at tittelen på et maleri fra en folkerik gate var «Angst». Det likte jeg. Jeg kjente meg igjen. Dere har denne store naturen, hvor folk lever litt isolert. Og så har dere oljen. På meg virker alt dette spennende.

– *Til slutt: hvilke teaterregissører har hatt innflytelse på deg?*

– Jeg er helt klart influert av mange, men vet ikke hva jeg skal svare. Jeg har tatt masterklasser med Brook, Grotowski, og med Bergman i Stockholm. Jeg liker Christoph Marthaler svært godt, men vi har forskjellige verdener. Det er klart at den eldre generasjonen har vært viktig. Men jeg forsøker å finne min egen vei.

Når jeg underviser forsøker jeg å formidle at alt er mulig på scenen. At man ikke skal forsøke å tilfredsstille kritikerne eller publikum, men finne sin egen vei. Teater handler om å frigjøre sin fantasi, sine følelser.

– *Foretrekker du å gjøre opera eller teater?*

– Akkurat nå: Opera, fordi teater tar mer energi. I teatret må du skape musikken selv.

– *I Peer Gynt kunne du ha brukt Grieg...?*

– Jo da. Og jeg setter ofte på Grieg for barna mine. Men hvis jeg hadde brukt denne musikken hadde skuespillerne drømt seg bort og blitt sentimentale.



JOHN GABRIEL BORKMAN, regi: Hilda Hellwig. Dramaten, 2006. Foto: Sören Vilks

Sterk og rik *Borkman*

Aldri før har jeg opplevd Ibsens nest siste drama som en så klar oppsummering av hele hans livsverk. AV IDALOU LARSEN



HENRIK IBSEN: **JOHN GABRIEL BORKMAN**.
OVERSATT AV KLAS ÖSTERGREN. REGI: HILDA
HELLWIG. SCENOGRAFI: JAN LUNDBERG. DRAMATEN,
GJESTESPILL PÅ HOVEDSCENEN, NATIONALTHEATRET,
1. SEPT

Ungarskfødte Hilda Hellwig har hatt mesteparten av sin karriere i Sverige, men hun har flere ganger gjestet Norge: Hun satte opp *Richard III* i Molde, mens hun i Oslo har hatt ansvaret for så ulike klassikere som Shakespeares *Othello*, Molières *Don Juan*, Tsjekhovs *Onkel Vanja* (på Det Norske Teatret) og *Huslæreren* av Sigfried Lenz på Nationaltheatret. Alle hennes oppsetninger har vært kjennetegnet av en moderne, noe rastløs men intens kraft, og faller absolutt inn under kategorien «regiteater».

Jeg var derfor meget spent på hvordan hun ville gripe an *John Gabriel Borkman*, et stykke hun i programmet beskriver som sin «önskepjäs». Resultatet er imponerende. Hun har dykket dypt ned i skuespillets univers, og hennes lesning er intelligent, intuitiv og nærgående. Overraskende for meg avslører den også at Ibsen i sitt nest siste stykke berørte de fleste spørsmål han tidligere hadde

tatt opp til debatt. Som Hilda Hellwig selv påpeker i programmet, gjelder dette først og fremst motsetningen mellom glede og livsutfoldelse på den ene siden, og en pliktoppfyllende kristen livsførsel på den andre, et tema vi kjenner igjen fra *Gengangere*. Her kommer det til uttrykk i generasjonskonflikten mellom Gunhild Borkman og sønnen Erhart som i stedet for å innfri morens krav, og bruke sitt liv på å gjenreise familiens ære, velger å «leve livet»: «Jeg vil ikke arbeide – bare leve, leve, leve!» sier han idet han reiser sin vei med den erfarne Fanny Wilton.

Men i Ibsens nådeløse skildring av den fallerte bankmannen, fikk Hilda Hellwigs suverene replikkinstruksjon meg iblant til også å høre ekko fra så sentrale og personlig stykker som *Peer Gynt* og *Brand*, og hva kvinneskjebnene angår, er *Borkman* også i slekt med *Et dukkehjem*. Aldri før har jeg opplevd Ibsens nest siste drama som en så klar oppsummering av hele hans livsverk, og denne tolkningen beriker Ibsens tekst.

Menn og kvinner

Kampen mellom tvillingsøstrene står sentralt i Hilda Hellwigs konsept, og med rette. Men det betyr ikke at hun nedtoner John Gabriel Borkman, glimrende og brutalt utlevert av Jan Malmjö, her iført en slags uniform – et ekko av Strindbergs militære mannskikkelser? Malmjöes Borkman er en mann blottet for selvinnsikt, totalt selvopptatt opphøyer han seg til et overmenneske alle andre skal bøye seg for. Han har frikjent seg selv for forbrytelsen som førte til at han måtte sone en fengselstraff, og kan ikke skjønne at han har «forbrutt seg» mot kvinnen han har elsket, sønnen han ikke har ofret en tanke, eller hustruen han har sveket: Han har jo gjort det rette, han har fulgt sitt kall. Det eneste han angrer, er at han i åtte år har latt seg knekke i stedet for å starte på nytt den selvsamme dag han kom på fri fot. Og for Borkman er det ingen katarsis – han dør like forstokket som han har levd. Det er en ruvende og selsom skikkelse Jan Malmjö skaper.

I denne maktsyke, iskalde og følelseløse mannsverdenen avhenger kvinnes liv av mannen. Gunhild Borkman (Marie Göranson) har ikke hatt en lykkelig dag si-

den «skandalen» da mannen ble dømt, hun er blitt en bitter, rasende furie som klamrer seg til håpet om at sønnen skal gjenreise slektens ære. Selv er hun som kvinne per definisjon maktesløs. John Gabriel Borkman elsket hennes tvillingsøster, Ella Rentheim (Agneta Ekmanner), men «solgte» henne med lett hjerte for å bli banksjef, og giftet seg med Gunhild i stedet. For som han kynisk forklarer Ella: «som kvinne var du meg det dyreste i verden. Men når endelig så må være, så kan dog en kvinne erstattes av en annen».

De to søstrene har konkurrert med hverandre, først om mannen de begge elsket, så om sønnen hans, og ved å la to hvitkledde små jenter stadig dukke opp i bakgrunnen av scenebildet, antyder Hilda Hellwig at de to har kjempet om kjærlighet hele livet gjennom. Hatet og sjalusien gløder mellom de to søstrene, og her lar Hellwig følelsene få fysisk uttrykk når de begge sliter og river i Erhart fra hver sin side. Men Erhart vil ikke vite av noen av dem, han flykter til et lystigere liv med den moderne Fanny Wilton, som kalkulerer kynisk og tar med seg unge Frida på ferden så Erhart kan ha «noen å falle tilbake på».

Ella og Gunhild forsones over John Gabriels lik, men både den dødssyke Ella og den nådeløse fru Gunhild har forspilt sitt liv, fanget i sin tids strenge og rigide moralnormer, og sveket av mannen som de begge elsket, men som ikke brydde seg om noen av dem.

Dramatens *John Gabriel Borkman* er en gjennomført, faktisk en nyskapende Ibsen-tolkning. Men dramatisk har forestillingen sine svakheter. Den blir svært ordrik, til dels stillestående og ganske langdryg. Enkelte av Hilda Hellwigs påfunn er også problematiske – for eksempel når hun lar Borkman og Ella forsvinne sammen bak scenen, og vi får inntrykk av at de har fullbyrdet sitt forhold erotisk. Det skurrer.

Men Hellwigs *John Gabriel Borkman* var en sterk opplevelse, «som inte tycks så sensationell medan den pågår, men som känns i kroppen långt efteråt», som kritiker Ingegärd Waaranperä meget treffende skrev i *Dagens Nyheter*.

Genganger- realisme

AV ELIN HØYLAND

GENGANGERE som opna Ibsenfestivalen 2006, kasta lys over utfordringane som ligg i møtet mellom Ibsen som samfunnsprovokatør, og hans dramatikkk som kanoniserte kunstverk.



Anne Marit Jacobsen i **GENGANGERE**. Regi: Alexander Mørk-Eidem.
Foto: Marit Anna Evanger.

HENRIK IBSEN: **GENGANGERE** REGI: ALEXANDER MØRK-EIDEM. SCENOGRAFI: OLAV MYRTVEDT
NATIONALTHEATRET HOVEDSCENEN

Alexander Mørk-Eidems regi blir tematikken frå Ibsens mest spela, og i si tid mest provoserande, drama forsøksvis retta mot teateret og norsk oppsetjingspraksis i seg sjølv. I programmet blir det gjort eit poeng av førestillinga sin henvisning til scenografimodellen frå Nationaltheaterets første oppsetjing av *Genganger* i 1900, men med eit fokus på dramaets uavhengighet til tids- og rombaserte referansar. Likevel blir scenografien til eit dominerande aspekt i førestillinga og er i seg sjølv gjort til eit spøkelsesaktig aspekt, kor berre restar av den ein gong fullsette Alving-stova står igjen bak sceneteppet som avbildar den komplett realistisk møblerte stova anno 1900 – eit kunstnarisk mønsterbilde på scenografisk realisme á la Ibsen.

Det scenografiske grepet blir i 2006 versjonen til eit dobbeltgrep i høve til gengangartematikken. Her er det ikkje berre fru Alving (Anne Marit Jacobsen) sine oppfattingar av familien og samfunnets gengangarar, men og teaterets eigne som kjem til syne. Dei nedstrippa kulissane som utgjør fru Alvings stove i 2006-utgåva er berre reisverket, eller restane, av originalen som forstått ut frå Ibsens eigne scenehenvisningar. Med Trond Brønnes snekker Engstrand blir det metakommenterande grepet vidareført og blir til ramme for førestillinga som heilskap. Han kjem slenrande inn på scena med ein ghettoaster som verkøykasse, og i karakternøytral direkte henvendelse til publikum: snekker Engstrand er og det nøytrale bindeleddet mellom førestillingsramma frå 1900 og det moderniserande aspektet som pregar kveldens førestilling i spelestil og kostyme. Engstrand/Brønne vandrer inn og ut av fø-

restillinga og påpeiker mellom aktene kva som no ville skjedd i originaloppsetjinga.

Rommet er i tråd med Engstrands dobbeltrolle bygd opp på eit vis som peiker både i naturalistisk og symbolistisk retning: dei nakne veggene og det provisoriske preget på rommet gir assosiasjonar både til ei provisorisk from for moderne interiørminimalisme og til eit tidsandsuttrykk kor heimens veggjar står meir som lause kulissar enn fast ved bjelkar støyt i jord og sement. Lausrivingsforsøket frå tid og rom i det nedstrippa sceneuttrykket blir likevel tydelig forbunde med si eiga fortid som teateroppsetjing, og skaper eit dobbeltspenn i gengangartematikken. Vi vil vidare, men heng fast, blir som eit gjennomgåande mantra ikkje berre for karakterane, men som ein overhengande kommentar til førestillinga som heilskap og dramaets samtidsaktualitet.

Teater mellom to stolar

Det på grensa til overtydelige scenografigrepet legg på andre sida opp til subtile nyansar i spelet mellom før og no, og i spelet mellom realisme á la Ibsen og realisme á la 2006. Språkføringa er lagt ned på eit naturalistisk nivå (med unntak av enkelte teatrale vendingar frå Regine (Andrea Bræin Hovig) og Osvald (Ole Johan Skjelbred), men må likevel kjempe med kammerdramaets replikkføring. Den ibsenske teksten vil automatisk få eit teatralt preg på scena i vår tid på grunn av språket si utvikling, som endrar relasjonane mellom sosiale roller og naturlige talemåtar – me kan framleis kjenne igjen figurane som symbol på gjeldande krefter i psykologi og samfunn, men språkform og situasjonsramme framstår som kunstig, konstruert, eller som ei utdatert tvangstrøye i den grad ein ønskjer å framstille eit modernisert, samfunnsrealistisk drama. Trass i endringar og moderniseringsforsøk som her er gjort i sjølve teksten, er det prega av eit kompromissnivå kor ein skifter ut enkelte ord og vendingar, men utan å bryte den grunnleggjande språk- og rollestrukturen.

Generelt kan ein hevde at førestillinga frivillig har latt seg fange i sin eigen tematikk, sitt eige gengangargrep. Dette skaper eit interessant bilde teoretisk sett, men gjer det samstundes vanskelig for førestillinga å virke verken bakover eller framover: tematikken blir satt i transitt og sugd inn i eit rom av scenegjengarar som sluker nyskapingforsøket. Det er sterke skodespelarar på scena men det ligg tydelig store utfordringar i regigrepet i høve til å samkøyre dei individuelle uttrykka – her blir det i stor grad ei tilfeldig vandring mellom det distanserte og inderlige som fører til store spriker mellom spelets karakter og den ytre dramaturgiske forma. Her blir modenheten i Jacobsen og

Sundquist sine kontrollerte uttrykk til ein framtrekande kvalitet som kler regigrepet til Mørk-Eidem. Med Bræin Hovig og Skjelbred sakner ein subtilitet i spelet samstundes som inderligheten heller enn ein kjølig distanse får prege karaktertilnærminga. Dermed fell dei litt midt i mellom regigrepets to ytterkantar av realistisk karakterdrama og sjølvkommenterende performance.

Mikrofonpreken

Det performative aspektet i førestillinga får sin topp gjennom pastor Manders mikrofonopptrednar fordi det er innkorporert i handlinga og skaper øyeblikk kor det realistiske og symbolistiske aspektet i rolla får eit vidtrekkande samanfall: ikkje berre blir Pastor Manders karakterstøyping effektivt skildra, men historiske forskyvingar i forholdet mellom makt og uttrykksformer trer spøkfullt og urovekkjande til syne. Mikrofonen blir til preike- og skriftestol. Den blir til maktmenneskets manipulerande verktøy, kor sjølv den mildaste kviskrestemme får eit truande preg. Den blir til mediet maktpersonen tyr til i sin tilsynelatande intimitet. Den minner om krafta teknologien har i høve til å dyrke fram kjensler av autensitet – mikrofonen som bringer pastor Manders litt nærare fru Alving, samstundes som maktforholdet og distansen mellom hans indre og den ytre rolle blir synliggjort og markert.

At Regine syng tyske *lieder* á la pauseinnslaget i 1900 gir eit melankolsk, og nærast sødmefyllt innslag, og får funksjon som eit underhaldande lettingspunkt i det elles lågmælte og saktegåande spelet. Som pauseinnslag blir mikrofonens rolle her imidlertid flytta frå sin funksjon som mandersk talerøyr til noko meir nøytralt, noko som krev ei form for brot mellom rollekarakteren og eit meir nøytralt kommenterende modus. Her kan ein skimte noko av det problematiske i å tilføre eit performativt aspekt til originaldramaet ettersom innslaget framstår som kunstig pålimt i karakterens sceneliv: det vitnar igjen om ei førestilling som ikkje framstår som moden nok for sine eigne formval. Trass i at ein gjennom formgrepet skimtar både nærleiken og avstanden til det ibsen-ske univers, framstår det her i ei form for resignert oppvisning i oppsetjingstolking heller enn i ei treffande førestilling.

Det latar til at førestillinga er basert på eit grunngrep som forskar bakover og innover meir enn utover, og som gjerne kunne gått fleire steg i lausrivingsprosessen for å gjere sin eventuelle relevans som *diskusjon* av møte mellom Ibsens og vår tid i gjengangartematikken tydeligare.

Svartsyn og oppdrift

Lars Norén skjærer Ibsen inn til beinet, og løfter samtidig menneskeligheten og skuespillerkunsten frem i lyset. AV HENNING GÄRTNER

HENRIK IBSEN: **LILLE EYOLF**

OVERS. OG BEARBEIDET AV LARS NORÉN

SCENOGRAFI: LARS NORÉN. SVENSKA RIKSTEATERN/
NATIONALTHEATRET, MALERSALEN

Lars Noréns oppsetning av *Lille Eyolf* var siste urpremiere ved årets Ibsen-festival.

Førestillingen kom altså på et tidspunkt da mange av oss var godt forsynt – for å si det forsiktig – av Ibsens knokler; og dermed var det desto mer overraskende å bli servert en så utsøkt dessert. Inntrykket består dessuten glemselens prøve: To uker etter festivalen er Noréns versjon av *Lille Eyolf* den førestillingen fra hovedprogrammet som sitter sterkest i hukommelsen – som et åpent stirrende øye, reflektert i mitt indre speilkabinnett.

Den perverse Ibsen

Hva var det så med Noréns verk som så klart skilte det ut? Jeg tror det har å gjøre med kunstnerisk visjon (Norén *vil* tydelig noe med denne oppsetningen), en forståelse for teksten, og en respekt for skuespillerne som skapende kunstnere. Interessant er det dessuten at Noréns klassiske bidrag føles langt mer relevant som *samtidskunst* enn all verdens wilsonsk estetisme eller rap fra København. Motsatt den litt krampaktige «aktualiseringstendensen» ved festivalen, velger nemlig Norén å gå til kjernen i Ibsens verk, og å stole på at det som finnes der stadig holder.

Nå skal det samtidig sies at *Lille Eyolf* er en helt annen tekst enn klassikere som *Et dukkehjem* eller *Vildanden*. Mens de tidligere stykkene alltid står i fare for å bli ufrivillig



LILLE EYOLF, regi: Lars Norén. Svenska Riksteatern/Nationaltheatret, 2006.
Foto: Urban Jörén.

komiske med sine anakronistiske (og skrav-lende) «lerkefugl»- og «livsløgn»-diskurser, er *Lille Eyolf* et mer destillert eksistensielt drama. Stykket er dessuten mindre moralsk dialektisk enn det vi vanligvis forbinder med Ibsen, det er råere og mer desillusjonert – og føles kanskje derfor mer moderne. I tillegg finnes det en *pervers* understrøm i denne teksten: «Søskenparet» Alfred og Asta begjærer hverandre seksuelt; Alfred har i hemmelighet kalt Asta for «sin lille Eyolf» (!) – og Eyolf selv blir krøpling og drukner mens foreldrene knuller og fortærer hverandre.

Grå lidenskap

Ibsens skuespill fra 1894 er med andre ord fylt av lidenskap og voldsom energi. Og på premierekvelden kunne det se ut til at Nationaltheatrets Bakscene var fylt av en tilsvarende energi, idet vi ble møtt av *bluegrass* fra stereoanlegget, og av fokuserte skuespillere og teknikere (og Norén selv) som gikk rundt i lokalet og fininnstilte sine instrumenter. Aksentuert av rommets åpenhet og plasseringen av publikum (rundt scenen på tre sider) ga dette en *verkstedfølelse* som fikk meg til å tenke på teatergruppen STAN, en assosiasjon som faktisk skulle dukke opp flere ganger i møte med ensemblet. Regimessig har Norén gjort flere interessante valg. Det særegne ved hans versjon blir ikke minst tydelig om man sammenligner med Victoria Meiriks *Eyolf* fra DNS. For mens Meirik ga oss en sexy, maksimalistisk og politisk versjon av stykket (som åpner med blotting av Ritas pupper og avslutter med muslimske bønnenrop), velger Norén en mer inderlig tolkning, hvor lidenskapen synder stillferdig under en grå overflate.

Strengheten og *gråheten* i scenebildet – hvor alle kostymene er grå og scenografien ikke er annet enn noen hvite strikk spent ut langs scenerommet – fungerer dermed som en effektiv kontrast til tekstens og skuespillernes voldsomhet. For aggresjonen og begjæret *finnes* også i Noréns variasjon. Det er bare mer unnselig – omtrent som en munkeereksjon under en vid kappe.

Spontan indre applaus

Viktigst i denne intimoppsetningen er likevel skuespillerne. Svenskene kicker nemlig *ass* så man knapt tror det er mulig. Åsa Persson omskriver nærmest litteraturhistorien med sin tolkning av Rita Allmers. Når hun retter sine anklager mot Alfred, fremstår hun ikke som noen sykkelig *maniker*, men tvert imot som et ensomt menneske man kan kjenne seg igjen i. Rita ser at Alfred bruker sine «idealistiske» prosjekter (avhandlingen om det menneskelige ansvar, omsorgen for Eyolf) som en måte å fjerne seg fra henne og fra virkeligheten; og det er dette som får

henne til å ty til ekstreme utsagn for å få oppmerksomhet, som å antyde at hun ønsker sønnen død. Persson viser her at hun er en skuespiller som kan romme en slik kompleksitet – og gang på gang gir hun meg lyst til å bryte ut i spontan applaus.

Malin Crépin er også fin som Asta. Hun er tilknappet, vår og nærmest gjennom-siktig – og som om ikke det var nok, gir Björn Bengtsson oss en ingeniør Borgheim som stråler av oppriktig og naiv kjærlighet. Astas avvisning lar seg dermed knapt fatte – for kan man annet enn å bli forelsket i denne mannen! Dramatikeren Norén har sågar gitt Borgheim flere nyskrevne replikker – nesten i overkant *inderlige* – som er med på å gi denne Ibsen-tolkning en egen oppdrift, hvor kynikeren Ibsen blir mildnet av en mer håpfull Norén.

Liebe ist kälter als der Tod

«Kjærlighet er kaldere enn døden» heter det hos Fassbinder – som i sin tid lagde tv-drama

av Ibsens *Nora*. Og en minst like svart livsanskuelse finner vi i de sene Ibsen-verkene fra 1890-tallet, *Hedda Gabler*, *Byggmester Solness*, *John Gabriel Borkman*, *Når vi døde vågner* – og *Lille Eyolf*.

Hos Victoria Meirik ble stykkets pessimisme tatt til sin ytterste konsekvens, idet Alfred skyter både seg selv og Rita. Det er derfor overraskende å se at Norén går i motsatt retning. Riksteaterns forestilling ender nemlig vakkert og stillferdig. Sluttscenen hvor Rita sier hun vil ta de hjemløse barna inn i huset, glir over i et sluttbilde hvor ungguttene som spiller Eyolf kommer inn på scenen, før alle skuespillerne holder hender og bukker i ydmykhet.

La meg derfor følge opp denne gesten, og takke Norén og hans ensemble for at de utfordrer Ibsens desillusjon. Kanskje er det ikke så dystert og håpløst likevel, dette livet?

Mareritt i glashus

Skuggane som pregar Hallvard Solness sitt liv blir ikkje lysare av at han no vandrar rundt i gjennom-siktige kulissar laga av ein ung og lovande arkitekt... AV ELIN HØYLAND

HENRIK IBSEN: **BYGGMESTER SOLNESS**

REGI: RUNAR HODNE. SCENOGRAFI: MAGNE WIGGEN
NATIONALTHEATRET, MALERSALEN

Byggmester Solness er kanskje eit av Ibsens mørkaste drama, kor ikkje berre enkeltindivet sine kampar med samfunnets konvensjonar og normer blir satt i perspektiv, men kor det eksistensielle indre drama i eit tilsynelatande vellukka menneskeliv blir brakt nådeløst til overflata som nådeløst veg til sjølvdestruksjon. Hallvard Solness kan ha mykje til felles med dagens karrierejegerar med sitt drivande ego og høge ambisjonar – eit ego som fangar meir enn det frigjer når profesjonell suksess blir til kvilelaus kompensasjon for emosjonelle tap og utilstrekkeligskapsskjensle heller enn tilfredsstillande sjølvutvikling.

I Runar Hodnes regi og Magne Wiggens scenografi blir Solness-dramaet til eit marerittaktig kammerdrama i eit omskifteleg og

avslørande glashus. Det konseptuelle grepet dominerer i ei stilisert opningsscene kor aktørane kjem inn i tekstkronologisk rekkjefølgje og finn sin plass i eit abstrakt kontorlandskap.

Scenerommet består av eit tjuetals pleksiglasplater som i løpet av stykket skaper forskjellige romformasjonar. Det er ein fiffig, men enkel konstruksjon som verkar noko vilkårlig utvikla i høve til regigrep og dra-mautviklinga forøvrig, men som likevel har ein viss effekt som symbol for det skjøre og luftige i Solness sine livskampar og byggverk. Ingen av veggene rundt han kan skjule det indre drama som formørker hans liv, dei kan kanskje lure omverda, men ikkje han sjølv. Han avslører gradvis sine eigne livsløgnar og er prega av utrøysteleg mørksinn og sjølvsnag, inntil Hilde Wangel dukkar opp og tenner ein ny, visst gammal, gnist i han. Ho speglar både det uskyldig håpefulle og det kynisk egoistiske i Solness, og driv han til å



følgje sin bane som den største byggmeisteren av dei alle – han som klatrar til topps og legg kransen rundt sitt eige høgreste byggverk.

Arkitekt versus byggmeister

Det var ein påfallande tendens i Nationaltheatret sine fire festivaloppsetjingar korleis dei ibsenske konflikter først og fremst har spegla seg gjennom formmessige grep, som bilete, meir enn gjennom dramaets handling, men utan å frigjere seg tilstrekkeleg frå den originale tekst- og rollestruktur. I *Gengangere* såg vi eit tydelig metafiksjonelt grep i spelet mellom jubileumsoppsetjinga og Nationaltheatrets første versjon av stykket i 1900 – skodespelarane blei til metaforiske gjengangarar mellom formgrep og karakterrealisering. I *Hedda Gabler* var Hedda si kulde og kynisme gjort til hovudtrekk i ein blodraud scenografi, men iskaldt og nedstrippa regigrep – Hedda-tragedien blei lagt i den generelle atmosfæren meir

enn i Hedda som karakter. *Naar vi døde...* var eit eksperimentelt, leikent destillat av hovudkarakterane sine konflikter lausrive frå tid og rom kor Rubek, Irene og Maja ser den dramatiske hovudkonflikten gjennom eit trippelt retrospektiv – dei vaknar likevel aldri heilt frå dei døde, eller om ein vil: frigjer seg aldri heilt frå sine opprinnelege dramaturgiske roller og lagnadsbalansar.

Til slutt fekk vi sjå ein versjon av *Byggmester Solness* kor konflikten mellom kynisme og medmenneskeligskap blei spegla i formkonseptet sin overskugging av karakterdramaet: konsepttenking og regigrep har langt på vei gått i ei «solnessfelle» – dei har bygd eit glashus, eit luftslott som får dominere førestillinga sitt liv, men som likevel er uklar og forenkla i høve til si berande rolle i sceneløysingane.

I det byggmeister Solness er i ferd med å klatre til topps i sitt eige daudverk kjem ein fin dobbeleffekt i aktørane si lette banking

på pleksiplatene: det gir lyd som tunge kyrkjeklokker, samstundes som den abstrakte spelestilen det blei lagt opp til i opningsscena blir henta inn igjen etter ei lang kompromissløyding mellom eit konseptuelt styrt og eit psykologisk-realistisk dominert uttrykk.

At det er spennande å få til samarbeid mellom ung regissør og ung arkitekt er plausibelt nok, men her trakk resultatet enno i litt vel motstridande retningar. Til premiera blei i alle tilfelle Per Egil Aske si realisering av Solness den berande krafta i førestillinga, med god hjelp av ei sterk Henriette Steenstrup og tristvakre, skrøpelige Aline i Liv Osa si skikking. Birollene er og fint utførte, men berer preg av det som blei førestillinga sin hovudkonflikt: skodespelarane sitt sceneliv kjemper mot byggmeisterlege sceneløysingar som ikkje heilt går saman med det ofte forsøksvis klassiske spelet.

**HISTORIEN OM DEN VILLE ANDA på Riksteatret og VILLANDEN på Tors-
hovteatret sto milevis fra hverandre i estetikk og tolkning, men var i
mine øyne to av Ibsenfestivalens mest vellykkede tekstbearbeidelser.**

Andevariasjoner



Rosa Engebrigtsen Bye som
Hedvig i **VILLANDEN**. Regi:
Goksøyr og Martens. Foto:
Marit Anna Evanger.



Ingunn Øyen i
**DEN VILLE
ANDA**, regi:
Stig Bråten.

AV INE THERESE BERG

HISTORIEN OM DEN VILLE ANDA REGI:
STIG BRÅTEN. POCKETTEATRET/RIKSTEATRET 31. AUG
VILLANDEN REGI: CAMILLA MARTENS OG TORIL
GOKSØYR. TORSHOVTEATRET/NATIONALTHEATRET 2. SEPT

Pocketteatret, skuespilleren Ingunn Øyen og regissør Stig Bråten, hadde nypremiere på *Historien om den ville anda* under Ibsenfestivalen. Ingunn Øyen turnerer stadig alle rollene (fra akt to) i *Villanden*, til og med Molvig gjør sin entré, i en timeslang monolog hvor bare det mest sentrale i teksten er med. Øyen gjør stykket tilgjengelig for en oppvoksende generasjon samtidig som regiløsningene og kvaliteten i bearbeidelsen gjør *Historien om den ville anda* til en frisk og underholdende «take» på Ibsenklassikeren. Å gå inn og ut av ni ulike roller i en blackbox, uten andre rekvisitter enn en papirlapp og enkel lys- og lyddesign; det er utfordrende for en skuespiller og kan være like utfordrende for publikum, hvis det ikke gjøres på en elegant måte. Her går det heldigvis så det suser og noe av grunnen er at skiftene ikke overdrives, de er enkle, men

tydelige. Et lite skritt framover her, neste gang et kast med hodet og så skift i tonefall og stemmeleie; det er alt som skal til for at Ingunn Øyen går fra å gestalte Hedvig, til Hjalmar Ekdal og i neste øyeblikk Gregers Werle.

Tidløs tematikk

Ingunn Øyen ble nylig hedret som en av Norges dyktigste kvinnelige skuespillere med Heddaprisen. I *Historien om den ville anda* oppviser hun en utstråling og spilleglede som smitter over på publikum, til og med de tolvårige skoleelevene følger for det meste med. Spesielt sjarmerende er Øyens smårampete og veslevoksne Hedvig. Det er mye som faller bort når fem akter skjæres ned til en snau timeslang forestilling, men det typiske for Ibsen med replikker fulle av hentydninger og dobbelt bunn kommer til gjengjeld godt fram. Dette er heller ingen billig modernisering, bearbeidelsen er gjort med respekt for Ibsens tekst og stykket er satt til århundreskiftet, uten at det får noen

innvirkning på dets relevans. Idealisme på ville veier, egoisme på den ene siden og selvoppofrelse og ubetinget kjærlighet på den andre; tematikken til Ibsen er tidløs. Bare helt mot slutten blir det litt melodramatisk for min smak, men så er ikke jeg i målgruppen heller. Det er en grunn til at *Villanden* har vært pensum for ungdomskoleelever og jeg vil tro at tenåringer har mye å identifisere seg med i Hedvig og hennes relasjon til foreldrene, selv om det kan hende at deler av forestillingen kan gå over hodet på noen av tolvåringene som er produksjonens målgruppe.

Le med Ibsen

Det er mye komisk potensial i Ibsen som man legger best merke til når tekstene spilles, og det blir spilt på humor både på Riksteatret og Torshovteatret sin scene. Camilla Martens og Torill Goksøyr vakte sist oppsikt når de satte opp *Askepott* på Torshovscenen, med en hovedrolleinnhaver med downssyndrom, Marte Goksøyr. Forestillingen fikk etter min mening ufortjent negativ kritikk for å være pedagogisk, banal og barneteateraktig. Også denne gangen spiller Goksøyr og Martens på amatørernes autenticitet når de lar den 100-år gamle *Villanden* krasjlande i vår egen tid. Dette er nemlig en rekontekstualisering av Ibsen hvor sentrale deler av teksten er nytolket eller skrevet om. Fokuset er så å si flyttet ut av mørkeloftet og inn i virkeligheten.

Åpningsscenen sier mye om hvordan regissørene oppdaterer stykket; en hel haug statister iført sort undertøy og høye hæler toger inn sammen med skuespillerne, de inntar sine posurer rundt i rommet og ser publikum overlegent rett i øynene mens de drikker champagne. Arrangementet er kanskje en sampling av Vanessa Beecroft sin performance fra 1998, *Show*, hvor 20 modeller poserte i undertøyet eller nakne i 2 1/12 time på Guggenheim museet i New York. I dette tilfellet befinner vi oss i grosserer Werles residens. Det dekadente middagsselskapet i originalteksten er erstattet med det som ser ut til å være en dannet orgie for overklassen. Hjalmar Ekdal spilt av Jan Gunnar Røise er i dette selskapet malplassert og utilpass, definitivt ikke en av «the beautiful people». Jan Hårstads Grosserer Werle, som hos Ibsen framstår som en notorisk utro og småkåt fyr, står litt korpulent i bar overkropp iført dyre dressbukser og lakksko. Kjølige betrakter han lammekjøttet som er disket opp foran ham, mens fru Sørby står ved hans side, en sylslank Merete Moen, elegant og blasert. Dette står for meg som vrengebildet av den tilårskomne dessertgenerasjonen sine idealer; nemlig selvnøytelse, overseksualisering og menneskeforakt. Høydepunktet i

scenen er gamle Ekdals spissrotgang mellom de avkledd «middagsgjestene», mens de vender ansiktene sine bort i avsky og hans egen sønn fornektet ham. Rolf Arly Lund spiller en knekt mann, slike man finner tåkete, men godmodige over en øl på de brunneste vannhullene i Oslo allerede klokka ni om morgenen. Klasseproblematikken som er en viktig faktor i *Villanden* oppdateres gjennom karakterene til vår egen tid, den virkelige underklassen er de som verken har pengene eller utseendet med seg.

Overbevisende skuespill

I resten av stykket befinner vi oss som kjent i leiligheten til Ekdals, den er genuint trashy, ikke det du vil kalle shabby chic: Den ville anden ligger utstoppet i et gammelt hamsterbur og halm er strødd utover gulvet. Naturtalentet Rosa Engebrihtsen Bye, er en sterkere og mer aktiv Hedvig enn man ofte ser henne. Hun rocker rundt til Red Hot Chili Peppers og Nelly Furtado, og er akkurat så «fjortis» som bare en ekte tenårings av i dag kan være. Engebrihtsen Bye spiller med stor selvfølgelighet og står ikke tilbake for de voksne skuespillerne. Hun er både filosofisk, veslevoksen, poserende, sta og nysgjerrig. En ikke ubetydelig Lolita-faktor skaper ubehag hos meg som tilskuer, særlig i den første scenen mellom Hedvig og Gregers Werle.

Goksøyr og Martens har tidligere samarbeidet med både Heidi Goldman (Gina Ekdal) og Rolf Arly Lund, og de mestrer den paradoksale blandingen av innlevelse og ikke-spill som er typisk for Goksøyr og Martens. På rollelisten står også mer kjente skuespillere, Henrik Mestad som Gregers Werle og Anne Marie Ottersen som en lesbisk dr. Relling. Ottersen gnistrer som en ikke udelt kynisk doktor der hun lekser opp for Gregers om rettskaffenhetsfeber og lykens sammenheng med livsløgnen. Gregers blir mer og mer uflidd og mer og mer fanatisk der han som en annen slumsøster skal redde Hjalmar fra et liv i løgn og fortieelse. Den ideale fordring er et messias-kompleks som gjør at han tillater seg å leke gud med hele familien Ekdals liv og lykke, gjennom å åpne Hjalmar sine øyne. Det er for meg fortsatt stykkets største provokasjon, 100 år etter at det ble skrevet.

Inderlighet og ironi

Både anmeldere og publikum har reagert på at Hjalmar Ekdal i denne oppsetningen gjøres til en selvforaktende skap-transvestitt, at Relling og Molvig blir et lesbisk og gravid par. Regissørene har vært kritisert for å tukle med nasjonalikonets verk for provokasjonens skyld. Hvis det ikke hadde vært for at dramaturg Oda Radoor sammen med

regissørene har fått Ibsens replikker til å «gå opp» med det nye innholdet hadde jeg muligens gitt dem rett, for da ville endringene virket forstyrrende. Faktum er at Goksøyr og Martens har tatt tak i høyst reelle familiekonflikter anno 2006 og spillestilen, scenografien og musikken, reflekteres i samfunnet rundt meg. Jeg oppfatter ikke dette som provokasjonsforsøk, snarere som realisme og et brudd med en ellers relativt heteronormativ norsk teatervirkelighet. Hjalmar Ekdal framstår kanskje som patetisk i sin forvirring og ryggesløshet, men han blir aldri latterliggjort. Det er et eksempel på en menneskelighet i prosjektet som tiltaler meg dypt.

Hvorfor er jeg så panegyrisk i denne om-talen? Svaret ligger i at det er så befriende å føle at kunstnerne på og bak scenen virkelig vil meg noe. Forestillingen er et velkomment avbrekk fra strømlinjeformede klassikertolkninger der syltynne og vakre skuespillerinner stolprer rundt på høye hæler i minimalistisk retromiljø. Disse forestillingene er gjerne gode, men de engasjerer meg sjeldent på et personlig nivå og det hender samtidirelevansen bare ligger utenpå, som estetikk. Goksøyr og Martens *Villanden*, for dette er deres og ikke Ibsens Villand, er langt fra virtuost teater. På premieren er det eksempler på dårlig mikrofonbruk og replikker som drukner. I tillegg kommer de mer bevisste amatørteatergrepene regissørene benytter seg av. Det er misvisende å snakke om ver fremdung her, for engasjementet og innlevelsen regissørene og skuespillerne har til materialet gir en stemning av inderlighet snarere enn ironi eller distanse. Dette engasjementet smitter over på publikum, i alle fall deler av det.

Troverdig og rørende

I motsetning til mange andre forestillinger på Ibsenfestivalen var Goksøyr og Martens *Villanden gjennomgående* oppdatert og situasjonene framsto for meg som troverdige utsnitt av virkeligheten. Det går selvsagt til helvete på slutten her også, men forestillingen unngår det sentimentale ved at Hedvig ikke skyter seg. Hjalmar tar pistolen fra henne og retter den isteden mot seg selv, han kan ikke se seg selv i øynene. Spørsmålet som henger igjen i stillheten etterpå, er hvordan Hedvig skal leve med det. Hadde Hjalmar ventet litt hadde hun garantert levd bedre med en transseksuell far. Thali M. Libermann (Julie) har fra sidelinjen framført en annen jentes virkelige dagboksnotater om nettopp dette livet. Hun setter et rørende punktum og epilogen forsvaret til slutt funksjonen hun er gitt i stykket. Når hun forteller at faren alltid vil være pappa, også i dameklær, har jeg tårer i øynene og klump i halsen. Det er jeg takknemlig for.

Både Terje Mærli og Stein Winge iscenesetter NÅR VI DØDE VÅGNER som et selvrefleksivt skuespill. Mærli ved å behandle stykket med akademisk distanse, Winge ved å snakke om «seg selv» og teatret.

Når Ibsen blir triviell

AV THERESE BJØRNEBOE

HENRIK IBSEN: **NÅR VI DØDE VÅGNER**
REGI: TERJE MÆRLI. SCENOGRAFI: LARS-ERIK LINDÉN
ROGALAND TEATER, GJESTESPILL, RIKSTEATRET
NÅR VI DØDE... MANUSBEARBEIDELSE: BIBBI
MOSLET. REGI: STEIN WINGE. SCENOGRAFI OG
KOSTYMER: TINE SCHWAB. NATIONALTHEATRET,
MALERSALEN 29/9

En vanlig tolking av *Når vi døde vågner* er at billedhoggeren Rubek har begått en stor feil da han valgte kunsten i stedet for livet. Men det motsatte er like sant: Rubek begikk en stor feil da han satte en behagelig tilværelse over kunsten.

Begge deler er riktig. Men selv om Rubek kles naken, og enden på det hele er at både hans liv og kunstnerskap er «forspilt», har jeg vanskelig for å slå meg til ro med en slik analyse. For mer enn å være et oppgjør med en enkeltperson eller kunstner, er det et stykke om det umulige i å forsone liv og kunst – og hvor Ibsen nettopp ikke vil harmonisere eller glatte over denne motsetningen.

Selvrefererende

Spillet er i gang og scenen opplyst allerede når publikum kommer inn på teatret, mens skuespillerne går omkring på scenen med svarte halvmasker for ansiktene og deklamerer Ibsen-sitater fra andre stykker. Terje Mærli lar manipulasjonen med teksten fortsette idet stykket begynner og Rubek eller Maja sier replikkene til hoteleieren (rollen er strøket). I forlengelse av den innledende scenen, snus perspektivet fra å være et spill vis-a-vis salen, til å bli et spill mellom rollefigurene.

Stykket utspiller seg på en hvit, skrå-

stilt scene, der eneste rekvisitter er et par pinnestoler og et lite bord foran i venstre hjørne, som Rubek sitter ved i første akt. Den skråstilte spilleflaten gjør det mulig å vise sceneskift – fra badhotellet nede ved fjorden, til sanatoriet på fjellet, og endelig høyfjellet – bare ved å flytte spillet stadig høyere opp på scenen. Scenen kan minne om et spent seil, men ender ikke i en spiss, men i et bratt heng.

Det er nærliggende å tolke både arrangementer og scenografi som et svar på Rubeks livsverk «Oppstandelsens dag». Da Irene sto modell, var hun den sentrale figuren i gruppen. Men som Rubek noe nølende må bekjenne når han presses til det av Irene, skulle den unge kvinnen skyves noe i bakgrunnen, til fordel for en figurgruppe hvor en kunstner som angrer over sitt forspilte liv sitter foran i venstre hjørne.

Terje Mærlis iscenesettelse kan betraktes som en utforskning av motiver og tema, men han går i mindre grad inn i rollene. Selv om det antagelig er tilsiktet at forestillingen skal ha et distansert, nesten syntetisk preg, fører det til en forkleinselse av rollene, og da blir heller ikke utforskningen av motivene (Rubeks skulptur, scenebildet) egentlig opplysende. I flukt med maskene fra begynnelsen skal Mærli fremheve forstillingen. Even Stormoens Rubek er ironisk, på en måte som vitner om kunstnerisk og personlig forfengeligheit, mens Ellen Dorrit Petersens Maja svarer med en drillende tone – som man etter hvert forstår som tegn på at hun har tilpasset seg ham, som den som står ansvarlig for det kjølige klimaet i ekteskapet. Mærli iscenesetter dem som et

utpreget mondent ektepar av i dag, hun på høye hæler og med et champagneglass, han i hvit pullover. Moderniseringen St Tropez, i stedet for Taunitzer See (i Ibsens tekst), framhever at Rubek har valgt å leve et overfladisk og komfortabelt liv.

Skuespillerne snakker raskt, uten å legge inn psykologiserende undertekster. Det er kanskje en av årsakene til at Maja stikker av med så stor sympati. Hun framstår som kvikk, intelligent og sterkere enn hun ofte blir spilt. Utseendemessig er denne Maja noe av en flashy reklamepike, og det kan være en ironisk kommentar til at den aldrende kunstneren har funnet en hustru som «ser ut» som en modell.

Når «lille Maja» likevel framstår så overbevisende med sin livskraft, blir Even Stormoens Rubek desto mer hul. Det er mitt største problem. For selv om jeg kan gå med på at Rubek forstiller seg (det gjør han jo), og at hans berømmelse ikke behøver å bety at han er en betydelig kunstner, så gjøres han heller ikke menneskelig interessant i denne glatte tolkningen. Og da blir det vanskelig å skjønne poenget med hvorfor man skal sløse tid på tirader om kunstnerkall.

Et fint trekk er at oppsetningen sannsynliggjør at Rubeks ignorering og patronisering av Maja er et forsøk på å kamuflere hans sjalusi. Men det er ikke nok. I samspillet med Irene framstår begge som fullstendig forsteinete, og dialogene bare som krig med ord. I en forestilling som avkler kunstnerrollen så grundig, er det scenen mellom Ulfheim (Anders Dale) og Maja på fjellet som blir mest engasjerende. Her tar det fyr

mellom kjønnene, og begge skuespillere gir rollene sine fasetter som får det til å løse og svinge av Ibsens tragikomikk.

Parafrase

Også i Stein Winge's *Når vi døde...* på Nationalteatret blir stykket iscenesatt som spill-i-et-spill. Men her tar man seg langt større frihet med teksten og rollene. Ulfheim er strøket, og når det bare er tre roller igjen er det duket for et tett trekantdrama. Spørsmålet er om det er den tredje kvinnen, eller kunsten som er det tredje når forholdet ikke går opp.

Scenograf Tine Schwab har plassert publikum i en hestesko på tre sider av scenen. Til å begynne med sitter Jan Grønli (Mann) på ett av publikumssetene, mens Monna Tandberg (Eldre kvinne) og Marian Saastad Ottesen (Ung kvinne) sitter overskrevet på to pinnestoler på nedsiden av scenen og hvisker og fniser. Så reiser Grønli seg opp og sier: «Kunstner... jeg er kunstner.»

I likhet med Terje Mærli trekker Stein Winge Mannens (Rubeks) kunstneriske storhet i tvil. Jan Grønli framstår som både komisk og feig, men i motsetning til Stormoen er mannens narraktighet noe han selv bevisstgjøres om, og det stiller ham i et mer forsonende lys. Sympatien skyldes nok også Grønli's spesielle talent for tragikomikk.

Bibbi Moslet, som også var ansvarlig for manusbearbeidelsen til Stein Winge's frie *Peer Gynt* i 2004, har omredigert Ibsens tekst på en måte som legger opp til at forestillingen mest får preg av å være en parafrase. Man kunne nesten også si selvpardi. Handling og lineære forløp er borte, og replikkene omarrangert slik at rollene gjentar seg, eller overtar hverandres replikker. Slik får denne tekstbearbeidelsen preg av å være et Ibsen-ekko. Slike grep kunne bringe tanken til Fosse, men her befinner vi oss i en annen og mer artfisiell atmosfære. Winge/Ibsens skikkelser snakker mye, noen ganger rørende, ofte svært affektet, det er langt unna Fosse.

Jan Grønli's mann er iført en svart silkeskjorte over et åpent, hårete bryst, og bringer unektelig tanken til Winge. Marian Saastad Ottesen er vampet opp med svart parykk og mamelukker, mens eteriske Monna Tandberg er kledd i lys indisk bomull. Kostymene framhever det erotiske, men også det klisjébetonte, særlig mht barnekvinnen som fetisj (jf. Lulu).

Skuespillerne har en lett forhøyet, teatralisk spillestil, som til å begynne med skurrer, men som kontrer det privat selvutleverende. Man kan oppleve det som uforpliktende, men når skuespillerne lar lyst,



NÅR VI DØDE VÅGNER, regi: Terje Mærli.
Rogaland teater, 2005. Foto: Emile Ashley
NÅR VI DØDE... regi: Stein Winge.
Nationalteatret, 2006. Foto: Leif Gabrielsen



kraft og faenskap veksle med en saktmodighet eller med tvil, holder de hele veien spenningen oppe.

Det er en forestilling som henspiller på teatret. Teatret som substitutt, teatret som et forfengelighetens marked – eller som destillert liv, og i kraft av alt dette er det også en livsform som Jan Grønli's billedhogger-som-regissør ikke klarer å gi slipp på. Det fineste ved forestillingen er at den befinner seg i et spenn mellom å framstille rollefigurer som er Ibsen-fragmenter og skuespillerne her og nå. Man kunne også si at den befinner seg i en paradoksal sone mellom å være psykologisk teater og et slags restpsykologisk teater som samtidig er privat. Det opplever jeg som en del av spillet, og en kommentar til teatret og hvordan man projiserer seg selv inn i det.

Her skal det ende med at Jan Grønli forsøker å rømme opp trappen ut av teatret, etter å ha fiklet med det hvite sceneteppet

på venstre langvegg. I forhold til Ibsens slutt må man vel kunne si at tragisk patos slår over i bathos. En litterær figur som kan forklares med at en dikter (eller regissør) forstrekker seg i sin streben mot det sublime, slik at det tipper over og blir latterlig eller absurd. Det er et stemningsleie som i grunnen er ganske typisk for Winge.

Når vi døde vågner er et vanskelig stykke, og det er sikkert ikke tilfeldig at det er erfarne Ibsen-regissører som Mærli og Winge som setter det opp. Selv om de to forestillingene hadde avgjorte kvaliteter, hang begge igjen i en individualpsykologisk, og derfor (mer eller mindre) moraliserende lese-måte – knyttet til et oppgjør med den mannlige kunstneren. Til tross for at regissørene tok høyde for det selvreferensielle ved stykket, og derfor også burde belyst Rubek fra en mer kompleks synsvinkel, ble det noe rutinepreget, nesten litt trivialiserende over de to oppsetningene.

Billeddikt etter Ibsen

AV THERESE BJØRNEBOE



Robert Wilson med en vakker og melankolsk *Fruen fra havet*.

HENRIK IBSEN/SUSAN SONTAG: **FRUEN FRA HAVET** REGI: ROBERT WILSON. SCENOGRAFI: ROBERT WILSON. KOSTYMER: GIORGIO ARMANI
MUSIKK: MICHAEL GALASSO. TEATR DRAMATYCZNY, WARSZAWA

Robert Wilson evne til å forvandle og transformere mytisk stoff, har fått noen til å trekke en sammenlikning mellom ham og Walt Disney. Det kan neppe ha vært bare positivt ment, men det har noe for seg. Wilson setter i likhet med Disney sin umiskjennelige signatur på stoffet, men det blir fort ofte noe massefabrikkert og forutsigbart over forestillingene hans. Stykke etter stykke blir formatert etter samme lest, eller lagt ned i Wilsons prokrustesseng.

Jeg stilte derfor ikke med de helt store forventningene til gjestespillet av *Fruen fra havet* fra Teatr Dramatyczny i Warszawa, men jeg ble positivt overrasket. Det er en forestilling hvor skuespillerne har en scenisk tilstedeværelse og varme som gir friksjon til det formalistiske formspråket.

Forestillingen er basert på en tekstversjon av Susan Sontag som hun skrev spesielt for Wilson, i 1998. Det er en tekst utformet som en collage mellom dialogiske scener og prosapartier, hvor rollefigurene i de sistnevnte snakker om seg selv og de andre i tredjeperson og i fortidsform. Det innebærer en språklig verfremdung som kler Wilsons teateruttrykk.

«Hun ble oppkalt etter et skip, Ellida. Det er ikke noe kristent navn,» sier Doktor Wangel i stykkets åpningsreplik. Med denne replikken er tonen satt – for her skal det dreie seg om spenningsforholdet mellom natur og kultur, drifter og menneskets «uhelbredelige» ubehag i kulturen. Sontags tekst gjenbruker scener fra Ibsen, men også notater fra Ibsens forarbeid, ved siden av andre innslag som historien om selene. Teksten åpner mot en mytologisk forestillingsverden knyttet til bl.a. havfruemotivet, men spiller også at Ibsen beskjeftiget seg med ideer om evolusjon og determinisme.

Romantisk

I den polske oppsetningen vi fikk se, er stykket iscenesatt som en serie performativ tablåer, hvor den enkelte rollefigur framstår isolert både i sin individualitet (Ellida)

og sin konformitet (Arnholm, Bolette og Hilde). Forestillingen innholder ikke skift, og preges av en større enkelthet enn mange andre Wilson-oppsetninger. Den har en renhet som tiltaler meg, og er nesten helt fri for den mekaniske og manierte «marionette-stilen» som går igjen i Wilsons iscenesettelser, ikke minst i ensemblescenene. Det finnes tilløp til det samme i de kabaretaktige scenene med Wangels døtre og Arnholm, som i motsetning til Ellida og Wangel blir framstilt som karikerte figurer, eller illustrasjoner på en sosial tvangssituasjon. Det er også ett av flere trekk som kan få Wilsons oppsetning til å minne om russiske Vladimir Ageevs *Fruen fra havet* (se nr 2/2006).

Den fremmede har i begge forestillinger karakter av å være en fantomaktig teaterfigur. Men mens han er det svakeste leddet i Wilsons iscenesettelse, hvor han er fullstendig berøvet for en erotisk utstråling, framstilte Ageev ham som en både komisk og skremmende projeksjon av Ellidas frihetstørst.

Ellers er det snarere romantikeren Wilson som utfolder seg, enten han maler i olje eller akvarell, i form av en betoning av menneskets spaltning og tilværelsens flytighet. Kontrasten mellom Danuta Stenkas svarte silhuett og den lyseblå himmelen bak, kan føre tanken til Caspar David Friedrichs berømte maleri av mennesker i klippelandskap. I likhet med masten eller flaggstangen (betydningen skifter) som et symbol både på forsøket på å temme naturen, eller om man vil se det slik, Wangels «falliske» makt. Det er imidlertid ikke en forestilling som inviterer til en enkel freudiansk lesning. Det er få, om noen henspillinger på sex overhodet, selv om det er en svært sensuell forestilling til Wilson å være.

Fruen fra havet er i det hele tatt en slående vakker forestilling. Det skyldes ikke bare Wilsons scenografi og lysdesign, men også Armanis kostymer. Ellidas kjole er holdt i en matt, off-svart farge, og oppleves som en ren hyllest til kroppens linjer og anatomi. Ibsen-biografen Michael Meyer har påpekt at Ellida Wangel burde spilles av en Greta Garbo, og i Danuta Stenka har Wilson funnet en nesten like enigmatisk og glamorøs skuespillerinne.

Danuta Stenka (Ellida) og Wladyslaw Kowalski (Doktor Wangel) har begge en sterk personlig utstråling, og det gir denne forestillingen en følelsesmessig ladning som man ikke alltid ser i Wilsons teater. Den framstår slik som et usedvanlig fruktbart

møte mellom Øst og Vest, hvor Wilsons estetikk og formalisme avstedkommer en melankoli det er fristende å tenke på som polsk eller østeuropeisk.

Etter forestillingen kom Ibsen-forskeren Erik Østerud med noen interessante observasjoner mht hvordan Doktor Wangel (Wladyslaw Kowalski) kunne la seg forstå som en Prospero-skikkelse. Slik han står nesten like klippefast på scenen som Wilsons mast, er han en sivilisasjonens forsvarer mot stormen, havet, eller det ville og voldsomme i Ellidas sinn.

Som Østerud pekte på overfor meg, er det en forestilling som konfronterer oss med sivilisasjonens omkostninger eller pris, i likhet med Shakespeares *Stormen*.

Wilsons instruksjon bryter med en psykologisk realisme og karakterutvikling, både kroppslig-koreografisk og verbalt, slik Sontag lar den enkelte rollefiguren være bærer av flere kontradiktoriske stemmer, som ikke kommer til noen harmonisk avklarethet.

Anti-klimaks

Friheten eksisterer bare et øyeblikk, så snart du tror deg i besittelse av den er den borte, sier Wangel, fritt etter Ibsen, i scenen hvor Ellida skal velge i frihet mellom ham og Den fremmede. Men aldri så sant, og på tross av at denne scenen blir bevegende spilt, skal forestillingen i neste scene slå over i et motsatt toneleie. Her ser man ekteparet ved hagebordet, og Ellida gir inntrykk av å være fanget i en lufttett karpedam, eller i en uhelbredelig ambivalens – likevel. Susan Sontags tekst kontrar Ibsens avslutning på en absurdistisk måte gjennom Ellidas replikker: «Jeg legger broderiet fra meg, går ned på stranden og knuser hodet hans mot en stein og legger på svøm.» Danuta Stenka uttaler ordene som om de kommer langt bort fra, eller i en indre monolog, men blir likevel motsagt, eller satt på plass, av doktor Wangel: «Du har lært å akklimatisere deg... å utvikle deg.»

Wilson og Sontag lar forestillingen avslutte i et antiklimaks, eller forfølger kanskje to mulige lesemåter av stykket. Slik avsluttes forestillingen i det samme melankolske grunntonen den åpnet i. Og for meg virker det riktig at stykket skal etterlate seg en slik uro.



< **DOUBLE NORA**, regi: Mitsuya Mori.
Theatre Office of Natori, Japan.

< **HEDDA OR ASPIRATION SKY
HIGH**, Hangzhou Yueju Opera, Kina.
regi: William H. Sun. Foto: Ryan Pyle.

> **ET DUKKEHJEM**, regi: Morten Krogh.
Damini House of Culture, Oslo.



De asiatiske Ibsen-tolkningene under årets festival utforsket alle hva som skjer i møtet mellom en av sitt lands mange tradisjonelle teaterformer og Ibsens realistiske drama. AV INE THERESE BERG

Ibsennytt fra østfronten

ET DUKKEHJEM REGI: MORTEN KROGH.
DAMINI HOUSE OF CULTURE. MALERSALEN,
NATIONALTHEATRET, 27. SEPT / **DOUBLE NORAH**
REGI: MITSUYA MORI. THEATRE OFFICE OF NATORI.
MALERSALEN, NATIONALTHEATRET, 29. SEPT /
HEDDA OR ASPIRATION SKY HIGH
REGI: WILLIAM H. SUN. HANGZOU YUEJU OPERA.
HOVEDSCENEN, NATIONALTHEATRET, 8. SEPT

Sammenlignet med europeisk teater som i stor grad domineres av realismetradisjonen er asiatisk teater svært rikt og variert. Former for teater hvor formens egne konvensjoner er rendyrket over hundrevis av år finner man i land som Kina, India og Japan, men også nyere teateruttrykk er vokst fram og lokale tradisjoner er påvirket av vestlige teatertradisjoner, av fjernsyn og film. Mange av formene har til felles at de legger stor vekt på det visuelle uttrykket, kommuniserer gjennom sang og dans eller stiliserte bevegelser og historien som fortelles kan ha preg av melodrama både i spillestil og innhold. Fordi en fullstendig etterligning av virkeligheten ikke er målet er scenografien ofte enkel og stilisert og musikerne har gjerne plass på scenen.

«Ibsen goes Asia»

Under årets Ibsen-festival ble Ibsens tekst spleiset med tre ulike teaterformer; *Et dukkehjem* møtte japansk noh-teater og klassisk indisk dans, og *Hedda Gabler* møtte kinesisk shaoxing eller Yue opera. Når man fusjonerer to teatertradisjoner som i utgangspunktet har fundamentale ulikheter må målet være at det skal oppstå noen interessante koblinger. Kanskje var håpet å tilfø-

re Ibsen-tradisjonen noe nytt, gjennom å se Ibsens karakterer eller konflikter i ny drakt, bokstavelig talt. Dette er i så fall et mål som alle nytolkninger av Ibsen deler. Alternativt kan målet ha vært å gi en tradisjonell form, basert på sterke konvensjoner ny aktualitet gjennom å ta for seg to av Ibsens mest kontroversielle kvinneskikkelser, Nora og Hedda.

Det er i og for seg spennende at «Ibsen goes Asia» – særlig fordi Ibsens stykker direkte speiler en klasse-, kjønns- og økonomisk/politisk problematikk som er høyaktu-

HEDDA GABLERs kompleksitet er så fraværende, og karakterene så endimensjonale, at jeg lurte på hva som egentlig er vitsen med adaptasjonen – bortsett fra å dra på turné til Europa

ell for middelklassen, særlig i sørøstasiatiske land som India og Bangladesh. Slikt beviser Ibsens evige aktualitet og internasjonale betydning. Forestillingene det her er snakk om viste imidlertid at Ibsens karakterer ikke automatisk får politisk sprengkraft bare ved å ikle seg kimono eller shalwar kameez, og det er heller ikke noe som tilsier at verken Noh-teater, Shaoxing opera eller klassisk indisk

dans på noen måte *trenger* akkurat Ibsen for å fornye seg. Da blir spørsmålet hvor godt Ibsens drama, som et utdannet vestlig teaterpublikum er kjent med, fungerer som en døråpner til andre kulturers teaterformer.

Damini House of Cultures dansede versjon av *Et dukkehjem* i regi av Morten Krogh og med Lavleen Kaur i hovedrollen blir på Malersalen, for et hovedsakelig og litt glissent etnisk norsk publikum, langt fra det kontroversielle politiske statement det i en annen kontekst kunne vært. Til tross for flere fine duetter, nesten «dance-offs» mellom eksempelvis Nora og Helmer, eller Nora og Krogstad, så skjemmes spillet av at danserne har en tendens til å overdrive ansiktsuttrykkene sine og overspile følelsene. Dette gjelder alle bortsett fra Richa Chandra som fint balanserer uttrykket i rollen som Fru Linde. Riktignok er klassisk indisk dans så vel som andre indiske teaterformer langt mer uttrykksfulle enn moderne realisme, men i denne forestillingen blir det likevel for mye. Dyktige dansere og musikere og interessante grep fra regissør og koreograf gjør forestillingen severdig, men den har en eim av flinkhet og politisk korrekthet som gjør at den ikke blir *viktig*, heller ikke kunstnerisk. Den tilfører i mine øyne ikke noe vesentlig nytt, verken til Ibsen eller til indisk dans.

Interkulturelle fallgruver

Interkulturelt teater har mange fallgruver, nok til å få sin egen teatervitenskapelige diskurs, som er for omfattende å gå inn på her. Sentralt står ideen om at det såkalt interkulturelle er en rasistisk måte å tilpasse «de andres» kunstform til «vår» smak eller

vårt format. Her er det imidlertid forvaltere av en tradisjon som har stått for synthesen, og slik sett kan man spørre om ikke problematikken blir snudd på hodet. Kan adaptasjoner av Ibsen som skal tilpasse stykkene til et radikalt annet teateruttrykk virke reduserende? For en etnisk norsk tilskuer, som ikke identifiserer seg med Nora i nevnte

mens vestlig teater kan sample fritt. Tvert imot mener jeg at man prinsipielt står fritt til å gjøre hva man vil med Ibsen, at det er kvaliteten på tolkningen og iscenesettelsen; hva man tilfører teksten som er det mest interessante. Det er et paradoks at den av de tre asiatiske forestillingene som var mest utilgjengelig for meg som tilskuer også var

fungerer det som en tilgjengeliggjøring, et avbrekk der vår egen måte å lete etter mening er gyldig.

Noh-teater er en visuell opplevelse der antydninger og tilbakeholdenhet er viktig. Det *føltes* frustrerende å ikke kunne lese tegnene, men samtidig er det strengt konvensjonsbestemte teatret en parallell til det borgerlige samfunnet Ibsen beskriver i stykkene sine. Kombinasjonen av den tradisjonelle teaterformen og vestlig realisme peker dessuten mot Ibsens tidløshet, men ikke som man forventer i forhold til aktualitet. Tvert imot; *Et dukkehjem*, har i tillegg til sin klare historiske kontekst også arketypiske trekk som blir tydelige når teksten er kuttet ned til fabelform. Fordoblingen av Nora-figuren viser også hvordan menneskers identitet er en forhandling mellom tradisjon og fornyelse og særlig hvordan kvinner kommer i klem mellom selvrealisering og krav fra omverdenen. *Double Nora* var mindre underholdende enn den indisk-norske og den kinesiske Ibsentolkningen, men likevel mer interessant.

Gjennom iscenesettelsen må scenekunstneren begrunne og forsvare sitt valg av materiale, om opphavet er Henrik Ibsen eller en nyere dramatiker. Sett gjennom mine strenge briller overbeviser ingen av de asiatiske forestillingene om at de var nødvendige for annet enn å gi Ibsen-jubileet et internasjonalt tilsnitt.

DOUBLE NORA var mindre underholdende enn den indisk-norske og den kinesiske Ibsen-tolkningen, men mer interessant.

shalwar kameez, ikke forstår «Noh-ras» stiliserte gester, og ikke kjenner igjen farligheten i karakteren Hedda i den kinesiske adaptasjonen «Haida», så går tankene mot Knut Ove Arntzens begrep om det «show-kulturelle». Dette skyldes selvsagt til dels at jeg ikke kjenner formene inngående, slik at mine kvalitetsvurderinger kommer til kort. Det skyldes imidlertid også egenskaper ved selve forestillingene, først og fremst ved den kinesiske *Hedda Gabler* som i mine øyne ivaretok lite av det som gjør originalen bra.

Den kinesiske *Hedda Gabler*, produsert av Hangzhou Yueju Opera, var blitt til *Hedda or Aspiration Sky High*, et melodrama der handlingen er lagt til flere tusen år tilbake i tid og alle rollene synges/spilles av kvinnelige skuespillere. I programteksten skrives det at karakteren tidligere har blitt regnet som for uspiselig for det kinesiske publikum, men det virker ikke som det er noe som har forandret på seg. For mens Ibsens Hedda er en grunnleggende deprimert og destruktiv kvinne det er vanskelig å like, så blir Hangzhou sin «Haida» til lite annet enn en tragisk kjærlighetshistorie hvor en vakker kvinne blir offer for sine egne ambisjoner og sjalusi. Originalverkets kompleksitet er så fraværende i denne forestillingen, og karakterene så endimensjonale, at jeg tok meg i å lure på hva som egentlig er vitsen med adaptasjonen bortsett å dra på turné til Europa. Det som likevel står igjen å glede seg over er vakre og fargerike kostymer, elegante bevegelser og høy divafaktor, som er knyttet til selve formen, Shaoxing eller Yue Opera. Muligens er det egne forventninger til hva som «er Ibsen» som står i veien og jeg ville likt forestillingen bedre hvis den ikke hadde Hedda Gabler som forelegg.

Ikke purisme

Det ligger selvsagt kunstneriske ambisjoner, visjoner og framfor alt mye kunnskap bak disse produksjonene. Jeg tar ikke til orde for en purisme og mener ikke at andre kulturers teatertradisjoner skal *være seg selv nok*,

den jeg anser å tilføre *Et dukkehjem* nye perspektiver. Japanske «Theatre Office of Natori» viste *Double Nora*, en forestilling de selv betegner som et moderne noh-stykke. Noh-teatret er en ekstremt stilisert teaterform, hvor hver minste bevegelse eller gest har en betydning som det er umulig å forstå hvis man ikke kjenner japansk kultur og Noh i særdeleshet. I *Double Nora* spleises imidlertid formen med realistisk teater, Nora gestaltet både av en tradisjonell mannlig Noh-skuespiller iført maske og en moderne Nora, slik vi er vant til å se henne. Kombinasjonen av Noh og vestlig realismetradisjon er uvanlig både i norsk og japansk sammenheng, men for et publikum som ikke kjenner kodene i Noh-tradisjonen

Noras doble liv

– Noh-teatrets intense, kontrollerte og stille uttrykk, er det som behøves i det moderne teater i dag, hevder Mitsuya Mori. Regissør av det japanske Ibsen-gjestespillet DOUBLE NORA.

AV MONICA EMILIE HERSTAD

Mitsuya Moris *Double Nora* ble oppført to kvelder på Nationaltheatrets Malersal under Ibsenfestivalen. Mori iscenesetter et møte mellom tradisjonelt japansk noh-teater, og vestlig teater. Det er en forestilling som også etterlot seg spørsmål, da få norske tilskuere vil være fortrolige med regelverket i noh, eller med den japanske konteksten for oppsetningen.

– Kan du utdype hvorfor du har valgt tittelen «Double Nora» på forestillingen?

– Tittelen er i sin doble betydning et bilde på en ubevisst, og en bevisst Nora. Den tra-

disjonelle Nora i noh-versjonen, er en god hustru og god mor. Gradvis utvikler hun en ubevisst lengsel etter et annet selvilde – den moderne versjonen. Det er dilemmaet, motsetningen og konflikten i forestillingen.

I begynnelsen adlyder Nora Helmer, samtidig som hun oppdager sin frie vilje. Hun er ubevisst oppdratt til å tenke på seg selv som det klassiske kvinneidealet, hinsides sensibilitet og fornuft. Den nye Nora, den moderne karakteren, er den ledende i siste del av stykket, først følger hun bare den tradisjonelle noh-karakteren.

Noh-Nora er utelukkende tradisjonelt fortolket. Karakteren i seg selv er likevel dobbel. Den moderne Nora og den tradisjonelle Noh-Nora er ikke nødvendig å splitte, som karakter er hun en helhetlig figur, innvendig.

Regelverk

– *Man må vise interesse for tradisjon for å kunne fremstå som ny?*

– Ja, nettopp. Hvis man bare kaster ut tradisjonen er det som gjenstår ikke noe nytt, det representerer noe annet. Virkelig.

– *Mange er ikke kjent med det strenge sett regler i det tradisjonelle japanske noh-teatret. Kan du beskrive hvilke løsninger i Double Nora som eventuelt er resultatet av kompromisser mellom noh og det moderne japanske teater?*

– Jeg beholdt den autentiske noh-stilen, uten å foreta mange forandringer, bortsett fra helt klare endringer som skyldes økonomi. For eksempel at det her er to kor i stedet for seks eller åtte, som er tradisjonelt og vanlig.

Et annet, tenkelig kompromiss, er at jeg i noh-delen, i motsetning til å benytte premoderne setningsoppbygging og ord, benyttet dagligdags japansk tale. Det var en utfordring for noh-skuespillerne i deres sang eller tale, og for koret mht deres krav til en bestemt metodisk melodi eller intonasjon.

«Nora, Nora», ønsket jeg at Helmer skulle rope, som en start på stykket, men det viste seg å være nær umulig å rope slik mht vokalbruk, helt inkonsekvant, innenfor Noh-stilen. Så jeg har altså mer eller mindre bare måttet inngå ett kompromiss i denne produksjonen, hvor selv musikken delvis er fra gamle, klassiske noh-teaterproduksjoner.

I noh må man ha en scene som består av dans, mens jeg derimot har inkludert to dansepartier: Det ene er når hun danser foran ektemannen og man hører dansen ovenpå. Alle noh-stykker skal også ha en dansesekvens like før avslutningen, og Noras avskjed er her uttrykt ved dans.

– *Jeg opplevde at den moderne Nora gikk rett inn i sin tolkning av materialet, uten at hun så ut til å behøve tid til å bygge opp karakteren på scenen?*

– Det stemmer, men de mannlige karakterene brukte desto mer tid til å bygge seg opp, rundt Nora. Og til sammenlikning, behøvde Noh-skuespillerne bare 5-6 prøvedager på hele stykket, mens den moderne besetningen øvde som normalt er for moderne produksjoner, i ca en måned.

Teatrale dilemma

– I programmet til Double Nora står det at den tradisjonelle Noraen langsomt opp-

dager sin doble identitet, illustrert ved den moderne, nye Nora. For meg som europeer, virker det som om det er den moderne versjonen av Nora som er protagonisten og som så gjør seg kjent med sin historisk-kulturelle opprinnelse. Videre får jeg assosiasjoner til den polske filmregissøren Krzysztof Kieslowskij's film *La Double Vie de Veronique*?

– Det er naturlig, ettersom den doble identiteten gradvis åpenbarer seg for henne. Her er det imidlertid et forenklet kompleks, f.eks. i Noh-versjonen, når hun avslører noe



Regissør Mitsuya Mori.

I japansk teatertradisjon står vi overfor et triangel av dilemma angående valg av spillestil

nytt ved seg selv, skjer det gjennom intuisjon. Så snart det nye åpenbares for henne blir hun til en ny versjon. Deler av Ibsen er ikke tilpasset den tradisjonelle noh-stilen, måten jeg har løst dette på er at jeg lar de to versjonene forenes ved intuisjon, slik at de fremstår som samme stykke. Ved intuisjon, gjennom det ubevisste, og ved antydninger. Jeg foreslår dette som et eget lag i Ibsen. Ikke ved gradvis forandring, men ved plutselig oppvåkning.

– *Hvordan vil du beskrive mottakelsen her i Vesten i forhold til i Japan?*

– I Japan betraktes vi som et vestliginspirert teater. Både i Japan og her har vi fått en vag mottakelse på en forestilling som både representerer det nye og det tradisjonelle. Men den oppfattes likevel som interessant. Ikke alle kjenner til *Et dukkehjem* i Japan.

Å se noh sammen med moderne teater, gir publikum en intens følelse i 1 time og 10 minutter, og i Skandinavia har forestillingen blitt særlig godt mottatt. Dette er ingen «pseudo noh-stil», dette er noh i sitt mest genuine uttrykk, og ingen feillesning. Sammenblandingen er et nytt eksperiment. Den konvensjonelle noh-tradisjonen og en

ny, eksperimentell stil skaper sammen et rikt uttrykk.

– *Hva er dine ambisjoner med og forventninger til forestillingen som sådan?*

– Noh-teatret er på mange måter komplett isolert, man lærer og trener i fem til ti år for å bli en fløytespiller eller utøver. En noh-aktør må tilegne seg eksakt kunnskap om hva noh er ved å trene eller instruere. Noen noh-aktører er liberale overfor andre uttrykk og nye impulser, samtidig som moderne, japansk teater ikke trener noh i det hele tatt. Det ignoreres, og ofte kjenner man ikke til noh.

I japansk teatertradisjon står vi overfor et triangel av dilemma angående valg av spillestil. Mellom kabuki, tradisjonell noh, og moderne japansk teater.

Kabuki spiller i høyere grad på folks følelser, det er emosjonelt, folkelig og gjerne komediateater. Det var faktisk kabuki-teatrene som først oppførte moderne, europeiske drama, også de første Ibsen-oppsettingene, allerede på 1920 og 30-tallet.

Noh står for en mer intellektuell tilnærming og spillestil, fylt av essens.

Det moderne, japanske teater er beslektet med kabuki i spillestil, og ikke helt etter min smak – for mens kabuki representerer på mange måter det motsatte av vestlig spil-

lestil, står noh mye nærmere den vestlige spillestilen.

«Hva så?» sier de unge.

– *Er Ibsen for moderne for det tradisjonelle noh-teater?*

– Ibsen representerer de sosiale problemers drama. Noh er en svært psykologisk orientert, men ikke sosialt orientert spillestil. Noh er «nonsens» i den forstand at det ikke kan ikke vise indre forandring. Nora er den samme personen. Selv etter hennes transformasjon, kan bare den ytre masken forandres. Det indre forblir det samme.

Hvis intet forandres er det ikke noe drama. Så selvsagt forandres noe, men det er i selvet stykket. Nora forandres gjennom sine fysiske noh-handlinger.

Intensiteten stiger innvendig. Det intensiveres, men det skjer i stykket. Hvorfor ønsker jeg så å vise noh?

Jeg opplever ironisk interpretasjon som umoderne.

Noh-teatrets intense uttrykk, det kontrollerte, stille, og intense – er det som behøves i det moderne teater i dag, mener jeg.

Da nitten dramatikere i ti land ble utfordret til å skrive en korttekst inspirert av Henrik Ibsens tanker om frihet var tematikken knyttet til personlig, snarere enn politisk frihet. AV INE THERESE BERG

Kort om Frihet

IBSEN SHORT TEXT CHALLENGE

DET ÅPNE TEATER, 9. SEPTEMBER

THE LANGUAGE OF FREEDOM AV CLAUS

BECK-NIELSEN (1963-2001). REGI AV FRANZISCA

AARFLOT OG RAGNHILD MÆRLI / **PICNIC** AV

VIDA OGNJENOVIC. REGI AV LIV ANNE BJURGREN

SKADE AV ARNE LYGRE. REGI AV NORA EVENSEN

VI TO AV MARIT TUSVIK. REGI AV LIV ANNE

BJURGREN / **JEGERNE** AV WETLE HOLTAN. REGI

AV NORA EVENSEN / **SALT** AV KATYA SADUR.

REGI AV LIV ANNE BJURGREN / **VANN** AV SHEILA

CALLAGHAN. REGI AV UN-MAGRITT NORDSETH.

UTFLUKT AV GYRID AXE ØVSTENG. REGI AV

FRANZISCA AARFLOT / **COME FREEDOM,**

COME AV SMITH **LIKONGWE** REGI AV KIRSTI B.

ULVESTAD / **TESTAMENTET** AV GUO SHIXING.

REGI AV AGNETE HAALAND / **HUSARENES**

ETTERMIDDAG AV JESPER HALLE. REGI AV BJØRN

SÆTER / **RØD, SNØ OG ULVEN** AV LISA C B LIE.

REGI AV CATHRINE BJØRNDALEN / **PAUSE** AV JOSÉ

MARIA VIEIRA MENDES **REGI** AV ANDREIA BENTO.

FRIDOM AV JON FOSSE. REGI AV TERJE MÆRLI.

STOLEN AV GRO DAHLE. REGI AV NORA EVENSEN.

PRØVE TIL HADES AV FINN IUNKER. REGI AV

FREDRIK HANNESTAD / **SKUMRINGEN** AV ZINNIE

HARRIS. REGI AV FREDE GULDBRANDSEN / «13

23» AV ANOUK&ADRIEN, ANIMASJONSFILM I REGI AV

ANOUK&ADRIEN

«For meg er friheten den høyeste og første livsbetingelse,» skrev Ibsen i et brev til Brandes i 1882. Som nøkkel til Ibsens forfatterskap, hvor individets frihet var et gjennomgangstema, var sitatet utgangspunkt for *Ibsen Short Text Challenge*, som gikk av stabelen på Det Åpne Teater 9. september. Sytten mer eller mindre iscenesatte lesninger; bare noen få var ferdige forestillinger, og én animasjonsfilm ble vist over en lang dag med ulike konstellasjoner av skuespil-

nen mellom mann og kvinne. Variasjon er likevel et relevant stikkord, og når man først skulle se teater fra klokka elleve om formiddagen til ni om kvelden, var det helt klart en fordel at Det Åpne Teater hadde valgt dramatikere med såpass ulik bakgrunn og skrivestil. Presentasjonen var imidlertid stort sett gjort innenfor en realistisk ramme, selv om stykker som *Jegerne* av Wetle Holtan, *Utflukt* av Gyrid Axe Øvsteng og *Skumringen* av Zinnie Harris hadde trekk

For meg var Finn Iunkers tekst et høydepunkt; sprenglærd og breddfull av ironi

lere og regissører. Dramatikere fra land så forskjellige som Kina, Malawi og USA var noen av de som var representert, i tillegg til flere norske dramatikere, og dramatikere fra England, Russland, Polen, Danmark og Portugal. For et norsk publikum var Jon Fosse det mest kjente navnet, mens Smith Lilongwe og Guo Shi Xing er meget kjente navn i sine hjemland Malawi og Kina.

Variasjon

Frihet er et universelt begrep med en høyst lokal, individuell og kontekstavhengig mening. Et menneskes frihet kan gå utover en annens og den friheten man holdt så høyt kan plutselig føles som en tvangstrøye. I Vesten er individuell frihet en så grunnleggende faktor at man tar den for gitt, noe som ble tatt opp i Vida Ognjenovic sitt stykke *Picnic* og i Sheila Callaghans *Vann*. I Malawi er imidlertid frihet langt mer omsettelig og relativ, i alle fall var det slik Smith Likongwes politiske farse *Come Freedom, Come*.

Ikke overraskende var tekstene som ble presentert svært ulike, men flere dreide seg om spørsmålet om personlig frihet i relasjon

av absurd teater, eller magisk realisme når det gjelder sistnevnte. Unntakene var Finn Iunkers *Prove til Hades* og i enda større grad Lisa C B Lie sin tekst *Rød, Snø og Ulven*, et stykke som er fragmentert eller dekonstruert både tekstuelt og i presentasjonen.

Skjevt blikk

Noen tekster framsto naturlig nok som mer interessante enn andre. For meg var Iunkers tekst der Aleksander den store (For anledningen lest av teatersjef Kristian Seltun) dikterer en tale til sin sekretær på dødsleiet, et høydepunkt. Ikke bare på grunn av castingen, men også på grunn av en særdeles intelligent humor; sprenglærd og breddfull av ironi. Ellers fanget særlig *Pause* av José Maria Vieira Mendes, *The Language of Freedom* av Claus Beck-Nielsen, *Jegerne* av Wetle Holtan, *Utflukt* av Gyrid Axe Øvsteng og *Testamentet* av Guo Shi Xing min oppmerksomhet. At jeg bet meg merke i disse skyldes at de alle på forskjellige måter og i ulik grad anlegger et skjevt blikk på virkeligheten og på det vanskelige temaet frihet. Flere av de nevnte tekstene leker også med sin egen form, som når karakterene i

Pause stadig avbryter seg selv og hverandre for å ta nettopp en pause, eller når identitet problematiseres i *The Language of Freedom* ved at skuespilleren – Håkon Ramstad – presenterer seg med sitt eget navn for så i neste øyeblikk minne oss om at det ikke er hans egne ord han leser. Teksten, som henter materiale fra den amerikanske presidentens tale til nasjonen som omhandler frihet, er i tillegg skrevet av Claus Beck Nielsen, som «døde» i 2001 og nå representeres av en ut fra institusjonen Das Beckwerk, som de fleste vil kjenne igjen som nettopp Claus-Beck Nielsen. Slike grep føles forfriskende sett i forhold til tendenser i den norske samtidsdramatikken hvor familiedrama i mer eller mindre realistisk innpakning dominerer, slik det framgikk av årets Dramatikkfestival (se side).

Smakebiter på samarbeid

Iscenesatte lesninger er vanskelig å vurdere fordi de verken er nøytrale lesninger, eller ferdige iscenesettelser; skuespillerne leser med innlevelse og har i noen tilfeller fått såpass mye regi og prøvetid at de opererer uten å stå med teksten i hånda. Det er urettferdig å trekke fram enkeltprestasjoner når engasjementet og entusiasmen skuespillerne viste i forhold til prosjektet var så tyde-

Et etterlengtet innblikk i det internasjonale samarbeidet som Det Åpne Teater har satset på

lig, men Grete Randsborg Jensen og Bjørn Jensen i *Utflykt*, en av noen få ferdige forestillinger, regissert av Franzisca Aarflot, var et stjerneeksempel på hva utradisjonell og god casting kan gjøre for en tekst. Ellers var det godt å bli minnet om at det finnes mange dyktige frilansskuespillere i norsk teater, så vel som dyktige dramatikere. *Ibsen Short Text Challenge* var et vellykket teatermaraton som det har tatt Det Åpne Teater flere år å forbrede. Arrangementet ga for øvrig et etterlengtet innblikk i det internasjonale samarbeidet som teatret har satset på, uten at så mange nødvendigvis har vært klar over denne satsingen. På grunn av stuntpreget ved visningene lå det en upretensjøs og god stemning over dagen, men det aller beste med denne korttekstmønstringen var at det ga en smakebit på dramatikere, regissører og skuespillere med høyst ulike tilnærminger til teaterkunst.

Flere Ibsen-annmeldelser bak i tidsskriftet.

norsk shakespeare_og teater tidsskrift

Backlist: På www.shakespeare.no

finner du oversikt over tidligere artikler, bl.a. om Ibsen. Intervjuer og festivalomtale Ibsenfestivalen 2004, anmeldelser bl.a. av Ralph Fiennes i BRAND, Peter Zadeks PEER GYNT, Thomas Ostermeiers BYGGMESTER SOLNESS. Intervjuer med Gert Voss, Angela Winkler og Thomas Ostermeier. Dag Solstad anmelder Ivo de Figueiredos Ibsen-biografi (1/06), Dag Solstad om Ibsen og Kierkegaard (2/06), Terje Mærli anmelder Toril Mois IBSENS MODERNISME (2/06) m.m. Kan etterbestilles!

www.shakespeare.no

Gert Voss i BAUMEISTER SOLNESS, regi: Thomas Ostermeier. Foto: Arno Declair



meninger om teater

GJESTESKRIBENT: TERJE LINDBERG, DRAMATURG I NRK DRAMA

En god nyhet og en dårlig. Den gode først: Bjarte Hjelmeland er ansatt som ny teatersjef ved Den Nationale Scene. Den dårlige er at han er ansatt av Dag Steinfeld. Den offisielle versjonen var først at nåværende teatersjef Morten Borgersen spør Bjarte Hjelmeland over en middag: Nå, vil du ha DNS etter meg? Det er en filmatisk og fin scene i Sopranosstil. Gudfaren gir den nå voksne don-en et tilbud bergenserne bare må si ja til. Det skal vise seg at dette bare er smokescreening for å tilsløre Dag Steinfelds plan: Redde ræva si.

Steinfeld-doktrinen

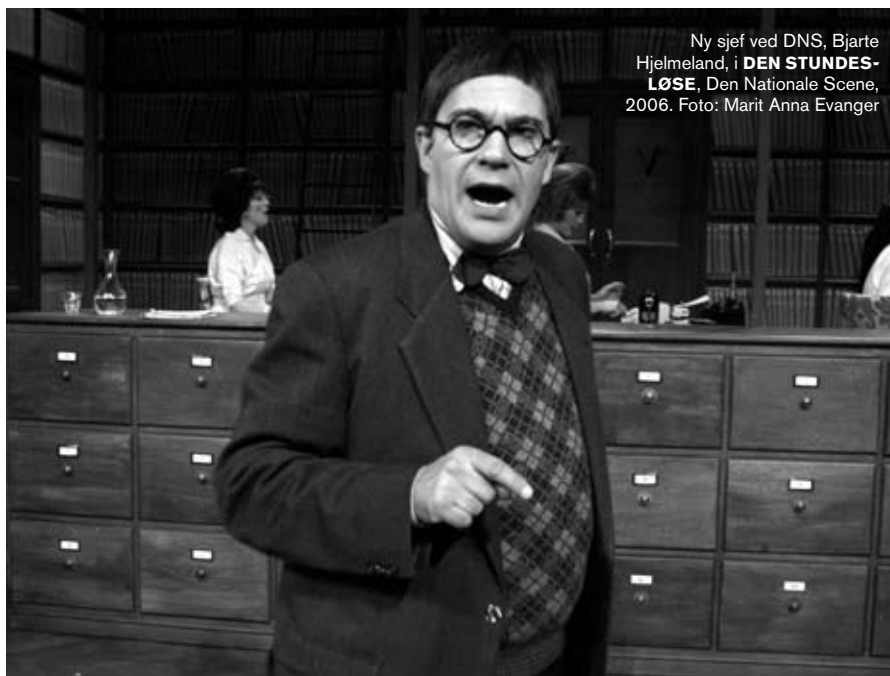
Bare for å ha sagt det med en gang. Jeg har sansen for Dag Steinfeld. Han er en pompøs player med ujålete motiver. Han skriver selv at Bjarte er riktig mann for DNS av tre grunner: Han skal i år stå på toppen av en pyramide i Egypt som Peer, og er slik på toppen av sin skuespillerkarriere. For det andre blir det bare surr ved utlysninger. Gud og hver mann kan søke og hvermann har en mening om søkerne. Og ikke minst: Steinfelds egen suksess ved å sparke Lars Arrhed og hente inn Bentein Baardson i 1998. Denne eneveldige beslutningen var starten på hans karriere som styreformann ved DNS. Den gangen var det på overflaten «tradisjonen» og «kunsten» som seiret over økonomisk uansvarlighet. Baardson går i intervjuer ut og snakker varmt om «klassikerne» og smeller til med flere musikalsuksesser, god økonomi, og en fornøyd styreformann. Morten Borgersen blir ansatt i 2001 og snakker om teatret som et «humanistisk» prosjekt. Dessverre for Steinfeld skulle det vise seg at Borgersen mente det han sa: Han setter innholdskvaliteter høyere enn publi-

kumsmaneter. Det hele topper seg med Bob Wilsons *Peer Gynt*. Det var på mange måter både et forfølgelig og visjonært prosjekt. Borgersen og Sandem ville vise at det går an å tenke stort og internasjonalt. Rent økonomisk fortonet det seg mest som et bonderan. Ethvert lune fra Bob ble ført opp som «uforutsette utgifter». Det endelige regnskapet er naturligvis hemmelig, men Steinfeld er i trøbbel som statens mann i styret. Når det så i tillegg går økonomisk til helvete en sesong på DNS er tiden inne for å sende Borgersen på dør før teatret blir satt under administrasjon. Tror jeg. Jeg vet jo ikke hvordan dette egentlig har foregått, men det er jo ikke så vanskelig å tenke seg. Steinfeld snakker med statssekretær Randi Øverland i kulturdepartementet: Nå, hva syns du om Bjarte Hjelmeland? Bjarte er tipp topp. Så driter de i forvaltningsloven og Steinfeld setter i gang. An offer you can't refuse til Morten Borgersen, noen samtaler med Bjarte Hjelmeland. Beslutning. Så hemmelig møte med teatret. Så fordømte Bergens Tidende og Knut Ove Arntzen som finner ut hva som forgår og kommer med

kritikk av Steinfeld. Så Randi Øverland som sier ja – dette er jo ikke egentlig lov, but what the heck: Bjarte er jo tipptopp. Og Bjarte kommer med middagshistorien sin og sin kunstneriske erklæring: Jeg vil være kommers! Steinfeld støtter protegeen sin med Steinfeld-doktrinen: Kravene i Statens tildelingsbrev «bredt» og «for mange» betyr bare en ting: Teatret skal tjene penger. Det er noe veldig ujålete ved det hele. La oss droppe all praten om kunst og sånn. Teatret er en bedrift som selger varer som alle andre. Ticketmaster skal bli Bjarte Hjelmeland. Tvi-tvi og lykke til. Det går nok bra, men om han kommer til tom eller halvfull kasse vet bare Dag Steinfeld.

Fra «gode» til «vare»

Av en eller annen grunn får jeg flashbacks fra Istvan Szabos film *Mefisto* når jeg tenker på Bjarte Hjelmeland. Jeg tenker det slik at Steinfeld er djevelen som gir Bjarte all makt over huset bare han setter sin kunstneriske sjel i pant hos ham. Skuespillere er jo fleksible som faen, og Bjarte likner litt på Klaus Maria Brandauers rollefigur der han smiler frem ordet «kommers» og venter applaus. Den uteblir. Han trekker seg. Prøver forsiktig ordet «folkelig» – og endelig: På BTs nettmøte yngler folket frem og chatter sin støtte til sitt bysbarn. Endelig en bergenser i Bergens storstue. Det blir litt smått – så det er grunn til å tenke større. Steinfeld-doktrinen utgjør et kulturpolitisk skisma. Jeg har gått tilbake i NRRs arkiver og hørt på ansettelsesintervjuet med den gang påtroppende sjef ved DNS, Sven Henning, i 1976. Det var en «initierende» tid for en ny teaterpolitikk. I Ekko forteller han rolig og trygg at han vil ha et «ungt, vitalt og aktuelt» teater. Ikke så langt fra «den unge vitalismen» til Lars Arrhed i 1997. I 1976 var dette signalord godt forankret i en teaterpolitikk som begrunnet den økonomiske støtten i at teatret skulle være et «gode» for folk flest. Enda mer: teatret skulle være demokratiserende. På 80-



Ny sjef ved DNS, Bjarte Hjelmeland, i **DEN STUNDES-LØSE**, Den Nationale Scene, 2006. Foto: Marit Anna Evanger

Ethvert lune fra Bob [Wilson] ble ført opp som «uforutsette utgifter». Det endelige regnskapet er naturligvis hemmelig, men Steinfeld havner i trøbbel som statens mann i styret

og hos folk flest, som for bare få år tilbake. Det kan både teaterkritikerne og teaterlederne dokumentere. Teatret er også inne i en troverdighetskrise. Publikum tror ikke lenger at Shakespeare forutså Bush – eller at Ibsen forutså miljøkrisen.

Teatret har mistet autoritet. Dette kan repareres. Det kan ikke den kommende økonomiske krisen. Det er ikke slik foreløpig at teatret har blitt mindre per se, men kultursektoren for øvrig har vokst enormt, og teatret har derfor relativt sett mistet betydning. Den nye veksten i sektoren er heller ikke skapt av staten – den er skapt av en hybridøkonomi mellom marked og

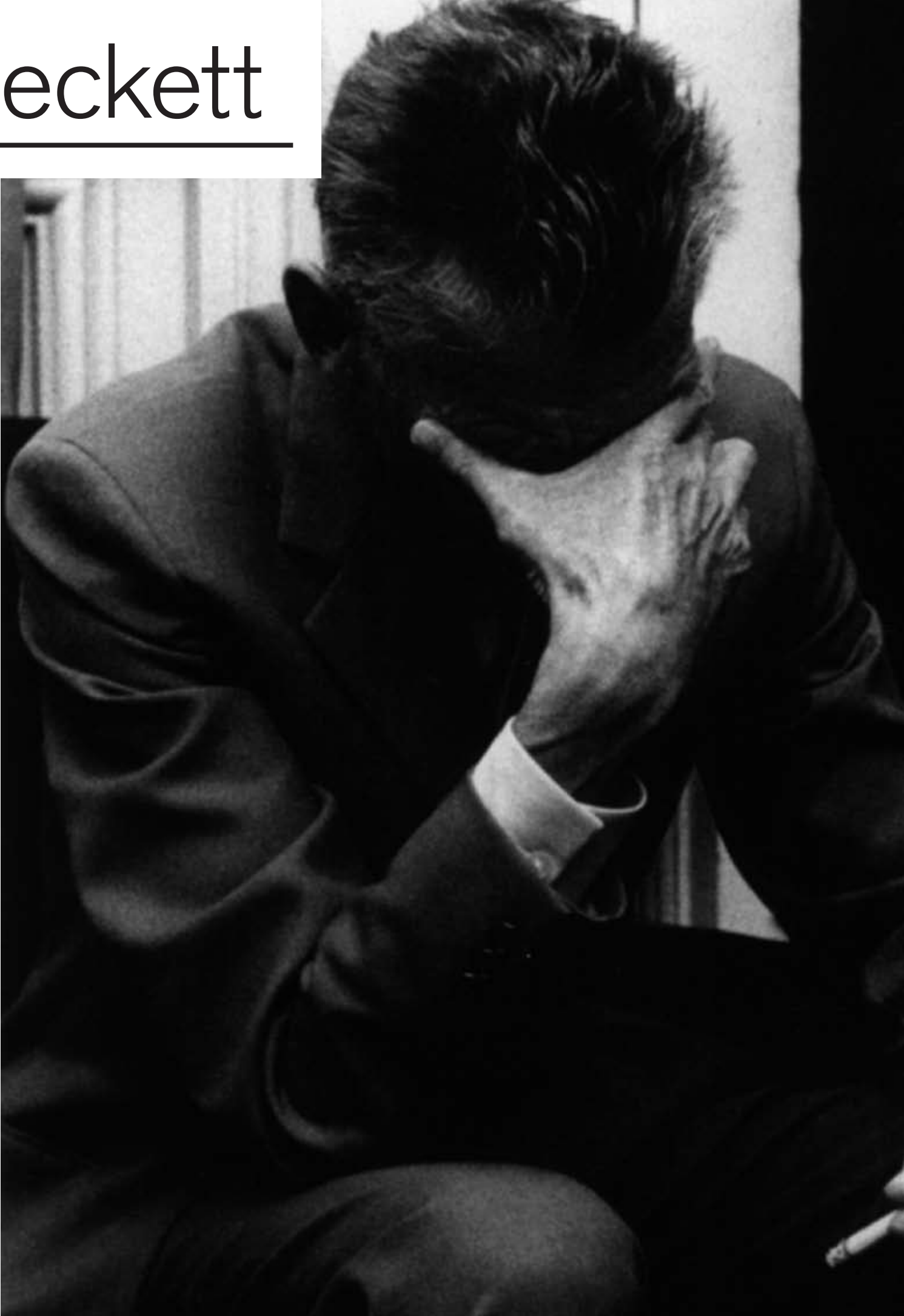
stillingene som «varer», og allerede nå dreie fokuset bort fra staten og til markedet. Eller håpe på at det fremdeles skal betraktes som et udiskutabelt «gode», og satse på at dagens bevilgningsregime vil være det samme etter 2014. Teatret er i dag i ferd med å gjennomgå et naturlig generasjonsskifte. Vi har unge, godt skolerte, intellektuelt våkne, teaterarbeidere på studioscenene som snart skal innta hovedscener og beslutningsroller – samtidig ser vi den vedvarende «folkelige» antiintellektualismen, representert ved Bjarte Hjelmeland og Dag Steinfeld. Jeg tror ikke noen av dem vil få samme gode arbeidskår i fremtiden som i dag. Den økonomiske krisen for teatrene er uavvendelig. Det det handler om er å ta stilling til seg selv, kunstarten, og forholdet til publikum. De fleste teatrene er i dag preget av vedlikehold som overlevelsestrategi – det holder ikke fremover. Mareritt-tiden er her – ganske snart. Da gjelder det å vinne markedet bortenfor Bjartes venninnehorder. No offense. Da gjelder det å vinne en verdiskusjon med FrP – altså en tredjedel av befolkninga. Don't be offensive. Og det gjelder å overvinne trangten til å ta ting for gitt. Gå på offensiven. Steinfeld-doktrinen er en realitet. Penga rår. Magien er borte – og du må ta stilling til om det egentlig er en Bjarte Hjelmeland i deg og.

Kravene i Statens tildelingsbrev «bredt» og «for mange» betyr bare en ting: Teatret skal tjene penger. Teatret er en bedrift som selger varer som alle andre. Ticketmaster skal bli Bjarte Hjelmeland

og 90-tallet var teatret i en «drømmetid» der det var trygt befestet i en rådende, men etter hvert forvitrende, samfunnsideologi. Når nå Bjarte Hjelmeland skal innta Engen 1 er drømmetiden over. Teatret frustreres av at det er inne i en oppmerksomhetskrise. Det har ikke den naturlige plassen i avisene

stat som peker fremover mot en ny kulturpolitikk. Den kommer i 2014. Det er to åremålsperioder for en teatersjef til 2014. Eller etter dagens ansettelsesregime: En periode. Det vil si at teatret må ta stilling til Steinfeld-doktrinen i dag. Skal teatrene «cut the crap», som Steinfeld, og se på fore-

Beckett



Samuel Beckett, 1967. Foto: Guy Suiquard.

Samuel Barclay Beckett
(1906 – 1989)

– Historien slik jeg forteller den

AV WETLE HOLTAN

Langfredag 13. april 1906. Sein kveld eller tidlig morgen. Foxrock like sør for Dublin. Full vårstorm. Trærne ligger bøyde som digre fiskestenger og pisker mot vannskorpa i Irskesjøen. Inne høres et kort svakt kvinnehyl, etterfulgt av innpust. På nytt høres et kort svakt kvinnehyl, etterfulgt av utpust. Å gi opp før man blir født? Noe annet er ikke mulig. Så et dask på rumpa, etterfulgt av barnegråt. Vel hjemme. Kinn mot kinn. Barhodet og barføtt. Så le litt, for ingenting er jo så morsomt som det tragiske. Far William, mor May og bror Frank. En strime av lys kommer og går. Driver inn og ut mellom skyene. Joyce blir refusert av Grant Richards. *Two Gallants* og *A Little Cloud* er for slibrige. Nok en bokbrenner. I Arbiens Gade ligger Obs på dødsleiet. Joyce kalte ham det. Obs. Arver raskt fars interesse for idrett. Vinner pokaler i boksing, tennis, cricket, golf og rugby. Begynner tidlig å spille piano

sammen med mor. Helst Schubert. En middelklassegutt med gode manerer når det kreves i sosiale lag. Men sleper sulten med seg ut i naturen så fort anledningen byr seg. Hånd i hånd med far. Timevis uten ord. Hendene glemte i hverandre. Den unevnelige kjærligheten. Verden, verden, verden. Vi er, vi har ikke noe valg. 1923 – 27. Trinity College. Bachelor of Arts i fransk og italiensk. Begynner å undervise ved samme College. Fester aldri blikket på studentene, mumler. Hva er ordet? Får klager. Vinner en poesikonkurranse i 1930 med Descartes-diktet *Whoroscope*. What's that? / How long? / Sit on it. Fortsetter å undervise. Står med ryggen til studentene, mumler. Hva er ordet? Får flere klager. Sier opp stillingen i 1932. Oppsigelsen kommer i form av et dikt: *Spend the years of learning squandering / Courage for the years of wandering / Through a world politely turning / From the loutishness of learning.*



Fra urpremieren på **VENTE À GODOT**. Roger Blin som Pozzo, nummer to fra venstre. Regi: Roger Blin, Théâtre de Babylone, Paris 1953.



Fra urpremieren på **VENTE À GODOT**. Regi: Roger Blin, Théâtre de Babylone, Paris 1953.

I Arbiens Gade ligger Obs på dødsleiet. Joyce kalte ham det. Obs

Innesperra i egen skalle. Nesten apatisk. Noen sier lat. Nattelange timer med pisolunka Jameson på brune puber tettpakka med røyk. Umulig å være sammen med andre. Umulig å ikke være det. Den eneste utsikten i livet er Peggy Sinclair. Første kjærlighet og kusine. Lite populært. Flytter allikevel sammen i en liten leilighet i Berlin. Planlegger ekteskap, men Hitler kommer til makta og Peggy blir syk. Tub. Hun dør enogtjue år gammel. Vender tilbake til barndomshjemmet i Foxrock. Tilbake til pubene og Jameson. Tilbake til stillheten og konversasjonene. Tilbake til mulighetene og umulighetene. Tilbake til apatien. Far William dør av hjerteinfarkt samme år. Kan ikke skrive om ham. Kan bare gå stiene og klatre fjellene etter ham. Sterke og gode minner om hendene som var glemte i hverandre den gangen for lenge siden i Foxrock. Begynner i stedet å skrive om andre ting. *More Pricks than Kicks*. Om Dante og hummeren. Men også om Belacqua. Venn av Dante og instrumentmaker. Men også den lateste mannen i Firenze. The truth was not in him. Får utgitt boka

på Chatto & Windus. Begynner umiddelbart å tvile på eget talent. Det beste hadde vært om hele kloden forsvant. Kunstnerens oppgave er på forhånd fiasko. Til tross for at språket begynner å ta form. Det meisles ut i stil og natur, form og innhold, storhet og katastrofe. He roused himself finally and moved away on tiptoe over the moss that would not betray him. Blir beskyldt fra urolige venner for å være en Joyce-kopi. De ser ikke den kunstneriske diksjonen og det økonomiske innholdet, eller at det er et av de største humanistiske prosjekt som noen sinne skal festes til papiret. En ekte filantrop er i anløp. Skriver *Murphy*. Strutsen gemmer hodet i sanda. Gudene vet hvorfor. Bosetter seg i Paris. Møter Joyce gjennom felles venn og kollega Tom MacGreevy. *A Portrait of the Artist as a Young Man* og *Ulysses*. Finner raskt tonen. Diskuterer Dante og Samuel Johnson. Jeg er nå kommet til punktet hvor jeg forteller deg at du skal få se den ynkelige hop. De som for lengst har forlatt vettet. På vei hjem fra en tur på byen med venner. Runner et gatehjørnet. Blir knivstukket i brystet. Kniven bommer på hjertet, men punkterer ei lunge. Våkner opp. Ved sengekanten sitter Joyce og hans private lege som får ansvaret for helbredelse. Suzanne Descheveaux-Dumesnil sitter også der. Ved sengekanten. Et skralt møte på et livslangt forhold. Kommer

seg etter hvert på beina. Møter gjerningsmannen i retten. Spør hvorfor? Får *hvorfor ikke* til svar. Dobbelheten. Lang stillhet. Dualismen. Jeg vet ikke, ergo er jeg. Kort stillhet. Paradoksene og selvfølghetene. Det er slutt. Nesten slutt. Han eller hun som slapp en fis under korsfestelsen. Fremdeles er ingenting så morsomt som det tragiske. Kort pause. She said that you are the last author. She heard wrong. I am the lost author. I enhver forstand ikke-europeisk. Kosmopolittisk. Mennesket som jakter på ordene. Ordene som jakter på mennesket. Venne seg til livet. Bli vandt til livet. Bli venn med livet. Umulig, men samtidig helt nødvendig. Alle spør pessimisten hvorfor han eller hun er så fordømt pessimistisk. Ingen spør optimisten hvorfor han eller hun er så fordømt optimistisk. Inspirasjon og ekspirasjon. Et hjerte der menneske møter menneske. Utholdenhet. En rakrygga Sisyfos. En evighetsfugl. Hva er ordet? Hva er ordet. Forskjellig og likedan. Språk og kommunikasjonsvikt på en og samme tid. Lang pause. Solregnet. Blir værende i Paris. Orker ikke det borgelige og kristne Irland.

Krigen starter. Begynner å hjelpe jødevenner med å flykte. Havner selv høyt oppe på lista over ettersøkte personer. Til tross for det irske statsborgerskapet. Går i dekning i Roussillon i Sør-Frankrike. Jobber nå for den franske motstandsbevegelsen, men røper aldri for dem at han er forfatter. Plukker druer, kirsebær og høster hvete. 1941. Den gamle læremesteren og gode vennen, Joyce, dør. Tar dødsfallet tungt, men velger å bli værende i Roussillon for å fortsette motstandsarbeidet. I denne perioden går skrivearbeidet tungt. Men to skikkelser begynner å ta form: Pozzo, fascisten, og Lucky, slaven. Jeg blir her til jeg dør. Tildeles Croix de guerre og Medaille de la Résistance. Reiser hjem til Foxrock for å pleie sin parkinsonssyke mor. I seks uker. Full vårstorm. Står på ei brygge ved Irskesjøen og speider ut på bølgene som knuses mot såpeglatte sjøsteiner. Den litterære åpenbaringen. Til helvete med å bli rikere. Jeg vil heller bli fattigere. Aldri har det vært klarere. Bestemmer seg for å skifte språk for godt. Rømmer fra de litterære tradisjonene, og går inn i det mest produktive tiåret i karrieren. Reiser tilbake til Suzanne og Paris. Flytter inn i en leilighet i Rue de Favourites nr. 6. Langt vekk fra de jævla teaterfolka. Suzanne skaffer mat på bordet med nål og tråd. Begynner allikevel å skrive for scenen. *En attendant Godot*. Nesten som å komme hjem. Oppdager språket på nytt. Rollefigurer som kun lever gjennom det de sier og det de gjør. Lokalkoloritten fra naturalismen er borte. Nasjonalitet og sosiale omstendigheter er uviktig. Skriver på vegne av alle. Ethvert menneske. En ekte filantrop forteller sine medmennesker hva det virkelig vil si å være et menneske. En sann filantrop legger aldri noe imellom. Kommer ikke med illusoriske håp. Og all sentimentalitet avvises. Som hos Brecht. Umulig å være alene. Man må være to. Krykkeideen. Krykkeitanken. Mor dør. Hun som definitivt tvilte på talentet. Vet ikke helt hva som skal sies. De sitter jo på ei grav og føder oss til verden. Suzanne går fra forlag til forlag med *Molloy*. And if I have always behaved like a pig, the fault lies not with me but with my superiors. Insisterer på at det er og skal bli en trilogi, og at det skal gis ut som nettopp det. Hvis ikke, så glem det. Får napp hos Editions de Minuit og Jérôme Lindon. Bror Frank dør. Ingen flere igjen der hjemme nå. Bare bikkja til naboen. Blir venn med John Calder og en del av hans forlag i 1959. Not yet say goodbye once more forever, to this heap of rubbish. Mener selv han er på villspor, igjen. Men det skulle ikke gå så lang tid før han finner veien hjem. Premiere på *En attendant Godot*, Théâtre de Babylone, Paris, 1953. Roger Blin er den

eneste som vil ta i stykket. Lukta av et mes-terverk går hele veien over Atlanteren. Noen går og smeller med dørene, hadde nær sagt som seg hør og bør, andre blir. De fleste blir. Stykket blir en suksess. *Fin de partie* to år senere. Det har begynt. Så vidt begynt. Nei, det har definitivt begynt. Nå skjerpes miljøskildringene ned til et mini-

... det er et av de største humanistiske prosjekt som noensinne skal festes til papiret

mum. Sjøppelkasser, gatehjørner og jordhauger. Kirsebærtrærne og de litterære tradisjonene viskes ut. Menneskeskildringa er kanskje den samme, men verdensbildet er utvilsomt endra. *Acte sans paroles II*. Vender tilbake til morsmålet. For en kort periode. *Krapp's Last Tape*. Nå kommer natten varlig. Nå må dagen gå. I diktnin-gens fortetning gir dette hverdagen et meta-fysisk perspektiv, mikrorealisme og stilisert naturalisme. En musikalsk diksjon vi heller ikke finner hos Obs. Verken i *Peer Gynt* eller i *Brand*. Og fremdeles slo det store hjer-tet hans, det sverger jeg på. Å, min Gud, min Gud. Jeg forstår ikke en dritt. Poesi og hverdagstale. En teatermessig fornemmelse. En indre regi som bygger på menneskets presise iakttagelse av menneskers elemen-tære situasjoner. Alderdommen kommer når man minst venter det. Krukbøyd og skjelvende foran ilden. Gamla som kommer og legger varmekassa i senga, har med seg toddy. Språket tar form og begynner å flyte. Nesten som ei varm og ustoppelig elv, eller flod. Ikke rom for å hvile eller tvile. Ikke rom for fred. Som en spydkaster på vei til stadion. For å treffe det rette ordet, de rette orda. Bjørn Endreson sa nettopp det. Som en spydkaster. Mannen som slutta med tea-ter og begynte med Beckett. *Play*. Mørk stadion. Jo mørkere jo bedre jo verre. Ingen handling, bare ord. Ingen ord, bare handling. Et spyd som kastes. En tanke blåst. Alt jeg kan. Alt jeg har vært. Alt jeg har lært. Flytter sammen med Suzanne i en ny leiligh-et i Boulevard St. Jacques. Utsikten fra arbeidsværelset er Prison de la Santé. Tilfeldig? Kanskje. Kanskje ikke. De gifter seg. Han vil ikke at andre skal stikke av med arven. Reiser til USA for første og eneste gang. New York. Som å spankulere rundt på månen. Litt av mye. Mye av lite. Hva mener du? Tenkt på alt. Ingenting glemt. Planter neglene i parketten, drar seg fram etter fingrene. Se, så mye kjærlighet. Se, så mye hat. Møter Buster Keaton. Vil ha ham med i *Film*. Sier ikke så mye. Sagt nok. Gestikulerer med de digre hegrenebbene av noen hender. En maler, en skulptør, en diri-

gent. Kommunikasjon er nødvendig og umulig. Skifter fra humor til alvor på se-kundet. Være klovn og alvorsmann. Anna Maria! / She reads Moses and says her love is crucified. Kjøper et hus i Ussy. På landet med egen skrivestue. Lei all kunstaklinga i byen. 23. oktober 1969. Telefonen ringer. Det er Suzanne som svarer. Hun går ut til

skrivestua, banker forsiktig på, han åpner. Katastrofe, er han første ord. Noen, på et eller annet tidspunkt, et eller annet sted, må ha misforstått, er hans neste ord. Jérôme Lindon reiser til Stockholm. Selv flykter han til Marokko. Pengene gis vekk til vel-dedige formål og til trengende forfattere. Deriblant Djuna Barnes og B. S. Johnson. Får en type oppmerksomhet han godt kun-ne vært foruten. Jeg har lest ditt forfatter-skap i årevis. Da må du vel være fryktelig trøtt. Vennene vil gå for å se et Ionesco-stykke. Han blir med, halvveis. Foretrekker å sitte på Café Lilas. Drikker whisky uten is. Patter på sigarillos og ser ut av vinduet. Nikker høflig til kjente og ukjente. Ser på hummerne som plasker rundt på grunt vann i akvariet. In the depths of the sea it had crept into the cruel pot. For hours, in the midst of its enemies, it had breathed secretly. Kanskje Dante er der òg, og Vergil,

Som en spydkaster på vei til stadion. For å treffe det rette ordet, de rette orda

og Beatrice. En av hummerne ligner defini-tivt på Samuel Johnson. Å, dere som er friske i hodet, legg merke til lærdommen som gjemmer seg under sløret til de fordek-te versa. Orda jeg leter etter fins ikke i alfa-betet. Jeg må velte steiner og krafse i jorda etter dem. Jord og himmel. Til slutt nok en-gang og annet ræl. Fløtt flisa. Fløtt på flisa. Lurer på om den siste halvdelen av flaska er bedre enn den første. Voff, voff. Sto i bånd. Har nå slitt seg. Haster nå gjennom gress og kratt. Before morning you shall be here / and Dante and Logos and all strata and mysteries. Ikke lenger apatisk, syk eller lat. Skriver hele tida. Vil ikke stoppe. Kan ikke stoppe. Tror ikke på å stoppe. Tror ikke jeg har elska noen så høyt noen gang. Det ville jeg ha huska. Kanskje jeg elsker dere alle. Ligger i hengekøya. Tenker og noterer. Kunne ha patta på pipa, daska tredje og fjerde generasjon på rumpa, lurt på hva

som ble servert til middag, men jeg angrer ingenting. Måtte bare bli sånn. Det eneste jeg angrer på, er at jeg har blitt født. Å leve er kjedelig, å dø er kjedelig. Patrick Magee, mannen med den knuste stemmen og Irlands svar på Tom Tellefsen, gjør alt i BBC, studio B5. Visjon og visdom går hånd i hånd, smeltes i hverandre, glemmes i hver-andre. Etik og estetikk. Ansiktet som ser ut som ei oppløyd mark, meisla ut i mar-mor, lytter til Schubert. Hvem var det som begynte å ete av den skallen jeg ble putta inn i? Født til denne verden. Denne verden. Liten og skjør. Gud er kjærlighet. Gud er hat. I april. Patologisk angst for sangfugler. De skriker sanger som aldri tar slutt. I au-gust. Du og jeg. Deg og dem. En mikrorea-lisme som registrerer de fineste og mest ele-mentære bevegelser i sinnet. Når man i til-legg forlater den kunstferdige intrigeopp-bygningen, blir det enda mer naturtro. Elementær dagligtale. Språkets tragedie, som Ionesco kaller det. Det er ingenting å si. Ingenting å si noe om. Bare en forplik-telse til å si noe. Og et sterkt ønske om å si noe. Hold kjeft. Pling på glasset. *That Time*. Den triste historia leses for siste gang. Gjennom det tynne vindusglasset gir tåka lite lys. Eller er det sola? Gir opp, gir aldri opp. Mørket og måneskinn. Mumler på veien. *Footfalls*. Videre. *Worstward Ho*. Verstover. Tildeles Saoi – den vise av den irske kunstsammenslutningen Aosdána i 1984. Ingen framtid her. Dessverre. Gudskjelov. De iskalde vinterkastene svei-

per innover de folketomme gatene. Selv ga-tene i Paris kan være folketomme. Kulda stikker i ansiktet. Som Clovs pigg. Beina begynner å svikte. Kan ikke lenger gå de timelange turene. Må bruke stokk. Helt feil. *What Where*. Alt snurpes inn. Snøres inn. Som seg hør og bør. Et punktum om dagen. Ei sonate av Schubert. Helst klaver. Eller en kvartett. Det er alt. Descartes blir med den siste veien. Jeg lider, ergo er jeg. Et kort innpust, etterfulgt av et siste utpust. Er det julimåned? Nei, desember. 22. desem-ber 1989. Dør ei uke etter Suzanne. Vinter-sola legger varmemåstrålene sine varsomt over søppelhaugen i utkanten av byen. Finn en mening den som kan. Jeg slukker. Well, thought Belacqua, it's a quick death, God help us all. It is not.

Skien, 27. september 2006

Brecht

Litt om Hålogaland det ble



TOLVSKILLINGSOPERAEN
på HT, 1971. Artikkelforfatteren
nest sist til høyre, til høyre: Katja
Medbøe. Foran: Tone Danielsen (Polly) og
Knut Husebø (Mackie).

Brecht, syttitallet, and teater og hvordan slik det ble

AV KLAUS HAGERUP

I 1967 VAR LÆRERE OG ELEVER fra en del europeiske teaterskoler samlet i Stockholm. Vi skulle utveksle erfaringer, vise scener fra stykker vi hadde spilt og diskutere arbeidsmetoder. Jeg har en vag erindring om en vakker tsjekkisk (eller jugoslavisk) oppsetting av Tsjekovs *Tre søstre*, en intens rektor fra Paris med langt hår, blekt ansikt, svære dyptliggende øyne og hes stemme, og noen svært pratsomme italienere. Det var helt sikkert en fin uke, men stort sett ligger den i den tåka der det meste jeg har opplevd for mer enn tretti og mindre enn femti år siden ligger.

Det er bare en ting som står like klart for meg i dag som dagen etter at jeg opplevde det: Møtet med skolen fra Øst Berlin og deres framvisning av åpningsscenen fra Bertolt Brechts *Puntila*.

De fleste lærerne som deltok i «Symposiet,» forsøkte ikke akkurat å maskere at de drev med kunstnerisk virksomhet. De var like følsomme i utseende som i sinn og lette å plukke ut i mengden.

Bortsett fra én. Da han kom inn på den store scenen i Stockholms Stadsteater lurte jeg, og flere med meg på om ikke mannen hadde gått feil. Hadde de europeiske nasjonalbanker seminar i samme bygning? For alt jeg vet, hadde de det, men det lille mannen, med det vannkjemmete, tilbakestrøkne håret, de lyserøde kinnene, den blå dressen (polyester?) det tynne, svarte slipset, de like tynne bukseselene og den hvite nylonkjorta (det er jeg helt sikker på) hadde ikke gått feil. Det var Rudi Penka, rektor for den statlige øst tyske teaterskolen i Berlin. Elevene hans skulle vise «fredags-scenen» fra *Puntila*. Han kunne stolt fortelle

at de under arbeidet hadde benyttet seg av Brechts egen modellbok. Det betydde at elevene så å si spilte scenen etter noter, uten originale påfunn, som han slo fast, sannsynligvis ville gjøre den dårligere enn originalversjonen. Allerede da han sa det, begynte noen av tilskuerne (jeg tror det var franskmennene) å murre. Den lille glatte mannens åpenbare stolthet over å ha unngått å gjøre noe originalt vakte begrenset sympati.

– Scenen vi skal spille, fortsatte han, slik jeg husker det. – Er den scenen hvor den rike godseieren Puntila, har sittet så lenge og drukket på Park Hotell at han har mistet en dag. Han tror det er fredag, mens det i virkeligheten er lørdag. Det er et problem fordi han har bruk for denne fredagen til møter og forretninger. Problemet blir løst ved at han bestiller en fredag av kelneren.

– Selv, fortsatte Penka, stadig sitert etter hukommelsen, – skal jeg spille en liten, men viktig rolle som den Drukne Justis.

Da han hadde sagt det, satte han seg ned på en stol, gled ned fra stolen som en kokt spaghetti og ble liggende under det store bordet, som var brakt inn på scenen. Der lå han taus og ubevegelig, mens eleven som spilte Puntila gikk opp på bordet for å bevege seg over til kelneren som sto på motsatt side, og der ble han liggende like taus og like ubevegelig til fredagen var bestilt og scenen var over.

Den fulle Puntilas balansegang mellom flasker og glass over det lange trebordet i Park Hotell er et glansnummer. Jo flere flasker og glass som står der og jo fullere Puntila blir framstilt, jo mer glans får det. Den østtyske Puntila, var temmelig dritings, og flasker og glass sto svært tett.

Den østtyske skuespiller eleven slingret seg framover, skritt for skritt, fra side til side, med krum rygg og nesa helt nede i bordplaten, bakoverbøyd med et flakkende blick mot taket, sidelengs med halve overkroppen utenfor bordet, med små dansetrinn, lange klyv og små hopp eller hink. Sjanglende, dritings, fjellstøtt og gjennomarbeidet.

Da han, uten å ha veltet en flaske eller et glass bøyde seg ned mot kelneren, hadde jeg

en følelse av å ha vært på et sirkus og sett på en linedansende klovn. Etter å ha krøpet møysommelig ned fra bordet griper han tak i kelneren og sier:

- Kelner, hvor lenge har vi vært her?
- To dager, herr Puntila.

Puntila kikker bebreidende ned på Den Drukne Justisen.

– To små dager! Hører du det, og du gir opp allerede og later som om du er trøtt!

Så snøvler han fram en lengre monolog som han avslutter med et nytt spørsmål til kelneren.

- Hvilken dag er det i dag?

– Lørdag, herr Puntila.

– Det overrasker meg. Det må være fredag.

- Unnskyld, men det er lørdag.

– Du motsier deg selv. Du er en nydelig kelner. Vi du fornærme gjestene dine? Kelner, jeg bestiller en akevitt til, og hør godt etter nå så du ikke roter alt sammen. En akevitt, og en fredag! Er det forstått?

- Ja visst, herr Puntila.

Etter at kelneren hadde akseptert bestillingen, men før de av oss som hadde lyst til å klappe fikk klappet, spratt Den Drukne Justis opp, og fortalte at det vi nå hadde sett, var en scene spilt feil.

Ved ordet «feil» begynte flere av tilskuerne (jeg tror det var italienerne) å murre.

– Det som var feil i denne framstillingen, fortsatte Penka, – var at scenen ble spilt uten å ta hensyn til det sosiale forholdet mellom den rike vertshusgjesten Puntila og kelneren på Park Hotell, som, hvis han ønsket å beholde jobben, aldri måtte glemme den ufravelige regelen at «Den rike kunden har alltid rett.» Kelneren var totalt avhengig av en fornøyd Puntila, som på sin side bare var avhengig av kelneren så lenge han serverte ham en akevitt og en fredag.. Bare ved å ta hensyn til dette forholdet mellom kjøper og selger, er det mulig å forstå hvorfor kelneren tar imot den absurde bestillingen av en dag som allerede er mistet.

Da Penka, hadde sagt dette, bukket han igjen og ség sammen under bordet, mens elevene spilte scenen en gang til. Den akro-

batiske borddansen ble framført på samme måte, starten på samtalen, med samme grøtete snøvling. Det var først da kelneren sa at det ikke var fredag, men lørdag Puntila forandret holdning. Han retter seg opp, grep tak i kelnerens krave og befalte med en stemmestyrke som en amerikansk marineoffiser.

– En akevitt og en fredag! Er det forstått?

Kelneren stirret på ham et par sekunder. Som om han ikke trodde sine egne ører. Var det en spøk? Var det fyllerør? Nei, det var ingen av delene. Det var bare et naturlig krav om å utføre en umulig oppgave, fra en mann (godseieren) som var vant til å få det som han ville, til en annen mann (kelneren) som var nødt til å gi ham det han ville ha. Da dette faktum gikk opp for kelneren, sa han høflig, helt uten aggresjon:

– Ja visst, herr Puntila.

Så gikk han for å hente akevitten godseieren nå kunne drikke med god samvittighet fordi han hadde bestilt den sammen med den fredagen han også hadde svært lyst på.

Før vi hadde rukket å klappe, spratt Den Drukne Justis opp igjen, og forkynte at de nå ville spille scenen med en sosial gest, for å tydeliggjøre Puntilas klassetilhørighet. Dette var for øvrig heller ikke noe tilfeldig påfunn, men helt etter Brechts modellbok, altså en gjennomdiskutert og fornuftig gest. Grunnen til at ingen murret nå, var at de som ville ha gjort det allerede hadde forlatt salen.

Den Drukne Justis, kveilet seg sammen under bordet og falt til ro. Puntila balanserte seg fram mellom flasker og glass, nøyaktig slik han hadde gjort to ganger før. Han ga sin uimotsigelige ordre om at kelneren skulle skaffe ham en fredag. Kelneren tok høflig mot bestillingen. Puntila slappet av og tok av seg frakken. Det hadde han gjort to ganger før, begge gangene under store problemer med å få opp knappene. De var store og av gull. Denne gangen løste Puntila problemet med en enkel (sosial) gest. Han begynte å famle med den ene knappen. Oppdaget at det ville ta tid. Men hva så? Det var flere knapper der de kom fra. Med et kraftig rykk åpnet han frakken. Gullknappene drysset ut over scenen uten at Puntila verdighet dem et blikk. Han ga fra seg et fornøyd rap, lot selestroppene gli ned over skuldrene og satte seg tilfreds ned i en stol for å vente på sin akevitt og sin fredag.

DEN GANGEN, I 1967 var denne demonstrasjonen en fantastisk opplevelse og ble nøkelen til en port som åpnet for et teatersyn innen av oss kjente til på den tiden.

Etter symposiet skrev tyskerne en oppsummering av sine arbeidsmetoder.

«Stockholmprotokollen» ble et av de viktigste faglige hjelpemiddelet unge skuespillere hadde den gangen, og var en viktig grunn til at Brecht for mange av oss kom til å bety mer enn Stanislavskij, som mye av det beste i norsk teater bygget på.

Arbeidet med Brecht og Penka ga oss en bekreftelse på at avstanden mellom følelse og fornuft var mindre enn vi hadde trodd. Eller som Brecht skrev:

«Vi drives av følelsene til den ytterste anspenning av fornuften og fornuften renser våre følelser.»

Mange av oss syntes det var befriende å få anspenne fornuften lite grann i et yrke der vi, i alle fall den gangen, stort sett ble instruert til utelukkende å stole på våre følelser.

I Stockholmprotokollen kunne vi for første gang lese om det seinere forslitte begrepet «Vendepunkt»

I sin opprinnelige betydning var et Vendepunkt et teatralt uttrykk for kampen mellom motsetninger. Penkas (og Brechts) teorier bygget på at motoren i alle teaterstykker var motsetninger. I stykkets handling, mellom de forskjellige personene i stykket, og i hver enkelt rollekarakter, som ikke var fastlåst på forhånd, men utviklet seg og forandret seg, eller eventuelt ikke forandret seg som følge av den ytre kampen mellom motsetningene i stykket. Penka opererte i hovedsak med to typer vendepunkt.

1. HOLDNINGSVENDEPUNKT.

Når en skuespiller skifter holdning, skulle ikke denne endringen spilles som en glidende overgang mellom to følelser. Når kjærlighet går over til hat, eller sorg til sinne, skulle det spilles uten overgang og framstilles som et kvalitativt sprang der rollekarakterens indre motsetninger skiftet plass og de følelsene som var undertrykte ble de dominerende, mens de som hadde dominert ble de undertrykte. For i følge Penka, Brecht og for den saks skyld Mao, var all utvikling, sosialt og personlig et resultat av kampen mellom motsetninger.

Et eksempel på denne spillestilen beskriver Brecht når han skriver om arbeidet med en oppsetting av *Fru Carrars gevær*.

Fru Carrar er en fiskekone i Spania under den spanske borgerkrigen. Hun har allerede mistet en sønn i kampen mot Franco. Geværene til sønnen har hun gjemt i en kiste. Hun nekter å gi dem fra seg, og er livredd for at den yngste sønnen også skal bli drept. Det blir han, men ikke når han sloss for republikken. Han blir drept mens han er ute og fisker. Da gir fru Carrar uten å nøle fra seg geværene.

Helene Weigel, som spilte fru Carrar hadde store problemer med rollen. Under hele stykket blir hun bombardert med argu-

menter for å gi fra seg geværene, men hun nekter.

– Jeg forsøker å lytte til argumentene, sa Helene Weigel til Brecht. – Jeg lar meg overbevise mer og mer til jeg gir etter, når sønnen min dør, men det blir feil. Etter å ha diskutert problemet kom de fram til at hun skulle gjøre motsatt. Jo mer hun ble presset til å gi fra seg geværene, jo hardere skulle hun stå imot. Mens angrepet på hennes holdninger økte i styrke, skulle hun også styrke forsvaret av disse holdningene

Når motstanden hennes var på det sterkeste, skulle hun få beskjed om at den yngste sønnen var drept, og da skulle hun skifte holdning. Brått. Uten overgang. Uten sentimentalitet.

Da Helene Weigel spilte rollen på den måte kjente hun at det ble riktig. Hun sa det til Brecht. Hennes mann skal da ha slått oppgitt ut med hendene, sukket og sagt noe sånt som at:

– Det er da merkelig at man gang på gang skal være nødt til å gå slike omveier før man respekterer dialektikkens mest elementære lover.

2. HANDLINGSVENDEPUNKT.

De øyeblikkene i stykket, der motsigelsene i stykkets handling skifter plass, det som har vært det dominerende blir undertrykt av det den har dominert, og det oppstår nye motsetninger.

Både når det gjaldt holdnings og handlingsvendepunkt, opererte Penka med mindre vendepunkter under stykkets gang og hovedvendepunktet. Det kom som regel seint i stykket, når hovedmotsetningen på en eller annen måte var løst, enten til det bedre eller til det verre. At Nora danser tarantella, kan man for eksempel framstille som et lite vendepunkt, men at hun forlater Helmer er uten tvil stykkets hovedvendepunkt.

Dette ser sannsynligvis temmelig teoretisk ut på papiret, men jeg kan forsikre at vi hadde stor glede av å prøve disse teoriene ut i praksis. Ikke minst på Hålogaland Teater, der jeg arbeidet i seks år fra det ble et profesjonelt regionteater i 1971.

Ikke bare spilte vi flere av Brechts stykker. Vår innstilling til hva slags teater vi skulle være var også i hans ånd. Vårt nokså ambisiøse mål, var å skape et folketeater for Nord-Norge, et teater som behandlet sosiale motsetninger i landsdelen, som tok stilling i disse motsetningene, og som gjorde det på en underholdende måte. Vi hadde overhodet ikke som målsetting å samle publikum i en felles opplevelse. Tvert imot, vi ønsket å påpeke og tydeliggjøre de sosiale motsetningene som allerede fantes, og vi ønsket å solidarisere oss med de som av en eller annen grunn blir kalt vanlige folk.

For min egen del må jeg si at mitt teatersyn på denne tida var påvirket av flere ting: Det oppsøkende teatret på Nationaltheatret i Oslo, Fria Proteatern i Stockholm, to essays av Mao Tse Tung: «Om motsigelsen» og «Om praksis», men den viktigste påvirkningen, og den som sitter dypest den dag i dag kom fra Bertolt Brecht, fra et utvalg artikler i *Om Tidens Teater*, fra et annet utvalg, *Det galler realismen* der Lars Bjurman satte artikler av Brecht og Eisler opp mot artikler av Georg Lucaks, og ikke minst fra Brechts teorier om Episk Teater særlig spesielt slik de ble forklart av Rudi Penka, som flere av oss etter hvert ble godt kjent med.

I Penkas forenklete, men svært brukbare definisjon besto Det Episke Teatret av tre hovedelementer.

1. TEATRET SKULLE FORTELLER HISTORIER.

En tilsynelatende opplagt forutsetning, som kanskje ikke er så opplagt likevel, når man tenker etter.

2. TEATRET SKULLE VÆRE KRITISK

Kritikken skulle være konstruktiv, og ingen straff slik den var i prøyssisk (og norsk) tradisjon. Når man har sagt Nei, må man også kunne si ja.

3. SAMFUNNSMESSIGE MOTSETNINGER SKULLE VISES VED HJELP AV V-EFFEKTER. (Verfremdungseffekt).

I følge Penka skapte Brecht det episke teatret for et borgelig publikum som ikke var vant til å kjenne igjen samfunnsmessige motsetninger når de ble framstilt på scenen. For å gjøre disse tydeliggjøre disse motsetningene, innførte han et element utenfor skuespillerne, som tydeliggjorde det unaturlige i situasjonen. Et eksempel er avskjedsscenen mellom Polly og Mac i *Tolvskillingsoperaen*, et stykke som blant annet handler om kjærlighetens varekarakter. Mens de nygifte synger sin kjærlighetssang blir en måne av papp senket ned foran bakteppet, for at vi ikke skal la oss rive med av de elskendes følelser som først og fremst er av forretningsmessig art.

Et annet eksempel er fra *Den Kaukasiske Krittringen*, der tjenestejenta Grusche under en borgerkrig redder et nyfødt barn. Guvernøren som var barnets far er nettopp, og hans kone er så opptatt av å få meg seg sin garderobe at hun glemmer barnet. At Grusche tar med seg den lille ungen er åpenbart en god gjerning, men samtidig er det faktisk et tyveri. For å understreke denne motsetningen lot komponisten Paul Dessau musikken hamre som en anklage mens

Grusche «stjeler» det gjenglemte barnet.

På HT var vi mest opptatt av de to første punktene. Vi ville fortelle historier, vi ville være kritiske. Og solidariske.

Teatrets åpningsforestilling var *Tolvskillingsoperaen*.

Jeg spilte tiggerkongen Peachum og husker at instruktøren Pål Løkkeberg fortalte at Brecht i *Tolvskillingsromanen* hadde skrevet at Peachum behandlet sine ansatte som sin familie.

– Hva tror du det betyr, Klaus?

Jeg var tross alt ikke så dum at jeg sa at det måtte bety at han behandlet dem godt, så jeg sa bare:

– Sannelig om jeg vet. Hva tror du?

– Jeg tror, sa Pål – at det betyr at han behandler sin familie som sine ansatte.

ET PAR ÅR SENERE SATTE VI opp *Fru Carrars Gevær*, som vi koblet sammen med et program om kampen for femti miles fiskerigrense og tråleherjingene utenfor den nordnorske kysten.

Denne forestillingen spilte på en Brecht uke som var arrangert av Den Nationale Scene. Dit kom også Brechts eget teater Berlinerensemblet med tre forestillinger: *Storbyens Jungel*, *Coreolan* og *Fru Carrars Gevær*. Dette var i midten av syttiåra og Berlinerensemblet var kjent for sine glimrende, og samtidig forsteinete Brecht-oppsettinger. Modellboka var den samme som på sekstitallet, forestillingene like glitrende, men vi var ikke lenger så imponerte som vi hadde vært. Det var som om teatret spilte sine forestillinger i en annen tid. Brechts tekst, sceneanvisningene, spillestillen, ja alt var nøyaktig slik det hadde vært da stykket ble spilt for første gang.

Da noen av oss spurte om de syntes det gikk an å forandre Brecht, svarte de med samme ordene han selv engang hadde brukt om Shakespeare.

– Man kan forandre Brecht hvis man kan forandre ham.

Men det var det etter tyskernes mening ingen som kunne.

Berlinerensembles oppsetting av *Fru Carrar* var ikke dårlig, men vår var mer interessant, og må jeg få lov til å si, mer i Brechts ånd. Det var mye man kunne si om vårt forsøk på å koble Fru Carrars handlingsvegring og valg mot den nordnorske befolkningens kamp for 50 miles fiskerigrense, men det var i hvert fall et forsøk på å sette et gammelt stykke inn i en ny kontekst. Selve stykket spilte vi for øvrig slik det var, uten strykninger, i rammen fra Den Spanske Borgerkrigen.

Etter at begge forestillingene var vist ble det arrangert et seminar med én innledning fra tyskerne og én fra oss. Det ble

en ganske heftisk diskusjon. Jeg husker at Stefan Böhm fra Fria Proteatern overtok tolkingen, da den første tolken klarte å oversette «Klassengesellschaft» med «Klasseselskapet». Ordstyreren var den finske regissøren Ralf Långbacka, som åpenbart var på vår side. Tyskerne ble mer og mer frustrert.

Det endte med at de fikk fløyet over en professor, som på seminarets annen dag slo fast at å støtte kampen for femti miles fiskerigrense, var å støtte småborgerskapets reaksjonære kamp for å bevare sin private eiendomsrett, noe alle progressive krefter i Bergen burde ta skarpt avstand fra. Det hele var meget underlig, og det ble ikke bedre av at stjerneskuespilleren Eckehard Schall og Brechts datter, teatersjef Barbara Brecht forlangte å bli flyttet fra Hotell Bristol til Hotell Norge (eller omvendt) fordi de var misfornøyd med suiten de hadde blitt tildelt. Teatrets tekniske personale, eller som Professor Schumacher ville ha sagt det; teatrets proleterer, var på sin side nok så fornøyd med rommene de hadde fått tildelt på Fantofts Studenthjem.

Vår skuffelse over møtet med det østtyske museumsteatret, hadde likevel ingen innvirkning på vår begeistring for Brecht, og vi trøstet oss med at han sikkert fremdeles ville stå inne for teksten i en av hans små Keuner-historier, sitert etter hukommelsen.

Herr K. møtte en gammel venn.

– Men De har jo ikke forandret dem, sa vennen.

– Å, sa herr K og ble blek.

*

Etter at Penka og hans elever hadde demonstrert sine arbeidsmetoder i Stockholm 1967, grep noen av oss tak i han som spilte Puntila. Vi trakk ham med på en kro for å spørre ham ut. Han var tydelig sliten, men både vennlig, høflig og korrekt slik de fleste østtyskerne vi møtte var. Vi lot ham være i fred og nøyde oss med å rose ham mens han drakk sin første øl, som vi selvfølgelig span-derte. Da han hadde begynt på øl nummer to, spurte Katja Medbøe, som gikk i annen klasse, om han ikke kunne fortelle oss mer om hvordan han hadde arbeidet med rollen.

Den unge østtyske stjerneleven smilte vennlig, så henne dypt inn i øynene og nikket, så tok han opp en penn, skrev noen ord på servietten og ga den til henne. Da vi gikk fra kroen en times tid seinere, viste Katja meg servietten. Der sto det skrevet med sir-lig, litt stiv håndskrift:

I LOVE YOU!



(Berlin): Tilhører Brecht det 21. århundres teater? Noen momenter fra Brecht-jubileet i Tyskland. AV THOMAS IRMER

Brecht-jubileet: Tolvskillingsoperette?

Bør man fortsatt krangle om Brecht? Det kan man, men ved femtiårsdagen for dikterens død, den 14. august, ble det i liten grad gitt anledning til det. Sett under ett, har de tyske teatrene vist liten interesse for å stille spørsmålet om Brechts verk må reaktualiseres for det 21. århundre, eller om man kan la det bli med å telle Brecht med blant klassikerne. For det er jo når alt kommer til alt som sådan han feires.

Allerede ved Brechts hundreårsdag i 1998, fastslo den konservative ministerpresidenten i München, Edmund Stoiber, i en tale han holdt i Brechts fødeby, Augsburg, at tiden var inne for å befri dikteren fra hans «verdensanskuelsemessige sammenheng», nå da den kalde krigen omsider var over. Et utsagn som skulle tilsi at det er den upolitiske Brecht som er den egentlige klassikeren. Ernst Schumacher, en nestor i Brecht-forskningen etter å ha doktorert for femti år siden med en voluminøs avhandling over Brechts «dramatiske forsøk 1918 – 1933», har med en erindringsbok han utga i år, *Mein Brecht* (Min Brecht) tatt opp igjen Stoibers påstand. Han hevder at dagens turbokapitalisme og de nye imperialistiske krigene tvert imot medfører en fornyet interesse for samfunnskritikeren Brecht. Klassikere blir bare de verkene som man stadig kan gjøre bruk av på nye måter.

Når Brecht-året nå i praksis snart er forbi (hvis man kan kalle det *ett* år), har ikke Brecht engang blitt offer for en virkelig strid. Tvert imot, er han blitt brukt som event. I Augsburg dreide det seg om et gedigent, men virkningsløst litteraturarrangement, kuratert av lyrikeren og dramatiker Albert Ostermaier, som for noen år siden skrev skuespillet *The Making of B.-Movie*

– der en forfatter som minner om Brecht går til grunne i en nåtidig talkshow-verden. I Berlin la man aksenten litt annerledes. På begynnelsen av året satte Frank Castorf opp Brechts vanskeligste stykke, *Im Dickicht der Städte* (norsk tittel: *I storbyens jungel*) på Berlins Volksbühne. Den post-marxistiske Castorf skjelte til den pre-marxistiske Brecht for å fortelle om det ugjennomtrengelige ved våre nåtidige forhold. I tvekampen mellom Garga og Shlink driver den asiatiske turbokapitalismen innover stykket, om enn bare i form av en akustisk musikalsk kulisse bak scenens bakvegg. Foran på scenen henger den gode gamle Brecht-gardinen som et sitat i form av Lametta-paljettene fra en varieté. Castorfs iscenesettelse konsentrerer seg om sammenbruddet til familien Garga og anskueliggjør de skjøre livsbetingelsene deres ved å sprengte ut scenegulvet ved hjelp av en pneumatisk mekanisme. Stykkets kompliserte tvekamp- eller boksekampdramaturgi – som lar motstanderne bli så fremmedgjort overfor hverandre, at det skal bli umulig for dem å få inn et slag mot den andre – blir iscenesatt på en atmosfærisk fremragende måte: kaotisk, grelt og bråkete, og samtidig nesten helt ubegripelig. Den berømte sluttrepikken: «Das Chaos ist aufgebraucht. Es war die beste Zeit» («Kaos er oppbrukt/fullbragt. Det var den beste tid») ble av de fleste teaterkritikerne brukt mot Castorf, som om denne oppsetningen viste at han ikke har mer å si. Men det er snarere slik at det nettopp er gjennom det rabalderet som skapes i dette stykket at Brecht blir interessant også for vår egen tid. Nesten alt han skrev på tjuetallet og fram mot eksilet, hadde sammenheng med de kaotiske forholdene i forbindelse med den verdensomspennende,

økonomiske krisen, og med de betingelsene som en gjennomøkonomisert verden stiller hjelpeløse mennesker overfor, i deres søken på ny orden. Castorf har brakt dette nullpunktet av et fullbrakt kaos over på scenen, selv om han ikke knytter an til en lære.

Tolvskillingen i Admiralspalast

Årets andre store Brecht-opppetning i Berlin ble annonsert som en event-event. En stjernebesatt *Dreigroschenoper* (*Tolvskillingsoperaen*) i regi av filmstjerne og Burgtheater-regissør Klaus-Maria Brandauer. Den virkelige stjernen i sentrum for denne begivenheten, var likevel det nyåpnede Admiralpalasset ved Bahnhof Friedrichstrasse.

Admiralspalast er en legendarisk scene fra første halvdel av det 20. århundre. Det ble åpnet som et kjempemessig underholdningsetablisement i 1911, i samme arkitektoniske stil som de nye varemagasinene, og hadde en skøytebane som hovedattraksjon. Her ble isdans og skøyteballet en «hit» før tidstypiske 1920-tallsrevyer, kabareter og varieteer i stor stil erobret scenen. Det var ett av de første teaterhusene hvor et kommersielt underholdningsteater av Broadway-typen ble anrettet for underholdningstørste Berlin. Vis a vis, på den andre siden av Spree, fant man Theater am Schiffbauerdamm – hvor *Dreigroschenoper* ble uroppført i 1928 – og Max Reinhardts Deutsches Theater. På trettitallet og framfor alt under nazitiden, ble det spilt operetter i Admiralspalast, der en slik hel, sammenhengende og skjønn verden fungerte som avledning, før det hele mot slutten av perioden fikk karakter av å være en form for utholdenhetsunderholdning. Bygningen kom nesten uskadet fra bombingene av Berlin. Etter 1945 ble Deutsches

Staatsoper innkvartert der, før den ti år etter ble flyttet til det gjenoppbygde Theater Unter den Linden og Admiralspalast tatt i bruk av DDRs operetteater Metropol. Etter murens fall ble det en scene for gamle operettehit av Lehar og Offenbach, men også for amerikansk musikal og – som en egen spesialitet – musikal av komponister og librettister fra DDR. Da det i 1997 lot til at lysene ble slukket for godt, da nederlenderen von Endemol ga opp konseptet med en musikalscene à la Las Vegas, men også på grunn av manglende offentlig støtte, var det neppe noen som husket Admiralspalasts gullalder mer. Det lot til at bygningen i Berlins nye og blomstrende Mitte var klart for rivning.

Nye kulturgründere, som ser ut til å være i stand til hva det skal være, hører også med til den forbløffende historien om «nye Metropol». De blåser en lang marsj i offentlige subsidier og har lyktes i å forvandle industriruiner til attraktive underholdningssteder – og kommer kanskje til og med til å være i stand til å redde Admiralspalast. På 1990-tallet reddet Falk Walter et forhen-værende depot for gamle busser, i bydelen Treptow ved Spree, og åpnet «Arena» som en rockekonsertscene. Samtidig brakte han også eksklusive teaterprosjekter til stedet. Slik som Peter Steins *Faust* eller fjorårets gjestespill av Ariane Mnouchkine (se nummer 2/2005). På et gammelt lasteskip foran Arena har han åpnet restaurant, og på et annet skip anlagt svømmebasseng. Å erverve det halvråtnete Metropoltheater, for deretter å gjenreise Admiralspalast, vil mht restaureringsarbeidet og finansiering kanskje komme til å beskjefte ham i tjuen år til. Men ellers hadde sikkert kommunebyråkratene solgt eiendommen til en bank eller et forsikrings-selskap, som hadde utnyttet den attraktive adressen på sin måte.

Men, hva egnet seg best som åpningsforestilling? *Den glade enke* er passé, de nye musicalene går på Potsdamer Platz, og samtidig burde man på en eller annen måte henspille på fortiden. Nettopp derfor var *Tolvskillingsoperaen* en genial idé, slik stykket og musikken på en måte står mellom alle sjangrer, det er en operetteparodi og en forløper for musikal og episk teater, og på toppen av det hele, er det et skuespillerstykk som kan trekke publikum med store navn, uavhengig av om folk har noen interesse for Brecht. Den sveitsiske produsenten Lukas Leuenberger sørget for å hyre inn mannskapet: Brandauer som regissør, Campino – frontfiguren i det Tysklands-berømte punkbandet Die Toten Hosen – som Mackie, Fassbinder-legenden Gottfried John som Peachum, Katrin Sass – som er feiret for sine roller i førsteklasses nyere

tyske filmsuksesser, bl.a. *Goodbye Lenin* – som fru Peachum, og nykommer-stjernen Birgit Minchmaier fra Castorfs ensemble som Polly. De mindre rollene, for eksempel gangsterbanden, ble også castet slik at det hele burde ligge an til å bli en riktig skarp cocktail.

Det finnes egentlig bare to innfallsvinkler til *Tolvskillingsoperaen*. Enten det lett skeive showet, som av samme grunn lar stykket bli tatt på alvor, eller å møte det med et virkelig regikonsept eller tolkning. Brandauer, som i Wien har stått for traust håndverksregi, har besluttet seg for å iscenesette det som en hederlig-traust operette, med innslag av hore-erotikk, men slik at de originalt besatte stjerneskespillerne overhodet ikke skal komme over. Unntaket er den vitale Birgit Minchmaier, som nå og da lever opp en forestilling som forøvrig gir inntrykk av å utspille seg bak en glassvegg. Det er nesten umulig å forstå at Campino så å si har karismatisk scenenærver som sin hovedprofesjon. Ingen hadde forventet seg at Brecht/Weill skulle bli oppfunnet på nytt i denne forestillingen. Men det var heller ingen som hadde forestilt seg at deres mesterverk kunne iscenesettes så slapt og uinspirert. Likevel er Admiralspalasts med sine 1700 seter, fullsatt kveld etter kveld, og til nesten Broadway-høye billettpriser. Når alt kommer til alt, er det Admiralspalast som er stjernen, en berlinsk Broadway Star som event-hus. Man hører Dietrichs berømte replikk at det er ingenting som veier opp for en aksje, mens Gottfried John med den ravnsvarte holdningen sin fortsatt er i stand til å få over budskapet om at de som trækkes på, fortsatt vil trækkes på, og at urettferdighet dessuten ikke er verdt å forfølge.

Det beste ved denne oppsetningen er med andre ord at den kan bety redningen for det teatret.

Aktualiseringer og nylesninger

På Berliner Ensemble, hvor teatersjef Claus Peymann gjennom det siste tiåret har iscenesatt *Moren*, *Den hellige Johanna fra slaktehusene* og *Mor Courage*, oppvartet man husånden med en tre ukers Brecht-fest. Det hele åpnet med gallaforestillingen *Ungeheuer oben* (Høyt oppe). Et fint program, hvor det medvirket flere æresgjester som selv hadde arbeidet sammen med Brecht: 93-årige Georg Tabori, som ble kjent med Brecht under sitt amerikanske eksil, skuespillerinnene Regine Lutz og Käthe Reichel og visesangeren Wolf Biermann. Men slik ble man også gjort oppmerksom på hvor mange av Brecht-elevene som har preget Berliner Ensemble og andre tyske teatre siden den tidlige tiden, som har gått bort i de siste årene. Mest påfallende var fraværet av Benno Besson og

Peter Palitzsch. Det viser at det i dag snart bare finnes «Nachgeborenen» – for å si det med ett av Brechts viktigste dikt.

I det internasjonale gjestespillprogrammet pekte *Den hellige Johanna...* av Teatre Lliure fra Barcelona seg ut. Regissør Alex Rigola lykkes i å oversette stykket fra den økonomiske krisen i 1929 til vår egen tid på en alt annet enn utvendig måte. Her hadde Johanna for lengst opphørt å være soldat i frelsesarmeen, og i stedet sluttet seg til en nåtidig bevegelse av typen Attac. En bevegelse som med fredelige midler vil arbeide for forandring av de herskende økonomiske forholdene – men som kanskje ikke vil være i stand til det. Oppsetningen gjorde bruk av sterk live-musikk og alle slags plakative videobilder, for at historien om børsspekulantene skulle oversettes til en inntrengende nåtidshistorie om det grunnleggende spørsmålet om fattig og rik, men også vise begrensningene i denne kampen. At en slik omgang med Brecht i Tyskland blir avskrevet som «klassisk», framfor å være tilstedeværende som aktuell, selv om det hadde vært mulig, kom til uttrykk gjennom den begeistringen Berlin-publikummet viste over forestillingen. En annen mulighet for å revitalisere Brecht, viste regissøren Tom Kühnel med sin lærestykke-parafase *Jasagen und Neinsagen*. Kühnel, som gjelder for å være en av de beste Brecht-elevene i sin generasjon, knyttet an til Brechts lærestykke-teori ved å iscenesette et seminar for managere og rådgivere, som gjennom spillet formidlet hvilken begrenset verdi disse livsmodellene hadde for tilskuerne. Også dette var en Brecht for i dag – Brandauer kunne forsøkt på bare *litt* av det samme.

For René Pollesch, som med sitt diskursteater tar opp tråden fra Brechts lærestykke-teorier på en helt uavhengig måte, er nettopp den Brecht som man ved hjelp av egen erfaring kan drive videre i form av ny tenkning, langt viktigere enn den Brecht som i stor utstrekning blir pleiet, og som også kan brukes som en beskyttelse mot det som er ukjent og nytt. Pollesch tviler riktignok på at man kan oppnå noe ved å sette opp de kanoniserte tekstene til Brecht. Men den impulsen som også var så viktig for Brecht på 1920-tallet, er utvilsomt av stor betydning for Pollesch' forståelse av teatret.

Kanskje blir Brecht – og det betyr også alltid hans teaterteori og holdning til samfunnet – bare gjenoppdaget ved å gjøre ham annerledes. Utover det gjelder stadig det som Heiner Müller fastslo allerede for nesten tretti år siden: «Å bruke Brecht uten å kritisere ham, er forræderi.»

(Oversatt av Therese Bjørneboe)



< Birgit
Minchmaier (Polly)
og Campino (Mackie) i
DIE DREIGROSCHENOPER.

Foto: Georg Soulek.
Fra Frank Castorfs **IM
DICKICHT DER STÄDTE.**
< Foto: Thomas Aurin. >





Fra René Pollesch' iscenesettelse og stykke: **L'AFFAIRE MARTIN! OCCUPE-TOI DE SOPHIE! PAR LA FENÊTRE, CAROLINE! LE MARIAGE DE SPENGLER. CHRISTINE EST AVANCE.** Premiere Volksbühne, 12. oktober 2006. Foto: Thomas Aurin



**Shampo-reklame, verfremdungseffekt og
fordelene ved museet** AV RENÉ POLLESCH

Dialektikk Now!

NATURLIGVIS EKSISTERER DET et sterkt ønske om at Brecht fortsatt skal ha noe å si oss. Det er ønsket til Brechts arvtakere og til de mange teatrene som jo skal og må ha et eller annet å spille. Men et virkelig svar på spørsmålet om man kan fortelle noe med Brecht, et virkelig tilrop, fikk jeg først da jeg overfor en gruppe unge, internasjonale regissører og dramatikere på Royal Court i 1996 anbefalte Brechts lærestykker som et teater uten publikum og et teater uten prøver.

Det jeg vil si, var at de kjente og elsket Brecht, slik som han verden over oppføres og nøytraliseres, men at tanken på et teater, som ganske enkelt gir slipp på publikum, eller på prøver, fikk dem til å gå fra konseptene. Med ett slag føltes det som om man var brakt ned på en fellesnevner for hva

res hun gjeldende som spansk, for å kunne bli lest og «forstått».

Jeg vil hevde at denne typen avgjørelser aldri vil ha noe med oss å gjøre. Men det er alltid noen som tenker: Jo, for all del –! En regissør. En forfatter. Altså en som setter seg profesjonelt tilrette i tilskuerrollen, og forsyner og plager andre med avgjørelser som aldri rører ved livet, men bare ved leseligheten.

Nettopp i skuespill. Der blir også alle skilt fra sine egne liv, for å kunne snakke om seg selv. Hvordan kan jeg sørge for at konflikter som dreier seg om det faktiske livet, slik det blir levd i dette samfunnet, kan utvikles og gjøres til temaer i teatret, uten å måtte bekrefte de spesielle erfaringene ved at de blir kommuniserbare? Fra Donna Haraway låner jeg følgende utsagn:

En samtale mellom radikalt forskjellige subjekter! Hva hadde det blitt? Og hvordan lager man sånt teater? Og hvorfor finner jeg det framfor alt i Brechts idé om lærestykket?

man på Royal Court, eller, man burde kanskje heller si: hele det vestlige teater, er enige om. *Der* er skuespillerne, *der* er publikum, og mellom disse to grunnpilarene utspiller alle avgjørelser i teatret seg. Jeg må alltid tenke på den gang da Penelope Cruz snakket tysk med spansk aksent i en dubbet shampo-reklame på tysk TV. I reklamebransjen må man tydeligvis hele tiden belære seg selv med gale avgjørelser, som i et slags evigvarende lærestykke om bedriftsvirksomhet. Men hvilken reklame-nazi var det som kunne komme på denne ideen? Og hvorfor hadde han den overhodet? Og hvorfor har man liknende ideer i teatret? Og ofte bare slike ideer! I en dubbet spillefilm snakker Penelope Cruz tysk uten aksent, men hun snakker gebrokkent når hun er «seg selv». Det hadde aldri skjedd i et lærestykke.

Da Joseph Beuys kom med anbefalningen om å gjøre Berlin-muren fem centimeter høyere, for å gjøre proporsjonene bedre, berørte han samtidig et emne som vanligvis forblir diffust. En eller annen hadde en gang gjort seg alvorlige tanker om høyden på muren, og i følge Beuys tatt feil avgjørelse: regissøren, dramaturgen, kontoret for kunstnerisk drift! For at man skal kunne vise Penelope Cruz som Penelope Cruz, og ikke blande henne sammen med en rolle, altså med en hvemsomhelst som har vasket det lange håret sitt, måtte hun «gjøre» noe, noe som hun selv aldri ville ha gjort, noe som overhodet ikke har med livet hennes å gjøre: I det i ettertid dubbede lydsporet gjø-

«Vi må snakke med noen, ikke for noen!» Å snakke *for* noen, er det som skjer i det språket som en forfatter og dramatiker flytter inn i, som ikke er hans, men som han holder for å være sitt eget. Et språk hvor alle er spenningsfattige og like og hvor framfor alt forfatteren bevisstløst forsvaret en konsensus om at den mannen som opptre alltid skal bli forstått som menneske, og at en spansk kvinne som snakker gebrokkent, sannsynligvis kan kjennes igjen som Penelope Cruz høyst personlig.

Og å snakke *med* noen (Lærestykke), går jo nettopp ikke i dette språket hvor til-

lom radikalt forskjellige subjekter! Hva hadde det blitt? Og hvordan lager man sånt teater? Og hvorfor oppdager jeg dette teatret uten publikum framfor alt i Brechts lærestykkeidé? Vi er alle like, og samtidig er det ingen som er som den andre. I skuespill forekommer ikke dette tragiske forholdet. Der er alltid alle ytterst spenningsfattige like.

TEATERVERDENEN ER FULL AV HUL, kritisk sjargong, både bak og på scenen. Full av folk som er fullstendig konsensusvillige og som ikke egentlig har noen problemer, og som tenker på kritikk som et område som er tilgjengelig for alle, og som man tilsynelatende må ta seg til rette i for å bevise sin relevans. Enhver er ubetinget opptatt av å være kritisk, og får i beste fall full sjappe. Kritikk er i siste instans penger. Slik som kjærligheten – i alle fall når det er noen som kommer for å se på.

Teatret lider ofte under at det blir skapt av harmløse mennesker. En radikal avvisning av livet, som for eksempel Sarah Kanes 4. 48 *Psychosis* blir på scenen ikke annet enn et lite uhell som man stiller seg hoderystende til, mens man tror at bare man klapper vedkommende litt på skulderen, så vil hun igjen kunne innordne seg. En skuespillerinne i Buenos Aires viser denne tragedien på scenen, og hun har gravd seg dypt ned i den for å gi teksten kjøtt og blod, til og med liv, som hun ikke et sekund stiller spørsmål ved. Hun har ganske enkelt ikke Kanes problem, og kan heller ikke snakke for henne. Hun kan forsyne teksten med tårer og jamre over den, men det er én ting hun likevel ikke kan, og det er å dele Kanes radikale avvisning av livet. For da måtte hun jo ha tatt livet av seg. Det skal hun selv-

Med ett slag føltes det som om man var brakt ned på fellesnevneren for hva man på Royal Court, eller, man burde kanskje heller si: hele det vestlige teater, er enige om. DER er skuespillerne, DER er publikum

synelatende alt i livet kan uttrykkes, som holder seg for å være universelt, og som ikke gjenkjenner seg som en hvit, heteroseksuell, mannlig sjargong. Et språk som muligens ikke er vårt, men hvor alt gjøres lesbart for oss. «Mennesket kan da ikke være målestokken for alt! ... De fleste hunder har et større stamtre enn meg,» sier Haraway.

Donna Haraway foreslår konversasjon som en løfterik livsform. Fordi følgende er sant: Vi er alle like, og samtidig er det ingen som er som den andre. Og en samtale mel-

følgelig ikke, men hun skulle heller ikke slippe fra med det livet som igjen er det «alle deler».

Det hele blir betraktet av mennesker som naturligvis setter et sikkert begrep om «livet» høyere enn forfatteren, framfor alt i teatret, og dette begrepet deler skuespilleren heller med publikum enn med Sarah Kane. Hun hadde tørna. Det kan umulig ha vært hennes alvor. Man må ikke dele Sarah Kanes avvisning av livet, men man kan opptre alvorlig. Og når ensemblet i Admiraalspalast overfor Josef Ackermann i



< Fra René Pollesch' iscenesettelse og stykke: **L'AFFAIRE MARTIN! OCCUPE-TOI DE SOPHIE! PAR LA FENÊTRE, CAROLINE! LE MARIAGE DE SPENGLER. CHRISTINE EST AVANCE.** Premiere Volksbühne, 12. oktober 2006. Foto: Thomas Aurin

> René Pollesch er regissør og forfatter, særlig kjent for sine serie-teater-oppsetninger på Volksbühnes anneksscene Prater. Foto: Uwe Walther



Deutsches Bank misforstår Brechts «Erst das Fressen, dann die Moral» som Gi-alle-noe-å-spise eller Bekjemp-sulten-i-verden, og ikke som en radikal avvisning av moralen, blir Ackermann det mest radikale subjektet. Han vet det jo allerede: Ikke glan så romantisk! Og han kan rope tilbake til skuespillerne, og til og med tenke: Først kommer føden, så kommer moralen! Eller: Kjærlighet er for tjenerskapet!

Ackermann vet jo at de der oppe likevel bare jamrer igjen. Han kan forlate seg på den hule sjargongen som blir produsert på teatret. Den ureflekterte troen på livet, på moralen, på psykologien. Eller på et diffust område for kritikk, som tydeligvis står åpent for alle. Ackermann forlater seg på den misforståelsen. Dertil kommer det at ingen egentlig tror at de der oppe snakker imot konsensus, da den jo samtidig skal tjene som grunnlag for forståelighet. Med

Brecht unngår man på den måten anstrengelsen ved å tenke noe nytt. Nettopp med Brecht. Man har den store lengselen etter at teatret overhodet skal ha noe å si. Det må ha noe å si, så av den grunn, vær så vennlig å snakke for noen, og ikke med noen. Det skal snakke for dem som ikke har noe språk, men forteller likevel hele tiden alltid bare om mennesker i den hvite, mannlige, heteroseksuelle sjargongen som er målestokken for alle ting. Jeg ville underskrevet, men det burde også latt seg si enda mer spenningsfylt: Bare derved lever mennesket, at det er så fullstendig i stand til å glemme at det dog er et menneske. (Brecht, *red. anm*). Det kunne vært et perspektiv. Slik kunne vi leve. Og oppfinne en konversasjon hinsides «mennesket» og «livet».

Brecht er museum, og det er gudskjelov også praksisen til Brechts arvtakere. De latter i det minste ikke som om det ikke er det.

I motsetning til Pimp-my-Schiller, eller Pimp-my-Shakespeare-praksisen. På oppdrag av teatrene, som jo må brukes til å spille noe, dykker dramaturgene ned i teaterhistorien og kommer opp med de gamle grekerne, som gjør det mulig å tematisere Irak-krigen. Ellers intet, tydeligvis. Bare sånn. Overfor seg selv må jo teatret fortie det faktiske forholdet at tøyet kanskje bare passer fordi det har fungert før. Man unndrar seg anstrengelsen å tenke nytt, og overhodet å tenke.

(Fra *Der Tagesspiegel*, 14. august 2006. Publisert med samtykke av forfatteren. Oversatt av Therese Bjørneboe)

NOTER

- 1 Deutsche bank var hovedsponsor for Klaus Maria Brandauers iscenesettelse av Tolvskillingsoperaen i Admiralspalast Berlin i august 2006. Se også egen artikkel, *red. anm.*

Festivaler

Avignon '06

Årets festivalkunstner, Josef Nadj fra Kanizsa i Serbia/Montenegro.
Foto: Christophe Renaud de Lage.



(Avignon): En kort presentasjon av årets festivalkunstner, Josef Nadj.

AV FINN WILHELM MATHIESEN

mellom festivalens unge ledelse, Hortense Archambault og Vincent Baudriller. Kanskje fordi den sorte dressen hans er et nummer for stor. Dette skal vise seg å være et betegnende bilde på den måten Nadj vil prege årets festival. Mens Jan Fabre tok spenntak i fjorårets festival og rykket til alt han klarte, vil Josef Nadjs kunst ha en stille, men allikevel merkbar tilstedeværelse i årets program og trekke klare linjer mellom iscenesettere, koreografer og skuespillere og deres kommunikasjon med publikum.

Josef Nadj er født i Kanizsa i provinsen Vojvodina i det nåværende Serbia og Montenegro i 1957. Født Serber altså, men med ungarsk språk. Det er her i Kanizsa at familien hans har holdt til i generasjoner og det er i denne lille byen ved bredden av Tisa, en bielv til Donau, at hans kunstneriske virke har sitt utspring. Han reiser som ung mann til Budapest for å studere billedkunst og musikk samtidig som han nesten tilfeldig initieres i skuespilleri, og tvinges til å velge mellom teater og billedkunst. Nadj forteller at tilgangen på teaterlitteratur var svært begrenset, men at han leste en bok av Vassiliev, om grusomhetens teater av Artaud, og en bok om japansk nôh-teater. I 1980 reiser han til Paris for å lære pantomime og opp-

2. mars 2006, klokken 14:50. Josef Nadj tar ordet på pressekonferansen for den 60. teaterfestivalen i Avignon. Han snakker slepent fransk med merkbar aksent. Stemmen hans er nærmest søvndyssende etter hvert som han forteller om arbeidet med festivalen i forhold til sitt eget kunstneriske virke. Nadj forsvinner litt i stolen der han sitter

dager moderne dans i en periode hvor denne kunstformen er i ferd med å eksplodere. Det skal bli avgjørende for hans videre virke. I 1986 stifter han sitt eget kompani og begynner å utvikle et eget uttrykk. Det er stadig skiftende bilder og en verden i konstant utvikling som er grunnleggende i Nadjs uttrykk et sted mellom teater, dans og billedkunst. Nadj er siden 1995 direktør for den nasjonale koreografiscenen i Orléans. Han utvikler seg innen formgivende kunst og stiller for første gang ut sine skulpturer i 1996 som en studie over sitt samlede virke frem til da. Påvirket av de orientalske kunstarter, stiller han i 2000 ut miniatyrer i kinablekk. Fra 1992 er Nadj regelmessig til stede på festivalen i Avignon med oppsetninger, installasjoner, foto og formgivende kunst. Hans uttrykk er mangesidig, gjennomtrengende og dypt poetisk.

Teaterfestivalen i Avignon er en reise i et univers som i stor grad er skapt av, og bærer preg av festivalkunstnerens liv og virke. På samme tid er hver enkelt forestilling en unik opplevelse som gir tilskueren forskjel-

Josef Nadjs uttrykk er mangesidig, gjennomtrengende og dypt poetisk

lige impulser fra sted til sted, fra dag til dag. Festivalens ledelse har lyktes i sitt mål om å skape en vid plattform for å oppleve scenekunst med noen av Europas fremste utøvere. I tillegg går det en rød tråd med utgangspunkt i festivalkunstnerens virke gjennom hele festivalen og forbindelsen mellom stykkene, møtene med kunstnerne og utstillingene er påtakelig uten å bli påtrengende.

For mer informasjon
www.josefnadj.com
www.festival-avignong.com

Tar gjerne fire år til

AV FINN WILHELM MATHIESEN

(Avignon): – Vi ønsket å tilby noe som gikk lenger enn selve teateropplevelsen, sier Hortense Archambault, om bakgrunnen for at festivalledelsen satser på én festivalkunstner hvert år.

– Det er tredje år på rad dere leder teaterfestivalen i Avignon. Hvordan begynte dialogen med Vincent Baudriller for å finne en ny retning for festivalen?

– Vi jobbet allerede sammen i teamet til den forrige direktøren, Bernard Faivre d'Arcier, hvor vi etter hvert hadde fått større og større ansvar, og følte vel at hans avgang ikke nødvendigvis betydde slutten for vårt engasjement i Avignon. Vi utarbeidet derfor et prosjekt for festivalen med utgangspunkt i fire festivalkunstnere over fire år, og det var dette prosjektet som til slutt ble antatt av kulturdepartementet.

– Hva er grunnen til denne todelte ledelsen?

– Rent praktisk er det selvfølgelig mye lettere når man er to og ikke minst er det slik at vi tror at festivalens kunstneriske innhold bør bestemmes samtidig som man får midler til å gjennomføre det. Vincent Baudriller har derfor ansvaret for det kunstneriske innholdet mens jeg tar meg mer av den administrative delen. Vi har en kontinuerlig dialog, noe som også reflekterer de valgene vi tar i forhold til festivalens grove linjer. Å knytte en festivalkunstner til vår egen dialog er en direkte fortsettelse av denne arbeidsmetoden. Vi ville finne en måte å knytte publikum nærmere festivalen, samtidig som vi ønsket å tilby noe som gikk lenger enn selve teateropplevelsen. Med festivalkunstneren knyttes det klare linjer mellom forestillingene i et helhetlig konsept som tilskueren kan kjenne seg igjen i og være i dialog med.

– Innholdet i fjorårets festival møtte sterke reaksjoner blant presse og publikum. Enkelte skjelte ut skuespillerne, andre forlangte festivalledelsens avgang. Hvordan opplevde du det?

– Vi presenterte i fjor kunstnere som befinner seg på ytterkanten av formene av scenekunst vi kjenner til, dette var vi klar over. I tillegg jobber mange av dem med utgangspunkt i en form for ansenhet mellom scene og publikum. Vi forventet derfor debatter og diskusjoner, men ikke i det hele tatt det voldsomme trykket som etter hvert oppsto i pressen. Man fikk inntrykk av at det var krig i Avignon, noe som absolutt ikke stemte. Dette var en vanskelig periode hvor vi spurte oss om vi hadde brakt tilliten til publikum ut av balanse. Etter mange samtaler med publikum og etter grundig overveieelse, ble vi overbevist om at dette ikke var tilfelle og vi fortsatte derfor på den kursen vi hadde satt.

– Formgivende kunst ser ut til å innta en stadig mer sentral rolle på teaterfestivalen i Avignon. Er dette et bevisst valg fra deres side?

– Ja. Festivalen startet i sin tid som en kunstutstilling. Avignon er stedet hvor forskjellige former møtes og hvor scenen er åpen for at nye former skapes. Kunstnere som skaper sitt eget språk er noe av det sentrale på denne festivalen og et flott eksempel på dette kan vi se i møtet mellom festivalkunstner Josef Nadj og Miquel Barceló i forestillingen *paso doble*. Dette er verken



Hortense Archambault. Foto: Finn Wilhelm Mathiesen.

dans, performance eller billedkunst, men et gripende resultat av møtet mellom to store kunstnere.

– Deres fireårige periode er over neste år. Jobber dere på et nytt prosjekt?

– Vi vil spørre om å fortsette det arbeidet vi har startet og tenker nå på fire nye kunstnere vi kan knytte til festivalen. Så får vi se om det etter hvert kan åpnes for andre typer kunstnere enn iscenesettere og koreografer. Samarbeidet med festivalkunstneren er viktig og stimulerer oss i arbeidet med festivalens innhold og retning. Det setter oss i stand til å se på forestillingene fra en forskjellig vinkel, noe som er vanskelig, men enormt berikende.

(Avignon): Anatolij Vassiliev, Peter Brook og Josef Nadj sto for bare noen av høydepunktene under årets teaterfestival i Avignon.

AV FINN WILHELM MATHIESEN

På Scenen

PETER BROOK: **SIZWE BANZI ER DØD**

JOSEF NADJ: **ASOBU** / CHRISTOPHE HUYSMAN:

HUMAN (ARTICULATIONS)

MARCIAL DI FONZO BO & THÉÂTRE DES LUCIOLES :

LA TOUR DE LA DÉFENSE AV COPI

JAN LAUWERS & NEEDCOMPANY:

THE LOBSTER SHOP

Avignon er ikke en festival som offisielt setter forskning på teater i fokus. Allikevel er nye former og en konstant leting etter nye retninger til stede hos de fleste. Når vi ser på arbeidet til Anatolij Vassiliev, som er tilstede på festivalen med to forestillinger; *Mozart og Salieri. Rekviem* av Alexander Pusjkin og XXIII sang fra Homers *Iliaden*, oppdager vi en stadig forskning på lyd og stemme. Vassiliev setter opp *Mozart og Salieri* på et forlatt steinbrudd utenfor Avignon, en forestilling som han har utarbeidet på sitt «laboratorium» i Lyon. På dette laboratoriet er scenen bygget av eikeplanker hvor hver planke har en egen resonans i forhold til laget med sand som ligger under. Taket er hvelvet etter en spesiell teknikk og veggene er malt med lydisolerende maling. Å spille denne forestillingen i steinbruddet er å gå fra en ekstremitet til annen. Mindre skal man ikke forvente fra en verdens største nålevende iscenesettere.

Peter Brook

På et helt annet register spiller Peter Brook sin forestilling *Sizwe Banzi er død*. Ikke mindre legende enn sin russiske kollega, men på jakt etter andre ting. I sin bok *there are no secrets* sier Peter Brook: *I can take any*

empty space and call it a bare stage. Denne setningen sier mye om arbeidet til den utrettelige engelskmannen som siden 1971 bor og jobber i Paris. *Sizwe Banzi er død* forteller historien om en mann i en township i 70-årenes raseskilte Sør-Afrika som gir avkall på sitt navn for å overleve. En historie som ikke bare har dype sosiale referanser til alle former for rasisme, men som også illustrerer hvordan det i dag ikke holder å være fysisk til stede, vi må bevise at vi lever gjennom identifikasjonspapirer.

Det er som om hele verdens elendighet er fanget opp av det gjennomtrengende blikket og energien som Josef Nadj klarer å uttrykke

Denne offentlige – og også digitale – eksistensen er det Brook setter spørsmålstegn ved. I en tid hvor illegal innvandring og papirløse (les lovløse) borgere opptar mange politikere, er det befriende teater Peter Brook gir oss. Scenerommet er selvfølgelig ikke tilfeldig valgt. Brook har satt opp en utendørs scene på en barneskole i en av Avignons forsteder. På veien til *Ecole de la Trillade* går det opp for meg at menneskene som lever i dette området gjør sine daglige ting uten å være særlig berørt av alt teaterstyret innenfor bymurene. Det er en liten påminnelse om at teater tross alt handler om det virkelige livet og også en vekker om at kunst og kultur i for stor grad er forbeholdt en for liten del av samfunnet. I skole-

gården på *Ecole de la Trillade* er scenen firkantet, relativt liten og scenografien består av en stumtjener på hjul med noen få plagg, en stol og et par pappkartonger. Det er rent townshipteater Peter Brook viser oss, men breddfullt av referanser til dagens samfunn. De to skuespillerne går inn og ut av roller med sjelden naturlighet og spillerglede.

Teater er her og nå og townshipteater er et perfekt eksempel på dette, sier Peter Brook. I denne enkle måten å formidle en historie på har vi følelsen av å oppleve noe

nytt. Enkeltheten får anstrøk av fullkommenhet fordi det er gjennomført og ekte. Og det er spesielt etter denne opplevelsen at jeg tenker at teateret er en slags siste bastion hvor man opplever noe virkelig, noe som har verdi og som ikke kan brukes og kastes eller digitaliseres. Teater er møtet mellom utøveren og hans tilskuer og hvor det kreves at denne siste ikke bare opplever, men tar del i det som foregår.

Josef Nadj

Det er premiere på kreasjonen *Asobu*, Josef Nadj's danseforestilling i *la cour d'honneur*, hovedscenen i pavepalasset. Den franske kulturministeren Renaud Donnedieu de Vabres tar plass, spenningen er påtakelig.



< **THE LOBSTER SHOP**,
regi: Jan Lauwers. Foto:
Eveline Vanassche
SIZWE BANZI ER DØD,
regi: Peter Brook. >



< Anatolij Vassiliev
MOZART OG SALIERI.
Anatolij Vassiliev
©Vassiliev >



Asobu, som betyr lek på japansk, er en hyllest til den belgiske dikteren og maleren Henri Michaux (1899-1984).

Som så ofte tidligere velger Nadj en poet som utgangspunkt for koreografien. Michaux har en særegen poetisk stil hvor reisen er sentral. Dette faller sammen med mye av Nadjs univers; og ikke minst dikterens reiser til Japan speiles i *Asobu*. Scenen er ren bortsett fra et lite, sort kvadratisk platå i forkant og en enkel palisade på venstre side hvor tre musikere har plass.

Forestillingen åpner med et scenebilde som minner om da Vincis «Det siste måltid». Et langbord med seks personer på hver side av en maskert dukke i midten. Dette bildet blir imidlertid raskt brutt opp til bankende rytmer av perkusjon, fiolin og kontrabass og bordet deles i to av danserne. Senere møter vi igjen skikkelsen med masken både som mannekeng og levende menneske. Ensemblet består av unge og eldre dansere, blant annet seks japanske dansere hvorav to butoh-utøvere. De veksler mellom det

intime og nære til det nærmest animalske, hvor danserne beveger seg over scenen som aper. I en lengre sekvens lar Nadj danserne lage skulpturer i form av kinesiske skygger, en blanding av fabeldyr og menneskeformer. Dansen er energisk og bygger seg opp i løpet av den over en times lange forestillingen. Den kvadratiske scenen i forkant brukes som en valplass hvor unge dansere må lystre de eldre. En figur som likner på nøkken beveger seg rundt på scenen uten å ta direkte del i spillet. En slags skygge fra

fortiden som minner oss om at vi kan reise, men ikke løpe fra den vi er.

Og så er det Josef Nadj. I et stort og magisk øyeblikk er det som om hele verdens elendighet er fanget opp av det gjennomtrengende blikket og energien som denne ene danseren klarer å uttrykke. I et fantastisk samspill med en av de kvinnelige danserne har Nadj noe så desperat og kraftig ved seg at han fyller hele scenen. I motsetning til pressekonferansens forsiktige tilstedeværelse, viser Nadj oss nå hvem han er. En filmsekvens fra Nadj's hjemby Kanizsa projiseres på den veldige veggen bak scenen. Filmen viser en eng og et barn med en hest. Bildene går nesten i ett med den grå steinmuren og sekvensen er symptomatisk for Nadj og festivalen som helhet. Alt har en begynnelse, men ikke nødvendigvis en ende. Reisen fortsetter og ringen er ikke sluttet.

Asobu er en suksess. Gode kritikker i pressen og et fornøyd publikum. Nadj har satt en tykk strek over fjorårets skandaler og roet det hele ned. Så får det være opp til hver enkelt å vurdere om det er en god eller dårlig nyhet.

Christophe Huysman

Cristophe Huysman er skuespiller, iscenesetter og dramatiker. Født i 1964 i Dunkerque ved den belgiske grensen, er Huysman oppvokst av språk og nettopp det å bryte opp grensene mellom forskjellige former og uttrykk. Han har derfor skapt et eget språk gjennom dramatiske tekster, sanger og forskjellige typer scenekunst. Forestillingen *Human* er en sjeldent vellykket blanding av teater og nysirkus. Stikkord er språklig sir-

Marcial Di Fonzo Bo & Théâtre des Lucioles

Det er nyttårsaften 1976. I en leilighet på toppen av et høyhus i pariserkvarteret *la Défense* prøver Jean å holde igjen sin samboer Luc fra å gå på byen. Vi har jo ikke hatt sex på fem måneder, skriker Luc og river seg løs. Nettopp da gjør naboen Daphnée sin entré. Hun er forelsket i Luc og prøver alt for å få ham til å innse at det er henne han egentlig vil ha. I løpet av kvelden skal vi få møte den unge gutten Ahmed og transvestitten Micheline. En ti meter lang boaslange vil komme opp av toalettet, det vil vise seg at Daphnée har tatt livet av sin egen datter, et helikopter styrter på taket, det røykes, drikkes og brukes narkotika og ikke minst vil alle unntatt Daphnée få sex.

Copis stykke er burlesk, absurd, komisk, politisk, trøstesløst og vannvittig. Marcial Di Fonzo Bo, som de siste syv årene har jobbet med tekster av Copi, setter det hele i scene i vaudevilletempo. Scenen er en opphevet firkantet leilighet med gjennomslipptegne vegger hvor publikum sitter på begge sider. Jeg har allikevel aldri inntrykk av spillet foregår mot publikum på den andre siden, selv om skuespillerne nødvendigvis er nødt til å spille litt med ryggen til enkelte ganger. Etter en åpning med filmprojisering på veggene, senkes disse og vi blir kjent med beboerne i leiligheten. At scenen er åpen på begge sider gjør at leiligheten fremstår som meget realistisk. Det er en åpen løsning hvor vi har full oversikt over bad og stue og kjøkken. De eneste gangene vi blir forhindret fra å se alt, er når sex-scenene foregår i dusjen og badet er fullt av damp. Frigjørtheten blir imidlertid etter

somhet med TV'en på. *Kynisk realisme og romantisk sentimentalisme er tyngdepunkter i nærmest alle samtaler i dag, og det er derfor uunngåelige elementer i dette stykket. Jeg har med glede boltret meg i dem og håper inderlig at slutten på menneskeheten lar vente på seg.*

Med disse ordene omtaler Jan Lauwers *the lobster shop*. Historien handler om generforskeren Axel og hans kone Theresa som mister deres sønn i en idiotisk ulykke. Ute av stand til å takle sorg og skyldfølelse bestemmer Axel seg for å ta sitt eget liv, men også dette går skeis når kelneren på hummerrestauranten snubler og Axel får rød armorsaus over sin hvite dress. Alt stopper opp og livet synes å eksplodere i ansiktet på ham. Dette er altså bakgrunnshistorien i det som etter hvert blir delvis fortalt, delvis sunget på scenen. Scenen består av hvite skulpturer fra Jan Lauwers arbeid som formgivende kunstner, mikrofoner, en flatskjerm på venstre side og en stor skjerm for projeksjon hengende over. Skulpturene, sannsynligvis i gips, er ca. en halv meter høye og er enkeltstående eller satt sammen i større konstellasjoner som byggeklosser. Jan Lauwers fremhever at forestillingen er et resultat av samarbeidet innenfor *needcompany*, et kunstnerkollektiv bestående av et tjuetalls personer. Teksten til Lauwers ligger allikevel i bunn av forestillingen, en forestilling som i stor grad er preget av Hans Petter Dahls suggestive musikk.

We have to go on er stikkord i Jan Lauwers tekst, men noen ganger er det ikke så lett å forstå verken hvordan eller i hvilken retning rollefigurene i *the lobster shop* går videre. Den ene mer besynderlig enn den andre, mens rekken av aparte rollefigurer topper seg med bjørnen Sir John Ernest Saint James. Uten å ha lest om stykket eller noe av teksten på forhånd, vil jeg si det er nærmest umulig å skjønne hva i all verden dette dreier seg om. Fortid, nåtid og fremtid blandes sammen med forskjellige lag av virkelighet hvor en snart er død, snart levende og en annen er i en rolle han selv nekter for å være i. Teksten synges altså like mye som den spilles, enten i monolog eller dialog, skuespillerne går inn og ut av forskjellige roller. Det er vanskelig å forstå hva som skal være ment å være virkelig og uvirkelig. *The Lobster Shop* er en av de merkelige og vanskeligst tilgjengelige teaterforestillingene jeg har sett. Det er allikevel noe udefinert i forestillingen som gjør den interessant på et emosjonelt og intellektuelt plan. Den får oss til å reagere, til å tenke og til å føle og det er enkelte riktig så bra og noen veldig merkelige øyeblikk.

Teksten til *The Lobster Shop* er utgitt i bokform sammen med teksten til *Isabellas Room* hos Actes Sud.

THE LOBSTER SHOP er en av de merkeligste og vanskeligst tilgjengelige teaterforestillingene jeg har sett

kus, kropp, bevegelse, rytme og mening. Hele forestillingen spilles uten annen musikk enn den språkets og kroppens rytmikk skaper. Teksten blir formidlet av seks utøvere som veksler mellom dialog/monolog og reaksjon/aksjon. I følge programmet består forestillingen av seks fortolkere, to stolper, tre kinesiske master, en fast ramme og en stige. Alle elementene er i spill gjennom et tidvis lekende, tidvis alvorlig samspill, hvor utøverne, Huysman inkludert, klarer å formidle en sosial dialog om menneskets individents plass i samfunnet. Akrobatikken er like mye i språket som den er fysisk, og det er nettopp dette samspillet mellom språk og kropp som gjør at *Human* treffer oss så godt, både fysisk og intellektuelt.

hvert byttet ut med en viss desperasjon. Det er som om en epoke er over og uskyldens tid forbi. Vi skjønner at fra nå av kommer alt til å bli mye, mye vanskeligere.

Marcial Di Fonzo Bo, født i Buenos Aires i 1968, lager et teater som vi kan beskrive som retromoderne. Elementene i denne typen teater kan vi finne igjen hos Rodrigo Garcia (også Argentinert), Hubert Colas eller Sophie Perez. Gjennom et introspektivt arbeid som går tilbake i tid og med elementer av kabaret og vaudeville, skaper de hos tilskueren en refleksjon over det moderne samfunnet.

Jan Lauwers & Needcompany

Dette stykket ble skrevet i et hotellroms en-

Å la språket gå over i sang

Foto: Finn Wilhelm Mathiesen



(Avignon): Hans Petter Dahl, tidligere medlem av Baktruppen, arbeider som komponist og skuespiller hos Jan Lauwers.

AV FINN WILHELM MATHIESEN

Dagen etter generalprøven på Jan Lauwers *le bazar du homard* eller *the lobster shop* møter jeg den norske skuespilleren Hans Petter Dahl. Han medvirker i forestillingen som skuespiller og komponist. Hans Petter Dahl er en høy, slank og langhåret nordboer. Han kan minne om en Morten Faldås eller Dennis Storhøi. Født i Oslo i 1964 og oppvokst i Drammen. Han skulle bli lege i Bergen, men møtte Baktruppen i 1986 og har siden holdt på med scenekunst. Fra 1994 bor og jobber han i Amsterdam i kompaniskap med Anneke Bonnema (Performancegruppen L&O Amsterdam og huset Bonnema og Dahl, et senter for mote, kunst og virtuelle konsepter).

– På hvilken måte begynte du samarbeidet med Jan Lauwers?

– Vi traff hverandre fordi Needcompany og Baktruppen ofte spilte på de samme teatrene i Tyskland. Han spurte om jeg ville jobbe med ham for første gang i 1992, men det ble ikke noe av før i 1999. Siden da har vi samarbeidet jevnlig.

– Lauwers univers er ganske særegent. Hvordan finner dere de nødvendige skjæringspunktene?

– Det er en basis da, som vi deler. Når det gjelder *the lobster shop* er det Jan sin greie, men jeg har skrevet all musikken. En ting som både Jan og jeg er veldig opptatt av, er imidlertid dette med at slutten av historien må du lage sjøl. Den største utfordringen er å lage åpne ting slik at de som sitter og ser på det kan bruke det redskapet vi gir dem til det de måtte trenge det til. Det skal ikke være slik eller slik, men fungere som et filter slik at det kommer ut på forskjellig måte for hver enkelt.

– Hvorledes jobber dere opp en slik forestilling?

– Du må jo prøve å finne en farge, en retning. Du prøver forskjellige helt til du lykkes og det ender i en bue, selv om denne blir brutt. Det er jo forskjellige lag, forskjellige realiteter, en slags prisme kan vi si.

I fjor viste vi allerede en del av forestillingen i det som vi kaller *needlapb*, lappeteppe. Det ga publikum en mulighet til å få innblikk i en forestilling underveis og i en prosess som lever. På samme måten fortsetter vi å jobbe opp forestillingene langsomt og forsiktig, bit for bit. Jeg komponerer også musikken underveis. Det som kanskje er litt spesielt med denne forestillingen er at vi har satt musikk på teksten i stedet for å ha rene sanger.

– Det nærmer seg musikkforestilling. Var dette Lauwers idé fra starten av?

– Det går i retning av musikkforestilling ja. Det er forresten noe Anneke Bonnema og jeg jobber med for tiden. Å skrive en miniopera. For å svare på det andre spørsmålet, så var det ikke klart fra starten hvor mange sanger som skulle skrives inn så dette ble bestemt underveis.

– Du spiller hovedrollen Axel i *the lobster shop*. Hva er virkelig og hva er det som kun foregår i hodet til Axel?

– Nei, det spiller ingen rolle. Det er jo forskjellige virkeligheter og de forandrer seg hele tiden. Folk dør jo og er til stede allikevel... ja, selv går jeg jo ut fra at alt er virkelig når jeg spiller.

– Du nevnte at du og Anneke Bonnema var i gang med en musikkforestilling.

– Ja, drømmen er å få synge alt. Jeg har ennå til gode å se det bra gjort, så det er det vi jobber mot nå. Det skal bli en miniopera hvor jeg skriver musikken mens vi skriver teksten sammen. Foreløpig tittel er *the ballad of* og den skal ha premiere på kaaitheatret i Brussel i oktober i år. Det blir en prismeforestilling, men innholdet er ikke bestemt ennå. Jeg er for tiden inspirert av Ezra Pound og dette med at all poesis, all kunstnerisk virksomhet og all kreasjon tar sitt utgangspunkt i denne setningen: *to make glad the heart of man*. Det handler om å la språket gå over i sang. Det er vi veldig opptatt av.

– Drømmen er å få synge alt, sier Hans Petter Dahl, som nå skriver musikk til minioperaen *the ballad of*.

Det metaforiske

(Istanbul): Trekanten Paris-Istanbul-Moskva: Et uttrykk for folkelige tradisjoner og virkeligheten som metafor. Rapport fra et seminar i Istanbul og noen tanker om Jurij Ljubimovs MEDEA.



MEDEA, med Ljubov Seljutina som Medea. Regi: Jurij Ljubimov. Taganka teatret, Moskva.

teater

AV KNUT OVE ARNTZEN

FORTELLINGENS Plass I TEATRET

SEMINAR. ISTANBUL 15. INTERNASJONALE TEATER-
FESTIVAL. DEN 4. TEATEROLYMPIADE 11. MAI – 6. JUNI

Tyrkia kan vise til en lang tradisjon for kontakt med moderne europeisk teater. Det europeiske teatret ble kjent gjennom omreisende teatergrupper og ensembler som spilte i de store byene fra midten av 1800-tallet, i høy grad under ledelse av armenske teaterfolk. Faste statsteatre ble etablert i de store byene på 1920-tallet, etter den ungtyrkiske revolusjonen som førte til etableringen av den moderne republikken under president Atatürk.

På 1920- og 1930-tallet eksisterte det også en stor fascinasjon for det sosialistiske eksperimentet Sovjetunionen, både i Tyrkia og i Vesten, og mange unge tyrkere reiste til Moskva for å studere teater. Den gang var teater en kunstform som ble brukt til å formidle revolusjonære ideer på en kunstnerisk sett spennende måte. Det var en tid hvor formelle eksperiment ble brynet mot kravet om en sosialistisk realisme.

En av de unge, tyrkiske intellektuelle som på denne tiden kom til Moskva, var dramatikeren, forfatteren og teaterregissøren Nazim Hikmet. Han var en personlig venn av Majakovskij og en bekjent av Meyerhold. Som kommunist satt Nazim Hikmet i flere år i fengsel i Tyrkia for sitt politiske engasjement, og valgte senere å vende tilbake til Moskva hvor han døde i 1963. Av hans stykker kan nevnes *Einay* (Et komisk menneske) fra 1954 og *Yoleu* (Underveis) 1968. Hikmet ble etter hvert spilt i Istanbul, og fikk betydning for en ung generasjon teaterfolk som både arbeidet i Tyrkia og i utlandet. En av de mest kjente av eleven hans er Mehmet Ulusoy, som bodde og arbeidet i Frankrike til sin død på 1980-tallet.

Ulusoy er blitt gjenstand for stor interesse blant franske teaterforskere som Denis Bablet og Béatrice Picon-Vallin. Grunnen til det er nettopp trekanten Paris-Istanbul-Moskva, som må sees i sammenheng med en sterk fransk kulturell interesse for Tyrkia og Russland. På symposiet «Tiyattrade Anlatinin» («Fortellingens plass i teatret») under den internasjonale teaterfestivalen i Istanbul, holdt Béatrice Picon-Vallin en meget interessant forelesning om Mehmet Ulusoy (f. 1944). Han drev med gateteater i Istanbul på 1970-tallet, som politisk sett var

en turbulent tid i Tyrkia. Den kunstneriske nerven lå i bruken av tradisjonelle folkelige teaterformer fra Anatolia, med gjøglere og sjamanistiske innslag. Det var en antiillusjonistisk teaterform i slekt med 1920-tallets sterke interesse for tilsvarende teaterformer i Sør-Russland, altså i områder som kulturelt sett var beslektet med Tyrkia. Det er kanskje ikke så godt kjent at da Meyerhold studerte folkelige, stiliserte teaterformer. Han var slett ikke bare interessert i Commedia dell'arte, men også i disse folkelige formene fra det sørlige Russland, ned mot Aserbajdsjan, Armenia og Anatolia. Denne forbindelsen ble også en inspirasjon til kontakt med tyrkiske intellektuelle, og de nevnte franske teaterforskerne som har studert russisk teater, har ikke bare sett denne forbindelsen, men også fulgt Mehmet Ulusoys arbeide under hans emigrasjon i Frankrike.

Metafor og virkelighet

I serien *Les voies de la création théâtrale*, bind XII, har Denis Bablet skrevet en lenge artikkel om Ulusoy under tittelen «La métaphore et le réel» («Metaforen og det virkelige»). Den handler om Ulusoys bruk av elementer fra folkelige og groteske prosessjoner fra landsbyene i Anatolia, en slags reise i eller oppdagelse av forholdet mellom fantasien og dagliglivet. Det viser også sterke innslag av «Karagöz-teknikker», som det tyrkiske skygge- og marionett-teatret blir kalt for. Ulusoys produksjoner fra Paris og Frankrike tidlig på 1980-tallet, har sterke performative elementer av ikke-spill, det vil si virkelig tilstedeværelse som en slags performancekunst, basert på prosessjoner, dukker og sufi-liknende figurer.

Dette fører oss tilbake til det russiske teatret, eksemplifisert ved det kjente Tanganka-teatret i Moskva, som under Jurij Ljubimovs ledelse oppnådde kultstatus i Vesten på 1970- og 1980-tallet. Ljubimov ble utvist fra Sovjetunionen av partisjef Tsjernenko i 1984.

En av Ljubimovs legendariske produksjoner, er *Medea* av Euripides, som ble vist på teaterolympiaden i Istanbul på statsteatrets hovedscene. På trappen utenfor teatret møtte jeg den tyske kritikeren Renate Klett fra Berlin. Hun hadde bare én kommentar til forestillingen: «Håpløst foreldet!» Jeg kunne godt forstå hva hun mente, men det var noe hun kanskje ikke var helt åpen for: At

det var en historisk forestilling som hadde fått ny aktualitet. Den hadde nemlig en sentral metafor: En stor mur, en mur av sandsekker som ble bygd under forestillingen, et bilde på krigstilstand. I denne uttalelsen lå det nok også et hint om at slik hun så det var formspråket i forestillingen utdatert, med tanke på det sterke skillet mellom scene og sal. Jeg vil tro at den kunne ha fungert bedre med en høyere grad av intimitet i visningssituasjonen, altså ganske enkelt at en mer intim visningssituasjon kunne ha virket fornyende.

Journalisten Olga Fuks skriver i festivalprogrammet at hun var så heldig å møte og snakke med Jurij Ljubimov før prøvene på *Medea*. Han sa at stykket handler om hvordan Vest og Øst står i et evig motsetningsforhold til hverandre, og aldri kan møtes. «Den barbariske er den som gjør det mulig at mennesker blir drept», sa Ljubimov, med et direkte sitat fra programboken. Hans *Medea* var ikke folkelig på noen fysisk-teatral måte. Den var heller innadvent, og sentralt sto et sterkt og megetsigende, nærmest statisk tablå: Medea (spilt av Ljubov Seljutina) med barna foran muren av sandsekker, i øyeblikket før hun skal drepe dem. Det er en sterk scene, hvor muren var et symbol på noe annet enn den kalde krigens skille mellom Øst og Vest; det skillet som ikke eksisterer lenger. En annen mur er i dag i ferd med å bli bygd mellom israelere og palestinere, og slik sett er forestillingen blitt aktuell igjen.

Den franske teaterforskeren Denis Bablet har beskrevet Mehmet Ulusoys teater som et teater hvor metafor og virkelighet faller sammen, noe jeg oppfatter i retning av at han mente at Ulusoy fungerte både symbolsk og politisk på samme gang. Bablets uttalelse om Ulusoy mener jeg har aktualitet for Ljubimovs oppsetning av *Medea*, fordi reaktualiseringen av denne oppsetningen ligger i et nytt sammenfall mellom det symbolske og det politiske. I dag er det både Midtøsten og spørsmålet om religiøs fundamentalisme som berøres. Jeg må derfor si meg uenig i Renate Kletts påstand om at forestillingen var håpløst foreldet, selv om den kunne ha fortjent et litt annerledes grep om selve spillesituasjonen. Da kunne direktheten i Ulusoys mer folkelige, tyrkiske teater ha matchet Ljubimovs metaforiske tablå.

Suksess for ung og leken *Lilleskogen*



LILLESKOGEN, regi: Franzisca Aarflot. Artistas Unidos, 2006.

(Almada): Franzisca Aarflots oppsetning av Jesper Halles LILLESKOGEN ble kåret til Årets beste forestilling under Almada-festivalen i Portugal. AV IDALOU LARSEN

Alexandr Ostrovskij's *Don, mécènes et adoreurs* (Talent, velgjørere og tilbedere), en oppsetning som var blitt belønnet med den franske kritikeprisen. Ostrovskij er lite kjent i Norge, men Den Nationale Scene spilte hans komedie *Svindler til begjær* i 2001, og Nationaltheatret har også oppført et par av hans stykker. Han er heller ikke særlig kjent i Europa, men mange russere setter ham like høyt som Tsjechov.

Ostrovskij har skrevet over 40 skuespill, og *Don, Mécènes et adoreurs* er ett av hans siste. Det er fortellingen om den begavede, men fattige unge skuespillerinnen Alexandra Negvina. Hun elsker den idealistiske, men pengeløse studenten Meluzov, ikke minst fordi hun med hans hjelp vil kunne skaffe seg den kunnskapen og den dannelsen hun tørster etter. Hun er prinsippfast og har høye moralske idealer, bestemt og uten å nøle avviser hun den velstående prinsen som, slik tilfellet ofte var med vakre unge skuespillerinner på 1800-tallet, vil forsørge henne som sin elskerinne. Hun er ikke til salg.

Men det russiske samfunnet Ostrovskij skildrer – stykket ble skrevet i 1882 – er et samfunn i endring, der det gamle aristokratiet er i ferd med å miste sin makt, mens en ny klasse vokser fram. En representant for denne nye klassen er den rike forretningsmannen Ivan Velikatov. Han tilbyr Negvina en enestående mulighet til å utvikle sitt skuespillertalent hvis hun går med på å leve med ham, og Alexandra Negvina er en forbausende moderne kvinne. Hun sier ja, for hun føler at det er hennes plikt overfor seg selv.

Stykket ender med at hun svikter kjærligheten. Men det er ingen tragisk slutt. Med åpne øyne, om enn med tungt hjerte, velger Alexandra Negvina karrieren, og i

stykkets siste scene gjør studenten det klart at også han vil følge sitt kall, og leve sitt liv i folkeopplysnings tjeneste.

Omkring stykkets hovedpersoner har Ostrovskij plassert et frodig persongalleri, der skuespillere, teaterdirektører, fallerte teatereiere, handelsfolk, og andre skaper et levende, troverdig og spennende miljø. Bernard Sobels regi – hans siste på Gennevilliers-teatret – og en rekke dyktige skuespillere skapte en helt spesiell og minneverdig forestilling som for meg ble ett av festivalens høydepunkter, ikke bare på grunn av Ostrovskij's spennende skuespill, men også fordi jeg skjønnte alt som ble sagt på scenen.

Ung og leken *Lilleskogen*

Det går naturligvis an å ha glede av teater selv om man ikke oppfatter det skuespillerne sier, et uttrykksfullt kroppsspråk, en tydelig regi, og ikke minst en forestillings visuelle kvaliteter kan kompensere for manglende tekstforståelse. Det hjelper også hvis man på forhånd kjenner stykket som spilles. Men selv om det er lett å ha stor glede av en forestilling der man ikke klarer å følge replikkene, er det svært vanskelig å gi den en velbegrunnet og rettferdig kritikk. Det var iallfall min konklusjon etter å ha sett festivalens viktigste egenproduksjon, Jesper Halles *Lilleskogen*, på portugisisk *A Mata*, i regi av Det Åpne Teaters sjef, Franzisca Aarflot – en oppsetning som publikum kåret til festivalens beste.

Den portugisiske teatergruppen Artistas Unidos samarbeidet med Det Åpne Teater om produksjonen. Artistas Unidos ble grunnlagt i 1995 av regissør – og dramatiker – Jorge Silva Melo som også er gruppens kunstneriske leder. Gruppen er oppvakt av at teatret skal ha en politisk rolle i

Det tar nøyaktig ti minutter med ferge å reise over elven Tejo fra Lisboa til nabobyen Almada som årlig arrangerer en veletablert og viktig teaterfestival. Årets var den 23. i rekken, den varte i to uker, og på programmet sto både portugisiske produksjoner og gjestespill av høy kvalitet. Blant andre besøkte det navngjetne Teatro Piccolo fra Milano festivalen med en av Giorgio Strehlers aller siste iscenesettelser, Becketts *Deilige dager*.

En av årets store begivenheter var den formelle innvielsen av et flott nytt teaterhus som den kommuniststyrte og meget kulturvennlige kommunen bygget da det gamle teatret ikke lenger tilfredsstilte dagens krav. Slikt vekker oppsikt i et land der myndighetene ikke kan sies å være spesielt teatervennlige.

Fransk Ostrovskij

Det var Théâtre de Gennevilliers, ett av Frankrikes 24 centres dramatiques nationaux (nasjonale regionteatre), som fikk æren av å innvie teatrets store scene med

samtiden, og har spilt imponerende mange samtidsdramatikere: Brian Friel, David Harrower, Finn Iunker, Harold Pinter, brødrene Presnjakov, Jesper Halle, Jon Fosse, Pier Paolo Pasolini, Samuel Beckett og Sarah Kane, for bare å nevne navn vi kjenner her hjemme. Men også klassikere med aktuell relevans som Bertolt Brecht, Kleist og Shakespeare.

Artistas Unidos samarbeider om festivalen med Almadás egen Companhia de Teatro de Almada, og hadde i år valgt norsk samtidsdramatikk som sitt hovedtema. Franzisca Aarflot hadde altså fått ansvaret for å sette opp *Lilleskogen*, og scenografen, Inger Astrid Kobbervik Stephens, var også norsk. 5. juli hadde forestillingen premiere på Almada Teatrets Eksperimentelle Scene der den trakk fulle hus i 15 dager.

Lilleskogen er en vår og poetisk fortelling om å være barn. Men fortellingen har også et dystert og farlig perspektiv: Hva skjedde med vesle Julie Nilsen, og hvorfor forsvant hun? Jon Tombre satte det opp på Trøndelag Teater i 2003, og oppsetningen var så vellykket at den ble invitert til Wiesbaden-biennalen. Det har også vært spilt i New York, i Sverige og i Danmark.

Franzisca Aarflots dyktige, unge ensemble besto både av profesjonelle skuespillere fra Artistas Unidos, og av ungdommer som utdanner seg på Lisboas sirkusskole Chapitô. Spillet deres utmerket seg ved å være sterkt fysisk og ekspressivt, i blant nærmet det seg akrobatikken på en meget vellykket måte. For meg som altså ikke kunne vurdere skuespillernes tekstforståelse, var det vanskelig å skille mellom de profesjonelle og de yngre amatørerne. Sterkest inntrykk gjorde imidlertid en ikke-profesjonell – den unge kvinnen som spilte Julie Nilsen ga en strålende og gripende prestasjon, og jeg håper hun får anledning til å utvikle sitt talent. Franzisca Aarflots regi var stram, presis og tydet på en overbevisende innlevelse i Jesper Halles vanskelige og såre tema – denne *Lilleskogen* er den yngste, mest spontane og lekne jeg har sett, og det stemmer med Halles tekst.

Søkelys på norsk samtidsdramatikk

Men *Lilleskogen* var ikke det eneste av Jesper Halles dramatiske arbeider som ble presentert under festivalen. Artistas Unidos viste *Husarenes ettermiddag*, en av de mange korttekster inspirert av Ibsens tan-

ker om frihet som dramatikere fra hele verden har skrevet på invitasjon fra Det Åpne Teater. Den ble spilt sammen med Arne Lygres *Skade*, Gro Dahles *Stolen* og *Pause* av portugisiske José Maria Vieira Mendes. Til tross for at disse korte stykkene var meg ukjente, fant jeg det paradoksalt nok lettere å forstå dem enn *Lilleskogen* som jeg har sett flere ganger – kanskje nettopp fordi de er korte, slik at den dramatiske konflikten nødvendigvis blir mer fortettet.

Artistas Unidos introduserte nok en norsk dramatiker for det portugisiske publikum. Gruppen ga en meget god og gjenomarbeidet lesning av Maria Tryti Vennerøds *Frank*, etterfulgt av lanseringen av et nytt nummer av gruppens magasin, som denne gangen i sin helhet var viet norsk dramatikk, og trykte Niels Fredrik Dahls *Som torden*, Arne Lygres *Mann uten hensikt*, Finn Iunkers *Ifigeneia* og Play Alter *Native*, pluss Maria Tryti Vennerøds *Frank*.

Med andre ord: Det var en imponerende portugisisk satsing på norsk dramatikk via forestillinger, lesninger og et helt tidsskrift, og det er grunn til å glede seg over at Norge var med på å prege en europeisk teaterfestival.

DEN NATIONALE SCENE



Gled deg til nye teateropplevelser i høst!

BILLETTKONTOR
Mandag-fredag 9.00-20.00
Lørdag 11.00-18.00
Telefon: 55 60 70 80
Gruppebestilling: 55 54 97 20
E-post: dns@dns.no
www.dns.no
Billettsservice: 815 33 133
www.billettsservice.no

DnBNOR Neptun Hotel

DNS

www.dns.no



GUDEN FRA HELVETE

Norgespremiere 3. november 2006, spilles mandag til lørdag kl. 19.00.

Guden fra helvete er en blanding mellom politisk thriller, med svart humor i Michael Moores ånd, science fiction og amerikansk western. I stykket blir et ensomt gårdbrukerpar en dag plutselig innhentet av den politiske virkeligheten.

Av: Sam Shepard. Regi: Jon Tombre. Scenografi og kostyme: Kathrine Tolo. Oversetter: Ole Johan Skjelbred. Med: Kirsten Hofseth, Sverre Rossummoen, Aril Martinsen og Stig Amdam.



LANDSKAP OG ELSKEREN

AV HAROLD PINTER
- FJORÅRETS VINNER AV NOBELPRISEN I LITTERATUR

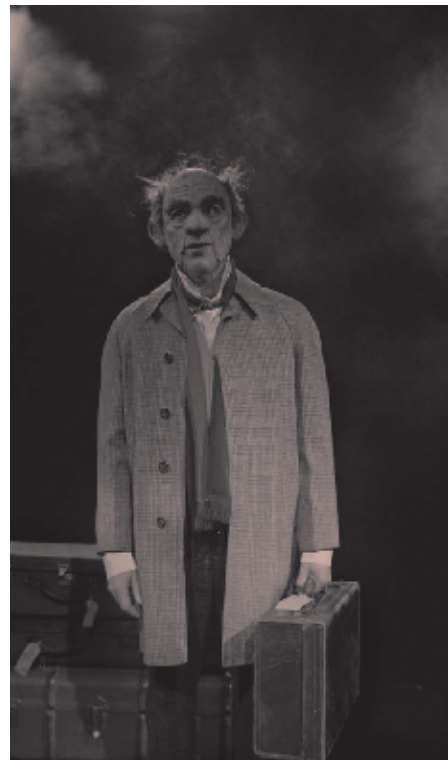
Premiere 17. november 2006, spilles mandag til fredag kl. 19.30, lørdag kl. 18.00.

Gjennom *Landskap og Elskeren* møter vi to generasjoners håndtering av hverdagen og samlivet. Disse to historiene handler mye om å teste ut grenser for å gi tilværelsen mening eller om hvordan fortiden kan gi mening og innflytelse på nåtiden.

Av: Harold Pinter. Regi: Morten Borgersen. Scenografi: Olav Myrvedt. Med: Ragnhild Hiorthøy, Karl Bomann-Larsen, Reny Marie Gaassand Folgerø og Frode Bjørøy.



< **EVA, HITLERS ELSKEDE**, Nordland teater. Foto: Ketil Born.
HOUDINIS SUITCASE av Pitched images. Foto: Mari Caesar. >



< **KNUCKLES**, av Movement Theatre Group Bambies



< **KLOSTERET**, regi: Jo Strømgren. Foto: Knut Bry.
IRRE, Kreutzer Kompani. Foto: Tom Sinding-Larsen. >





«Tiden, som selv den som ikke har noen bolig lever i,» blir til et palass for den reisende, som heller ikke etterlot seg noen. I tre uker stampet hans haller seg nordover, fylt av lyden fra bølgene. Måker og byer, blomster, møbler og statuer dukket opp på veggene, og gjennom vinduene kom det lys, dag og natt. Lys. Gatene i Svolvær er tomme. Og bak vinduene er papirrullegardinene trukket ned. Sover menneskene? Det er over midnatt; fra en leilighet kommer det stemmer, fra en annen lyden av et måltid. Og hver tone som når over gaten, gjør denne natten om til en dag, som ikke står på kalenderen. Du har trengt inn i tidens magasin ...»¹

(WALTER BENJAMIN)

Lofotteaterfestival!

(Stamsund): Stamsund Internasjonale Teaterfestival ble i år arrangert for sjette gang, og for første gang stod dans på hovedprogrammet. Stedet og festivalen var på mange måter et godt sted å være, selv om det var et stykke mellom de kunstneriske høydepunktene. AV ELISABETH LEINSLIE

STAMSUND INTERNASJONALE TEATERFESTIVAL, STAMSUND, 6.–10. JUNI 2006

I et lite fiskevær på Vestvågøy i Lofoten finnes det to teatre. Et figurteater og et teater som arbeider innen den fysiske teatertradisjonen. Teatrene har vært viktige bidragsytere for utviklingen av stedets kulturelle identitet de siste femten årene. Samtidig har de satt fiskeværet på verdenskartet.

Teater NOR og Nordland Figurteater har de siste seks årene arrangert Stamsund Internasjonale Teaterfestival. En festival i vekst, med både lokale, regionale, nasjonale og internasjonale ensembler på programmet. Det er vanskelig å komme utenom stedets særegenhet når man skal omtale en festival som Stamsund Internasjonale Teaterfestival. Stamsund er et eksotisk sted. Lukten av hav og fisk trenger seg inn overalt og særpreger også flere av spillestedene. Det spilles i trålerederier, fiskefryserier, fiskemottak, tørrfisklager og fiskemelfabrikker (i tillegg til teatrenes egne lokaler).

Profil

Thorbjørn Gabrielsen uttalte i fjor at festivalen befinner seg i puberteten – fremdeles

søkende etter sin kunstneriske profil.² Ett år senere fremstår festivalens kunstneriske profil fremdeles ganske sprikende. Men det er ikke lett å finne sin identitet når man har mange hensyn å ta.

Festivalens heterogene karakter kommer hovedsakelig av at festivalen skal fylle mange funksjoner: Festivalen har et hovedprogram, og det er først og fremst her festivalprofilen kommer til syne. Festivalen fungerer også som et bransjetreff for nordnorske scenekunstnere – følgelig åpner den for alle profesjonelle ensembler og produksjoner fra Nord-Norge (også Nordland Figurteater og Teater NORs egne produksjoner). Festivalen skal trekke både lokalt og tilreisende publikum – produksjonene bør med andre ord kunne gi gode kunstneriske opplevelser for et publikum med et svært divergerende referansegrunnlag. En annen sympatisk policy i denne sammenheng er at også barn og unge skal inkluderes. Festivalen har derfor et eget program for barn og unge. Det sier seg selv at å skape en spisset profil under disse omstendighetene er et langt utviklingsprosjekt og kanskje ikke nødvendig.

I tillegg til scenekunstprogrammet har festivalen også stedsspesifikke billedkunstpro-

sjekter knyttet til festivalen. IN/BETWEEN: LOCALIZE er et kunstprosjekt hvor seks kunstnere, i dialog med fiskeværet, visualiserer forholdet mellom tradisjon og fornyelse. Jeg rakk ikke over disse utstillingene, men registrerte noen i forbifarten rundt om i Stamsund³. *My Place* er også et stedsspesifikt kunstprosjekt, for barn. Prosjektet foregår i Irland, Sverige og Norge – og bruker stedet og stedets historie som en plattform for barns kunstneriske utforskning av sitt eget sted. Dette prosjektet er under utvikling og vil presenteres ved neste års festival.

Kunstnerisk kvalitet

Festivalens dag to innledet (bl.a.) med et seminar (i regi av Scenekunstbruket og Danse- og teatersentrum) om vurdering av kunstnerisk kvalitet i performativ kunst (her: musikk, dans, teater). I salen satt det mange fagfolk og potensielle oppkjøpere. «Her er vi på en festival som ikke er redd for diskusjon omkring festivalens kunstneriske program», tenkte jeg mens jeg hørte Jørn Langsted presentere teorien rundt Ønskekysten⁴. – Og godt er det, vi trenger diskusjon rundt scenekunst i Norge. Noe av problemet ligger i at vi ofte er uenige i hvordan man gjør det

og hva man skal diskutere – og henfaller til subjektiv synsing. Langsted presenterte derimot en mulighet for et tilnærmet felles referansegrunnlag eller diskusjonsramme når man diskuterer kunstnerisk kvalitet. Diskusjonen etter innlegget fløt imidlertid stadig ut, og det ble lite fokusert diskusjon rundt kunstnerisk kvalitet. Noe av årsaken kan være at ønskekvissteorien og -modellen ble presentert noe vanskelig. Og var det ikke vanskelig, så var det banalt. En annen årsak kan være at seminardeltakerne sitter

Med *Klosteret* ferdigstiller Strømgren sin trilogi (I: *Departementet*, II: *Hospitalet*) som på ulike måter har tatt for seg maktspill i en gruppe mennesker som lever på et isolert og forlatt sted. Strømgren viderefører også sitt velutviklede og særegne scenespråk i grenselandet mellom det teatrale og dansale – hvor også nonsensspråk er sentralt i uttrykket.

Nonnene Gabriella, Suzanna og Berni lever isolert i et mørkt katolsk kloster i Bern (Sveits) og er i ferd med å miste sin tro. Noe som har ført dem inn i et destruktivt makt-

ninger. Dessuten henger formspråket i stor grad igjen i 1990-årene. Jeg mener ikke man skal unngå tradisjonell estetikk og strategier, men når valgene ikke tilfører verket noe særlig overhodet blir det direkte kjedelig å bivåne.

Kreutzerkompani⁶ *Irre* var den forestillingen på festivalen som beveget seg lengst bort fra danseteater-formen. Verket er andre del i en trilogi som knyttes sammen av en overordnet romlig orientering basert på fysisk interaksjon. *Irre* beveger seg bl.a. i spenningsfeltet mellom kropp og teknologi – hvor stadig nye sammenkoblinger mellom samtidsdans og elektronisk kunst oppstår. Dans, musikk og video smeltet sammen til helhetlige uttrykk, for i det neste sekund å være kontrasterende krefter. Denne vekslingen mellom helhet og fragmentering skapte en urovekkende atmosfære i rommet. En uro som ble videreført i dobbeltheten mellom det ekstremt formorientert og det ekstremt psykologiserende i uttrykket. Via uro dro verket oss videre inn i et klaustrofobisk og marerittlignende landskap.

Det sier seg selv at å skape en spisset profil under disse omstendighetene er et langt utviklingsprosjekt – og kanskje ikke nødvendig

med veldig mange forskjellige problemer og problemstillinger, hver knyttet til ulike arbeidsplasser.

Hovedprogrammet⁶

Årets hovedprogram fokuserte på dans og danseteater (i fjor visuelt teater og neste år tekst, i følge Gabrielsen). Tre norske ensembler og tre internasjonale gjestespill stod på plakaten. Kunstnerisk sett var programmet svært varierende, omtrent halvparten av forestillingene i hovedprogrammet holdt godt kunstnerisk nivå.

Stellaris DansTeater åpnet festivalen med *Geidosis* – en forestilling basert på samisk mytologi og musikk. Verkets ritualistiske og nordnorske preg satte et anslag for festivalen som på mange måter understreket dette stedets natur og kultur. Anslaget ble videreført av to påfølgende koreografier; en på kaia – akkompagnert av havet, og en på taket – akkompagnert av Vestvågøys fjell.

Det er ikke lett å forutsi hvordan et verk vil bli tatt i mot. Flere av forestillingene opplevde alt fra trampeklapp til svært misfornøyde tilskuere. Meksikanske Teatro Inercias *Transmutation* er kanskje det mest ekstreme eksemplet på dette; en skare tilskuere forlot rommet etter en stund. En annen skare ga ham stående applaus og jubel. Hans ritual- og living sculpture-pregede verk var nærmest kontekstspesifikt, og hørte nok mer hjemme på en fullmånefest et eller annet sted i verden, enn på Stamsund Internasjonale Teaterfestival.

Jo Strømgren Kompani's nye produksjon *Klosteret* var en av festivalens høydepunkter. Selv om denne (foreløpig) ikke når de samme høyder som *Hospitalet*, så er det en god forestilling som i beste strømgrenske ånd samtidig er grotesk, naiv, morsom og tragisk.

spill. Maktspill, religionens strenge moral, dobbeltmoral og nonnens lengsel etter tegn fra oven, er hovedtemaene i forestillingen. En svært aktuell forestilling med andre ord, sett i lys av dagens fokus på religiøs fanatisme.

I Stamsund fremstod *Klosteret* som en hysterisk komedie i tegneserieform. Men verket er nok mer alvorlig enn det som kom frem på festivalens forestilling. Galskapen, i både humoren og nonnene, tok for tidlig og for ofte overhånd. Slik overkjørte denne forestillingen den dramaturgiske oppbyggingen som lå i grunnen. Men selv om aktørene i for stor grad ble revet med av sin egen humor, mestret de formen. De vekslet mellom dans, sang og spill med største letthet. Rytme, timing og samspill satt som støpt – og deres outrerte ekspressivitet var deilig å bivåne.

Også i Movement Theatre Group Bambies (Nederland) *Knuckles* ble vi tatt med inn i et tegneserie-lignende univers; et koreografert pubslagsmål, hvor musikken samples med slaglyder fra tegnefilmen. Aktørene var habile og ekstremt presise, både i forhold til lyden og koreografien. Forestillingen ble aldri mer enn en frenetisk feiring av poesien i et skikkelig harry og rått pubslagsmål. Det var heller ikke meningen – den var en fest, og satte full fart i festivalstemningen. Da Bambie fredag kveld åpnet baren og bød til fest i sin scenografi, var festivalsuksessen komplett.

Kassandra Production fra Århus gjestet festivalen med produksjonen *Blændværk*, om det moderne menneskes streben etter ytre skjønnhet og skrekken for kroppens forfall. I utgangspunktet er jo dette aktuelle problemstilling for dagens publikum, men det hjelper lite når verket fremstår som endimensjonalt og har få interessante sceneløs-

Sápmi

Da Beaivvás Sámi Teáther etter store forsinkelser, grunnet fly og tapt bagasje, endelig stod på scenen var publikum både frosne og forventningsfulle. Hvor ofte får man sjansen til å oppleve en joikeopera?

En jurtalignende konstruksjon dannet spillerommet. Samtidsmusikk i møte med tradisjonell samisk klang, og joik, resitasjon og korsang dannet det musiske rommet. På scenen stod både musikere, skuespillere, teatersjefen og teatrets administrasjon og tekniske stab. Med elementer fra Østens drama, greske tragedier, fortellerteater, opera og moderne teater fortalte de fabelen om Skuolvi – naturmenneskets møte med sivilisasjonen og den norske mannen.

Utgangspunktet var godt, men denne hybridforestillingen fungerte ikke. Den sprikte i alt for mange retninger, var urytmisk, stiv og sangkvaliteten var stort sett for dårlig (spesielt koret) til at sangen kunne fungere som et av forestillingens bærende elementer.

Sydsamisk Teater har 20-årsjubileum i år og viste i den anledning *Den samiske mannen*, en monolog med Mikkel Gaup. Et sympatisk verk som tok sikte på å utfordre myten om den samiske mannen. Forestillingen begynte bra, med selvironiske poenger og Gaup som en energisk og kraftfull 'sønn av solen'. Gaups energi falt aldri, men han klarte ikke alene å bære verket. Tekstgrunnlaget var for banalt, og regien virket nærmest fraværende.

Begge disse forestillingene tar opp viktige tema fra samenes historie og samtid, med

sterke politiske undertoner. Problemet er at poengene stadig er banale og overtydelig politiske.

Barn og unge⁷

Panta Rei Danseteaters (PRD) todelte forestilling var en av festivalens høydepunkter. Ensembles lekende og energiske danseteater både sjarmerte, engasjerte og stilte opp aktuelle problemstillinger for den tilskuede aldersgruppen (fra 10 år). Formen var tilgjengelig og fortellende, men manglet allikevel ikke friksjon. Verkene balanserte også godt mellom det mimiske og danseriske.

I pausen mellom *Invisible dances* og *Underveis* viste noen av Stamsunds barn og unge forestillingen de hadde laget på workshop i samarbeid med PRD. På ti timer hadde de laget en imponerende og egenartet koreografi, *Exploding chairs*, og med stor konsentrasjon og bevegelsesglede danset de seg inn som nok et festivalhøydepunkt.

Teater Visuell stilte med tradisjonelt figurteater for de aller minste. *Katta og svinet* var en akkurat passe enkel historie (for aldersgruppen, fra 4 år) om grisen Nossu og katten Katharina – to individer som finner hverandre tross store ulikheter. Scenografien spilte en egen rolle i verket, den bød på stadig nye og finurlige overraskelser – for både store og små. Tekstmessig skiftet forestillingen mellom tale og sang, hvor sangsekvensene nærmest ble borte i en slags talesang som var lite fengende. Med et hevet musisk nivå ville dette være en forestilling som nok ville gått rett hjem hos de fleste småbarn.

Øvrige forestillinger⁸

Det engelske gate- og figurteaterkompaniet Pickled Image representerte også det klassiske figurteatret, med *Houdini's suitcase* (samproduksjon FIN). En rusten sirkusartist ser tilbake på sitt liv, både i sirkuset, krigen og oppvekstårene. Dukkene og karakterene er supre og scenen bygget opp av gamle koffert – som inneholder hovedpersonens mange minner og scener fra hans liv. Dessverre ble forestillingen jeg så delvis ødelagt av at lyskjøreren var dårlig på timing og gjorde noen bommerter som førte til at et par scener falt bort i mørket.

Teater Allena gjestet festivalen med sin klassiker *Macbeth*. Hvor en pølse, termos, tomat og øl er noen av rolleinnhaverne. Denne hysteriske Shakespearetolkningen er spilt, til manges begeistring, i over ti år. Lasse Åkerlund spilte også *Bortbytningen* basert på Selma Lagerlöfs historie – med et lignende konsept som *Macbeth*. I *Bortbytningen* er det en tjenestemanns kontorrekvisitter som er rollene. Språket er nonsens, for dette er en forestilling hvor også publikum skal

spille roller – flyktninger som venter på oppholdstillatelse.

I foajeen før forestillingen sa Åkerlund at vi skulle «lossas». Problemet var at han ikke sa noe om hva vi skulle 'late som'. For de som ikke kjente til forestillingen på forhånd virket nok dette bare forvirrende. Selv en trøtt, men informert anmelder (under-tegnede) tok ikke poenget i foajeen. Denne glippen gjorde at kontrakten med publikum (som var en viktig del av verket) ikke ble etablert på riktige premisser. Forestillingen led under dette, og selv om Åkerlund er veldig god og morsom ble poenget med historien og nonsensspråket borte.

Nordland Teaters *Eva, Hitlers elskede* ga oss et godt innblikk i hvem nazitysklands hemmelige Førstedame kunne ha vært. Hun fremsto først og fremst som en naiv og forfengelig narsissist som drømte om å dra til Hollywood for å gjøre karriere som filmskuespiller (og lage en selvbiografisk film). Historien var lagt til timene mellom vielsen og selvmordene i Førerbunker. Marie Liland Kristensen hadde (var i) full kontroll over sin rolle, både som naiv Førstedame og som avslører av Hitlers måte å bruke folk rundt seg som brikker i sin iscenesettelse.

Teater NORs *Bukse og bass* kan sies å være en identitetsfortelling, hvor Øystein Sanne reflekterer rundt sin hverdag, tilstedeværelse i eget liv og mye mer som jeg ikke skal begi meg ut på å tolke her. Forestillingen fungerer nok spesielt godt for de som liker å kikke inn i andres virkelighets- og identitetsforståelse. Ved utstrakt bruk av video, musikk, lyd og tablåliggende scener har Teater NOR med dette skapt et poetisk verk som holder stand til omtrent trefjerdedel ut i verket – da de starter å tilnærme seg en avslutning – herfra virker verket uferdig og famlende.

Alt så

Dette var mye om mye – skal jeg nå driste meg til en konklusjon? Jeg skrev innledningsvis at festivalens profil også i år virket noe sprikende, og at en av årsakene er alle funksjonene festivalen skal fylle. Men, det er kanskje på tide å revurdere noen strategier? Det er jo hovedprogrammet som styrer hvert års festivalprofil. Jeg spør meg da hvorfor ikke denne profilen, som i år var dans, kan forplante seg til barne- og ungdomsprogrammet? Og hva med figurteater? Det finnes figurteater som fokuserer på dans og bevegelse. Om dette ble tatt hensyn til tidligere i prosessen ville festivalen fremstått som mer enhetlig (her skal det sies at FIN i mindre grad har vært med i festivalprosessen dette året). En annen side av festivalen er det nordnorske bransjetreffet. Det er bra at nordnorsk teater og dans får spille på en slik

festival, men kanskje burde disse produksjonene også gjennomgå en kvalitetsvurdering og utsiling? Hvorfor skal man vise frem dårlige produksjoner på en internasjonal festival? Vil ikke det være å gjøre seg selv en bjørnetjeneste? Eller er den nåværende strategien viktig distriktpolitisk sett?

Til slutt

Til tross for svært varierende program når det angår kunstnerisk kvalitet, så var årets festival i Stamsund et veldig godt sted å være. Inkluderende og hyggelig stemning. Og det var ikke bare et bransjetreff for nordnorsk teater, bransjen rundt den kulturelle skolesekken møttes også på Stamsund i år, og flere andre. Det var med andre ord mange fagfolk samlet på et lite sted og mange gode teater- og dansediskusjoner, med og uten alkohol til bords. Festivalens infrastruktur var også upåklagelig – bl.a.; maks ti minutter å gå til spille-, utstillings-, seminar- og sosialiseringsteder.

Og så må vi ikke glemme bursdagen som fant sted onsdag formiddag. Figurteatret i Nordland (FIN) fylte 15 år i år. Jubileet ble feiret med øl, vin og fingermat i Teaterkaféen, samt avdekking av teatrets jubileumsbanner – med teatersjefen (Preben Faye-Schjøll) dansende i forgrunnen. Gratulerer!

NOTER

- 1 Walter Benjamin, *Nordens Hav*, 1930 (oversatt av Torodd Karlsten).
- 2 Gabrielsen er kunstnerisk leder for Teater NOR, og har stått for programmeringen av årets festival. Se for øvrig Therese Bjørneboes omtale av fjorårets festival; *Festival i puberteten?*, i: *Norsk Shakespeare- og Teatertidsskrift* nr. 2/2005.
- 3 Du kan lese mer om dette prosjektet på www.inbetween.no, eller på www.stamsund-internasjonale.no
- 4 Jørn Langsted, Karen Hannah og Charlotte Rørdam Larsen: *Ønskekysten – en håndbog i evaluering af teater, dans og musikk*, Forlaget Klim, 2005. Se også anmeldelse av boken ved Kristian Seltun i *Norsk Shakespeare- og Teatertidsskrift* nr. 2/2005.
- 5 Forestillinger jeg ikke så: Teatro Inercias *Deathdance*, Kreutzerkompani *Irre*
- 6 Jeg så ikke denne forestillingen i Stamsund, mine refleksjoner og opplevelser er basert på premieren på Black Box Teater i Oslo 25.01.06.
- 7 Forestillinger jeg ikke så: Danseteater Dees' *Eg, eg og eg*, Nordic Black Express' *Prinsessa og Gåtene*, Figurteatret i Nordlands *Kjøttbeimysteriet*.
- 8 Forestillinger jeg ikke så: Nordland Teaters *A Tribute to Radka Toneff*, Eilertsen & Granados' *En ensom sneip*, Teater Allenas *Macbeth*.



< **TESTEN** av Maria Tryti Vennerød, regi: Kai Johnsen.
SNEGLEGUTTEN av Lars Vik, regi: Geddy Anniksdal. Grenland
 Friteater 2006. >



< **EN HUNDENATT** av Einar Schwenke, regi: Jon Tombre.
KONGEN av vettle Lid Larssen. >



< **LIVSLØGNER** av Morten Claussen. Regi:
 Per Arne Peres Øien.
DEN SVARTE DØRA av Helge André Holme.
 Regi: Birgitte Victoria Svendsen. >



Dramatikkfestivalen 2006 var viet de juryerte bidragene fra fjorårets manuskonkurranse 100 og NÅ. Forestillinger og verkstedvisninger av 14 ulike tekster ble vist over tre dager på Det Norske Teatret. AV INE THERESE BERG

Sex, løgn og familieforhold

NORSK DRAMATIKKFESTIVAL

DET NORSKE TEATRET, SCENE 2 OG PRØVESALEN

Hvis årets dramatikkfestival kan sies å representere ny norsk dramatikk er det fortsatt i familieforholdene de dramatiske konfliktene utspiller seg i norske teatertekster, hundre år etter Ibsen. Riktignok var *100 og Nå* en manuskonkurranse som oppfordret innsenderne til på en eller annen måte å hente inspirasjon fra jubilanten. Da er det ikke overraskende at familierelasjonene står i sentrum og skjelettene luftes i stor stil. Særlig relasjonen mellom far og sønn gikk igjen i flere av stykkene.

Kontroversielle kutt

Hvordan angriper en anmelder forestillingene i en dramatikkfestival? Skal hun rekvirere og konsentrere seg om tekstene, eller bør iscenesettelsen stå i sentrum for vurderingen av tekstens vellykthet? Dette spørsmålet griper direkte inn i en kritikk som har kommet fram i kjølvannet av årets dramatikkfestival. Vetle Lid Larssen, som debuterte som dramatiker med stykket *Kongen*, tok både ved premieren og etter endt festival avstand fra

forestillingen produsert av Rogaland teater. Han mente det ble utøvet «vold mot et åndsverk» når stykket som ble presentert var en «random-edit» versjon av originalteksten og at festivalen burde vurdere å døpe seg om til norsk dramaturgifestival fordi tekstene i så stor grad ble stilt i bakgrunnen for kreative regikonsepter.

Lid Larssen har valgt en vanskelig form å debutere med, når han i *Kongen* stenger en middelaldrende kolonialkonge inne i en kirke, i det som er en relativt lang monolog. Mitt inntrykk etter både å ha sett forestillingen og lest teksten i etterkant er at det samme problemet går igjen begge steder. Mens dramatikerens særlig i første akt ikke helt klarer å motivere karakterens selvreflekterende enetale og all informasjonen som fortelles til publikum, sliter regissøren gjennomgående med det samme, men ikke bare i forhold til skuespilleren Håkon Ramstads motivasjon for replikkene. Motivasjonsproblemet går igjen i regiløsningene også, spesielt i overgangene mellom de ulike delene hvor valget av musikk, (kjente pop/rock låter) og lys verken begrunnes godt nok i innholdet eller bygger opp under noen som helst stemning

eller budskap. Resultatet en form for overtydelig og platt forestilling som blir hengende i løse lufta.

Kongen er en satire over middelmådigheten i den demokratiske forbrukerkulturen som Reynhardt Olsen og hans modell, Stein Erik Hagen, har tjent seg rike på, men som de selv distanserer seg fra i sine egne liv. Samtidig er stykket også en fortelling om Olsens dysfunksjonelle forhold til sin kjøpmannsfar og til sin egen sønn. Jeg skulle gjerne sett forfatteren konsentrere seg mer om satiren, og mindre om familierelasjonen. For øvrig mener jeg at kuttene som ble gjort var nødvendige og beholdt mer av stykkets innhold enn forfatteren anerkjenner, det er bare synd at sluttresultatet likevel ikke holdt mål.

Minimalisme i Prøvesalen

Etter å ha tilbrakt tre dager i Prøvesalen og på Scene 2 kan jeg slå fast at festivalen på ingen måte trenger å skifte navn. Erfarne regissører som Kai Johnsen, Jon Tombre og Birgitte Victoria Svendsen, sistnevnte mer kjent som skuespiller, lar tekstene komme godt fram i henholdsvis Maria Tryti Vennerøds *Testen*,

Einar Schwenkes *En hundenatt* og Helge André Holmes *Den sorte dora*. I kortteksten *Testen* møtes far og tenåringsdatter i en konfrontasjon over spørsmålet; hva utgjør et farskap annet enn samme arvestoff? Johnsen er kjent som Fossetolker og gir til en viss grad Tryti Vennerød sin tekst den samme minimalistiske innpakningen, noe som etter min mening gjør at dramatikerens språk kommer helt i forgrunnen, med karakteristiske gjentakelser og avbrutte setninger. Birgitte Larsen spiller datteren Silje med en tenåringsstypt innesluttethet, tverr og sårbar på samme tid. Svein Tindberg er like troverdig som faren. Han trækker gang på gang i salaten og er selvvettferdig og inkonsekvent. Noe som gjør *Testen* så god er at den utleverer karakterene på en ærlig måte uten å henfalle til svart-hvitt karakteristiker. Selv om vi sympatiserer med datteren

nomført, særlig med Morten Cranners musikk/lyd og god lysdesign.

Også *En Hundenatt* var gjenstand for noe bearbeidelse av dramaturg Halldis Hoaas og regissøren, mest tydelig er at de har sett bort fra alle sceneanvisningene og oppløser både tid og rom, men i motsetning til Lid Larssen var Schwenke fornøyd med behandlingen teksten hadde fått.

Registunt

Jeg kjenner Lars Vik som en av drivkreftene i Grenland Friteater som har produsert Viks *Sneglegutten* og antar derfor at regissør Geddy Anniksdal har laget forestillingen i overenstemmelse med Viks ideer. Derfor er det interessant at det under festivalen ble vist en alternativ versjon av stykket. De tre registudentene ved KHiO, som når tidsskriftet kommer ut er begynt i andre klasse, var

Vetle Lid Larssen mente festivalen burde døpes om til norsk dramaturgifestival, fordi tekstene i så stor grad ble stilt i bakgrunnen for kreative regikonsepter

fordi Faren sviktet henne når han gikk fra moren, vises det menneskelige i det å velge den enkleste løsningen.

Jon Tombre gir *En hundenatt* en enda enklere sceneløsning enn Johnsens vegg, to stoler og et bord. På en ellers tom scene er det lagt et stort hvitt firkantet felt på gulvet hvor de fire skuespillerne beveger seg i nøye koreograferte aksjoner. Her har de helt tydelig brukt mye tid på å telle skritt. Mens Johnsens regi kan beskrives som en form for minimalisme, må man i tilfellet Tombre legge til ekspresjonisme. Schwenkes stykke forteller effektivt og uten overflødige ord om sønnen som drar hjem til sin mors begravelse. Han konfronteres med sitt dårlige forhold til en far som er i full oppløsning etter at han på konas ønske har hjulpet henne ut av et smertefullt sykeleie. Den gravide samboeren til sønnen, i tvil om hun skal beholde både kjæresten og barnet, får fram farens mykere sider. Hele tiden er moren tilstedeværende som et gjenferd, den som både i livet og i døden slites mellom far og sønn. Jon Tombre sitt regiteater kler denne teksten, og skuespillerne gjør en god jobb til tross for at de ikke virker helt komfortable med det fysiske uttrykket regissøren har valgt. Til tross for dette fungerer uttrykket godt visuelt og skuespillerne blir menneskelige og sårbare slik de framstår. Denne iscenesettelsen delte både publikum og kritikere, noen oppfattet den som i overkant konseptuell og kjedelig, mens andre, inkludert undertegnede, synes forestillingen var stringent og elegant gjen-

nemlig også representert ved festivalen med hvert sitt registunt. Jonas Corell Pettersen sin iscenesettelse av *Sneglegutten* var en helt annen opplevelse enn Anniksdals forestilling. Som forventet behersker skuespillerne Olav Hanto og Kjersti Posti Høgli som «hundegutten» og «kattejenta» til fingerspissene et lektent fysisk uttrykk og i Anniksdals personinstruksjon går de i høyeste grad opp i rollen barn, han som en litt engstelig sær gutt og hun som en litt irriterende bråkjekk jente. Resultatet er godt gjennomført, litt morsomt og litt alvorlig, men ganske tradisjonelt barneteater om vennskap. Corell Pettersen sitt regigrep fjerner *Sneglegutten* et godt stykke fra barneteatret idet han lar skuespillerne Espen Alknes og Martha Kjørven opptre som «seg selv», de representerer ikke barn til tross for at de refererer til seg selv som tolvåringer. Corell Pettersen har i tillegg kuttet en del i teksten, trolig for å passe inn i registuntkonseptet, men dette bidrar også til å gjøre forestillingen til noe annet enn barneteater. Konfrontert med denne spillestilen blir teksten til en smått absurd og spennende forestilling for voksne, som åpner for flere tolkninger.

Kristina Kjeldsberg gjorde sin versjon av *Testen* og det er bemerkelsesverdig hvor forskjellig hun løser oppgaven fra Johnsen. Skuespillerne Marte Tangen og Terje Ranest tar ut mye mer følelser på scenen og teksten blir i større grad dominert av regissørens svært kreative iscenesettelse. Hun lar datteren styre både lys og lyd; Coldplays tåre-

perse *Fix You*, og bruker en bukett mannlige statister som medspillere i og vitner til datterens test av faren. Registudenten ville imidlertid tjent på å begrense seg noe, regien blir utenpåklisset og slutten føles både svulstig og sentimental, den minner om en av artisten Pink sine «teenageangst» musikkvideoer, noe som ikke slår helt an hos undertegnede.

Morten Claussen har skrevet *Livslogner* og teksten ble meget fint løst scenografisk av den tredje registudenten Per Arne Perez Øien. Lyset ble brukt som bærende visuelt og dramaturgisk element og skuespillerne styrte det selv, et grep jeg vanligvis har stor sans for fordi det forankrer den teatrale hendelsen i tiden og rommet. Bjørn Jenseg og Henrik Scheele gjorde fine karaktertegninger av en aldrende far og sønn, tilsynelatende dømt til å holde ut hverandres selskap på ubestemt tid. De snakker på tvers av hverandre og avslører bruddstykker av liv preget av slit og skuffelser. Teksten inneholder mange smarte «one-liners» og antyder snarere enn pøser på med informasjon. Claussen har valgt en fragmentert dialogform og skiller seg ut fra de fleste av de andre dramatikerne, fordi han antyder et brudd med en helhetlig og logisk dramatisk form. Problemet er at verken dramatiker eller regissøren gjennomfører dette potensielle bruddet. Resultatet er at verken tekst eller forestilling engasjerer meg fordi forholdet mellom form og innhold ikke er avklart.

Mer far og sønn

Far og sønn sliter videre i Helge André Holmes stykke *Den svarte dora*. I Fosses ånd befinner vi oss på et lite sted på vestlandet og karakterene, særlig faren, fanger noe av det litt innesluttete som mange etter hvert forbinder med godt voksne menn herfra. *Den svarte dora* har noe lett absurd ved seg, når stykket begynner er foreldrene ute og leter etter sin sønn som når de finner ham viser seg å ha flyktet hjemmefra for lengst. Regissør Birgitte Victoria Svendsen lar oss møte familien ved en korsvei, bokstavelig talt i krysset nede ved postkassen. Hun har valgt å sette skuespillerne i fokus i en enkel men sterk iscenesettelse hvor særlig Finn Schau og Unni Evjen imponerer som den litt skjøre moren og den dominerende faren. Både moren og sønnen Morten, spilt av Yngve Berven, har vært kuert av faren, men en dialog om været forteller om hvordan de har valgt å forholde seg til det: Mor: «Man venner seg til alt». Morten: «Nei.»

Verkstedvisninger

Flere av de juryerte bidragene til 100 og NÅ var ikke ferdige manus og Dramatikkfestivalen hadde også flere verkstedvisninger av disse. Haugesund Teater hadde produ-

sert en lesning av et utdrag av Vigdis Engens *Det som overdøvet alt*. Teksten omhandler et parforhold i vranglås etter et barns død, ispedd litt trekantdrama med mannen fra nabohytta. Hytteferie kan få fram det verste i folk, men i tillegg til dårlig casting opplever jeg det utdraget som ble presentert som ganske konvensjonelt og ufarlig tekstmate-

epilogen som en av forestillingens sterkeste øyeblikk. Her opptrer skuespillerne som et postmoderne gresk kor, iført klovnemasker kommenterer de forfallet i kulturen og sin egen generasjon, tapt i forbrukersamfunnet; de er blitt til strekkoder. Sandem knytter personlige historier opp mot overgripende samfunnsfenomener og begår dermed det

stykkene har samme tematikk? Skulle man lage synopsis av dramatikkfestivalen ville de fleste av stykkene være representert med en eller flere av disse trekkene: Det tar for seg moren, som har vært utro, men er nå død/døende av kreft, faren som er voldelig, og avkommet som sliter med rus/relasjoner/seksualitet og ikke har vært hjemme på en stund, barnet er til og med kanskje egentlig sønnen/datteren til naboen eller noen helt andre. Problemet er ikke at stykkene enkeltvis er dårlige, men at en samtidsdramatikk med så klare tendenser blir forutsigbar og kjedelig. Det tas for gitt at det personlige blir interessant når det i kunsten eksemplifiserer universelle trekk ved vår menneskelighet, men vi har jo tross alt alle skjeletter i skapene, hvor spennende er det å se de andres i teatret i 2006? Dessuten kan denne type fiksjon vanskelig konkurrere med virkeligheten slik den filtreres gjennom ulike medier. Stykkene er derfor i mine øyne på sitt mest interessante når de setter fingeren på strukturelle samfunnsproblemer og fenomener, når de beveger seg bort fra realismen og nærmer seg det absurde, eller det overdrevne, og når de utfordrer den dramatiske formen.

Å vise at vi kan dyrke fram god norsk dramatikk utover Ibsen og Jon Fosse er tilsynelatende sentralt i norsk teaterliv, til og med et nasjonalt prosjekt. Det er viktig for vårt kulturelle selvbylde å bevise at de ikke er engangstifeller. Spørsmålet er imidlertid

Kan det kalles fornyelse når nesten alle stykkene har samme tematikk?

riale. Historier om samlivsproblemer etter barns dødsfall er det dessverre mange av både i kunst og i det virkelige liv og det skal mye til for å skille seg ut. Bjarne Robberstad derimot, gjør nettopp det med utdraget av *Hindu Kush* produsert av Det Åpne Teater, lest av Trine Wiggen, Øystein Røger, Henrik Scheele, Morten Espeland og Rune Hekkelstrand. Der de fleste andre stykkene representert på festivalen tok for seg familierelasjoner på en personlig snarere enn en politisk måte, har Robberstad skrevet historien om hun som reiser til Afghanistan for å finne kjæresten, en soldat skutt ned i helikopter i utilgjengelige fjellområder og siden tatt som gissel av Taliban. Med denne fortellingen plasserer han handlingen i et av verdens konfliktområder og gir menneskelige relasjoner en kontekst som aktualiserer stoffet. Robberstads manus kan sikkert også egne seg for film, men fordi denne teksten er så aktuell hadde det vært spennende å se en teaterinstruktør løse den scenisk, selv om jeg tror at man må utfordre tekstens realisme ganske kraftig for å omsette den til et teatralt språk.

Shopping og fucking fra Den Nationale Scene

Den Nationale Scene tok med seg Erlend Sandems *Strekkode* og *Karrierekonstruktivismen*, eller *Free your fucking mind* av det tohodete trollet Julian Henning von Gärtner Blaue over fjellet etter premiere på Festspillene i Bergen med påfølgende visninger. Begge forestillingene ble anmeldt av Grete Melby i forrige utgave av tidsskriftet, men vies likevel plass her som to av festivalens mest gjennomførte og påkostede forestillinger. *Strekkode* har mye for seg og kan få et langt liv som teater for ungdom, selv om det for et svært teatervant publikum kan virke noe pedagogisk; lite forblir mellom linjene for publikum selv å tolke. Melby mente dessuten at både teksten og oppsetningen var overdramatisk med alt den inneholder av vold, dop og sex, noe jeg kan være enig i, men som for et ungdomspublikum antagelig går rett hjem. Imidlertid opplevde jeg

jeg vil kalle politisk teater for en ny generasjon.

Tore Vagn Lid har i Transitteatret i en årrekke begått forestillinger med vekt på både form og innhold og han har den siste tiden tatt med sin «bag of tricks» til Den Nationale Scene. Å la ham regissere von Gärtner Blaues dramatikerdebut har vært et heldig valg. Både teksten og iscenesettelsen lar seg lett kategorisere med begreper som ambient teater, postmoderne, postdramatisk og popkulturell sampling, med andre ord føyer begge deler seg inn i en tradisjon som i større grad er kjent i den frie scenekunsten her hjemme, og internasjonalt er knyttet til størrelser som Pollesch, Castorf og særlig det The Wooster Group drev med på 80-tallet. Von Gärtner Blaue retter skarpt skyts mot middelmådigheten og det politiske korrekte

Å vise at vi kan dyrke fram god norsk dramatikk utover Ibsen og Jon Fosse er tilsynelatende sentralt i norsk teaterliv, til og med et nasjonalt prosjekt

som dominerer norsk kultur og kanonene er ladet med store porsjoner postmoderne teori. Skamløs elitisme og en hyllest av trashkultur går hånd i hånd i denne forestillingen, som tidvis er kaotisk, men er såpass sjarmerende, intelligent og morsom at den går rett hjem hos et nesten samlet publikum. Skuespillerne virker ikke alle like stødige i spillestilen eller med teorien som legges i munnen på dem, men de ser ut til trives med utfordringen. En kritikk mot teksten er at den tidvis virker kvinnefiendtlig og at den heller ikke peker på noen uproblematisk vei ut av konsensustyranniet; ekstrem elitisme har, som kommentert i forestillingen, mye til felles med nazisme.

I skyggen av Ibsen og Fosse

Dramatikerforbundet har noe å bevise når de på nettet skriver at dramatikerne er den viktigste kilden til fornyelse av teatret i dag. Kan det kalles fornyelse når nesten alle

hva god dramatikk er i dag? I forrige nummer av tidsskriftet skrev Tore Vagn Lid om begrepet postdramatisk teater, introdusert av Hans-Thies Lehmann i 1999, men det er påfallende hvor få av tekstene som ble presentert på Dramatikkfestivalen som kan sies å falle innenfor definisjonen. Bortsett fra *Karrierekonstruktivismen* forteller alle tekstene en tradisjonell historie hvor familiens konflikter driver og forklarer handlingen. Her har intet fadermord skjedd, og selv om utlysningsteksten til *100 og Nå* oppfordret til en alternativ forståelse av dramatikkbegrepet er de juryerte bidragene tegn på at Ibsen sammen med Fosse kaster lange skygger. Spørsmålet er om det er heldig for nyskapningen innen feltet at de i så stor grad definerer det folk flest oppfatter som god dramatikk.

Dramatiske fortællinger

Hvordan fortælle læseren om Michael Evans' *Innføring i dramaturgi*? Her skal forsøges med tre bud: Et handlingsreferat. En kritisk analyse. Bogen set som dramatisk fortælling. AV BARBARA SIMONSEN

MICHAEL EVANS: **INNFØRING I DRAMATURGI**.
TEATER, FILM, FJERNSYN. CAPPELEN AKADEMISK
FORLAG, OSLO 2006

Perspektiver

Forskellige læsere har forskellige spørgsmål. Kan jeg blive klogere af denne bog? Kan jeg bruge denne bog i min undervisning? Kan denne bog gøre mig bedre til at skrive/spille/analysere/skabe teater/film/fjernsyn?

Men først og fremmest har alle vel brug for at spørge: Hvad står der i den? En af Evans' pointer i starten af bogen er et lille kritisk hip til de videregående uddannelsers pædagogik: at man overser, hvor vigtigt et redskab et simpelt handlingsreferat er, hvor svært det er at lave et, og hvor meget et handlingsreferat allerede peger ind i en analyse af værket. Jeg er helt enig – og hvad kan være mere passende end at starte med at fortælle, hvad Evans' bog indeholder (ifølge denne læsers optik)?

«Handlingsreferat»

Innføring i dramaturgi giver en beskrivelse af «standard-dramaturgi» som en fællesnævner for dramaturgien i hovedparten af de dramatiske fortællinger (skuespil, film, fjernsyn), der findes i den vestlige kulturs historie fra antikken og frem til i dag.

Bogen beskriver grundelementerne i standard-dramaturgien og underbygger og forklarer ved hjælp af talrige eksempler og analyser af værker fra alle tre medier. Grundelementerne er 1) konflikt og handling som fundamentale drivkræfter for

fortællingen, 2) handling betragtet som en sammenhængende begivenhedsrække, 3) handlingens strukturer betragtet som enkeltvis, ofte forekommende handlingselementer som f.eks. anslag og peripeti, 4) karakterer, 5) dialog og 6) genrer.

Til sidst er der en gennemgang af det 20. århundredes mange brud med standard-dramaturgiens elementer med eksempler, der spænder fra Beckett og Saalbach til Kurosawa og Lynch.

Hvad vil bogen?

Hermed har vi naturligvis endnu ikke afgjort de andre spørgsmål. Hvad kan bogen bruges til? Hvad er den god til? Hvad er den mindre god til?

Evans forklarer i sit forord, at ideen til bogen opstod af et helt konkret behov for at formulere nogle praktiske erfaringer med dramaturgi i generelle termer. Behovet for at kunne sige noget generelt om en række værker og ikke blot kunne rådgive en enkelt dramatiker eller sige noget om et enkelt dramatisk værk.

Målet for Evans blev således at systematisere nogle termer og begreber, der «roder» lystigt rundt i teater- og filmmiljøet, så de også kan bruges i akademisk sammenhæng og, kan man nok tilføje, af folk i det hele taget, der ønsker at blive bedre til at «se» og forstå dramatiske fortællinger.

Det er en central pointe i bogen, at de beskrevne begreber skal kunne forstås og anvendes på tværs af de fag, der beskæftiger sig med dramatiske fortællinger – litteratur, dramaturgi, nordisk, film, medier,

dramaskrivning – dvs. både akademikere og udøvende. Evans betragter dramaturgi som en slags grundfag eller grammatik, der skærer tværs igennem disse fag. Det betyder, at han her opstiller en dramaturgi med fast fokus på fortællingens niveau – for at finde fællesnævnerne, der kan gælde, hvad enten historierne fremstilles i teater, film, fjernsyn eller for den sags skyld ballet, der nævnes som et ydereksempel.

En overgang aner man (jeg – måske er det bare mig) her i forordet et narratologisk projekt af en vis forjættende dimension. En ny måde at se dramaturgi på, skære helt ind til benet og hvad er der så tilbage, som gælder for både teater, film, fjernsyn (og ballet). Måske vil nye ligheder og forskelle komme til syne på tværs af historie og traditionelle opfattelser... Spændende.

Men så dybtgående er det narratologiske perspektiv dog ikke hos Evans, og det postulerer han heller ikke – han bevæger sig blot gennem hele bogen solidt og praktisk på fortælleniveauet uden på nogen måde at levere en narratologisk systematisk analyse af dramatiske fortællinger som sådan.

Bogen dækker et enormt stofområde, som de fleste bøger der beskæftiger sig med dramaturgi, og Evans sørger også lige for at afgrænse projektet med et par besværgende ord om, at vinklen er ahistorisk. Det er ikke helt præcist, synes jeg; bogens begrebsgennemgang og analyser er bestemt ikke ahistoriske, og der er mange vældig interessante historiske aspekter undervejs – nogle gange kommer hans analyseevner over for de ældre værker dog lidt til kort. Det vender vi

tilbage til. (Dette var i øvrigt et *setup*, find selv *payoff*.)

Brugbarhed

Som grundbog betragtet – som *innføring* – er bogen et rigtigt godt bud. Det er en introduktion til dramaturgiske grundbegreber, nogle basale (om ikke systematiske) historiske sammenhænge, nogle gode analyseeksempler – og alt sammen fremstillet veloplagt, klart og letforståeligt. Projektet er enkelt (men ikke nemt af den grund) – og man får hurtigt fornemmelsen af, at man er i selskab med en mand, der ikke gør tingene sværere, end de er.

Det store kup ved bogen er helt klart at tænke teater, film og fjernsyn med i samme værk og analysere dramatiske fortællinger på en måde, hvor det faktisk giver mening at hoppe mellem alle tre genrer i eksempler og analyser. Dét er godt, og et vigtigt nyskabende bidrag for adskillige fag, kunne jeg forestille mig. Dét ville være grunden til, at jeg selv kunne finde på at bruge bogen som en af grundbøgerne i dramaturgiundervisningen.

Med hensyn til selve bogens hovedprojekt: formuleringen af standard-dramaturgien – er spørgsmålet om anvendelse straks lidt mere broget efter min mening. Altså for og imod. Man kan sige meget godt om en bog, der er så klar og overskuelig og dejligt flydende skrevet, og hvis pointer er så praktisk relaterbare. Evans går grundigt til værks – næsten hele den første halvdel af bogens 300 sider handler faktisk om handlingsbegrebet på forskellige niveauer, og det bliver aldrig tørt og tungt (som f.eks. Manfred Pfisters *Das Drama*, som jeg altid har fundet *lidt* ulæselig).

Overflade

Alligevel oplever jeg to problemfelter, især i bogens første halvdel:

For det første er kvaliteten af analyser og argumentationer for svingende. Nogle gange er det, som om man falder over nogle huller i teksten, hvor redegørelsen bliver besynderligt overfladisk, som om noget ikke lige nåede at blive udfyldt eller tænkt til bunds.

Som i kapitel 2, hvor Evans beskriver 3 konfliktsfærer, som hver især er dominerende inden for forskellige genrer: Ydre konflikter i film, personlige konflikter i fjernsyn og teater, indre konflikter i roman. Fjernsynets detektivserier, siger Evans, «kan virke som et unntak fra regelen», for deres bærende konflikter er ydre, som i filmen. «Men de er unntaket som bekræfter regelen», fastslår han frejdigt og fortsætter, at serierne kompenserer for det ved at fylde mere personligt konfliktstof på ud over

hovedkonflikten. Det er måske nok rigtigt. Men hvorfor detektivserierne frembyder denne undtagelse, er et interessant spørgsmål, som vi aldrig får svar på.

Et andet eksempel: I kapitel 3 beskrives den åbne og den lukkede dramaform. Men hvor den lukkede form beskrives grundigt og godt over godt og vel fire sider, får den åbne form af uforklarlige grunde kun til delt én sides hurtig beskrivelse med meget lidt om f.eks. Shakespeare, der ellers nok kunne fortjene en god gennemgang svarende til den, Ibsen får angående den lukkede form – også i betragtning af, at Evans selv senere i bogen vender tilbage til netop den åbne form hos Shakespeare flere gange.

I samme kapitel konstaterer Evans, at film og fjernsynsserier generelt er mere åbne i formen end teaterstykker, hvilket man sagtens forstår ud fra gennemgangen. Men da han bruger situationskomedien *Friends* som eksempel, bliver billedet lidt forvirret. *Friends* bruges til at vise, at fjernsynsmidiet er åbent, men ikke ubegrænset åbent. Sitcoms er ellers et godt og fascinerende eksempel på en bemærkelsesværdig undtagelse i fjernsynsngenren: sitcoms er utroligt teatrale efter præcis de kriterier, Evans selv stiller op. En meget lidt filmisk genre med ganske få, teatrale locations (den frontale sofa), et praktisk talt lukket persongalleri – og så ovenikøbet med *live studio audiences*. Det er nok en tanke værd, hvorfor der er opstået sådan en teaterlomme i tv-mediet, og den kunne sagtens gøres inden for Evans' egen argumentation – men i stedet synes jeg, han skøjter let hen over serier

Evans, er *det normative spøgelse*. Det spøgelse, der får os til at hage os fast i, hvad vi kan lide og ikke lide, hvad andre bør gøre og ikke gøre, og som forhindrer os i at betragte og forstå det, som *er*. De to positioner, som vi som dramaturger må pendle imellem, hvis vi vil være både praktikere og teoretikere, både rådgivere/kunstnere og forskere. De to positioner, som det er plat umuligt at indtage på samme tid.

Igen er det mest i bogens første halvdel, at dette spøgelse stikker hovedet frem og rasler med lænkerne. Indledning: «Dramaturgi er læren om hvordan skuespill og andre fortællinger i dramatisk form er opbygget», starter Evans. Ganske neutralt. Få linier længere nede dukker ordet «god» pludselig op. (Rasle, rasle...) «Man kan præcisere begrebet lidt nærmere ved å si at dramaturgi er læren om hva gode dra-



Forfatter Michael Evans arbejder som dramaturg ved Rogaland teater. Foto: Espen V. Haraldsen.

Man får hurtigt fornemmelsen af, at man er i selskab med en mand, der ikke gør tingene sværere, end de er

generelt med en forklaring om, at ugentlige serier er de mest lukkede, for ellers bliver publikum forvirrede. Det er jo sikkert sandt nok, men man føler ikke gennemgangen dækkende eller logisk. Formmæssigt er der jo himmelvid forskel på *sitcoms* og *one hour drama*.

Der kunne findes flere eksempler på en sådan lidt hurtig, overfladisk argumentation, men det må være helt op til andre læsere af bogen at bedømme, om det bliver utilfredsstillende, eller om det er den slags generaliseringer, der må være tilladt i et så oversigtligt værk med så stort et stofområde.

Et spøgelse

Det andet problemfelt, jeg oplever hos

matistiske fortællinger vanligvis består av»... Men hvor kom det nu fra? Skal vi se på dramatiske fortællinger, eller skal vi se på gode dramatiske fortællinger ifølge Evans? Valget giver to forskellige slags bøger.

Jeg er ret sikker på, at Evans her vil være uenig med mig. Men for mig som læser er det, når Evans bliver normativ i sine betragtninger, at jeg føler mit udsyn spærret på en ellers spændende rejse gennem min kulturs dramatiske fortællinger. Og pudsigt nok leverer bogen selv nogle rigtigt gode eksempler på denne problemstilling, med Evans på begge sider af konflikten:

På bogens bagside stiller forlaget som appetitvækker det friske spørgsmål: Er Hitchcocks *Psycho* bedre end Sofokles' *Antigone*? I kapitel 3 sammenligner Evans

de 2 værker, der begge er kendetegnet ved, at hovedpersonen dør midt i historien. Men bagside-spørgsmålet får vi i hvert fald ikke svar på, for Evans giver kun en (særlig interessant) analyse af *Psycho*, men ikke af *Antigone*, som han ikke finder vellykket. Så det svar, vi får, er, som Evans selv også ganske ærligt påpeger, at han endnu ikke har fundet en læsemåde over for *Antigone*, der begrundet protagonistens forsvinden og dermed gør stykket interessant for ham. Det er der selvfølgelig principielt intet galt med, men som læser må man bare konstatere, at uden analyse har man reelt ikke fået mere indsigt i *Antigone*. Det kan selvfølgelig give appetit på selv at finde læsemåden, men det vil vist føre for vidt her!

I kapitel 4 er det sjovt nok lige omvendt: Evans tager et eksempel på en eksposition i Ibsens *Vildanden*, afviser kritikernes sædvanligvis ringeagtende behandling af den og demonstrerer overlegent, hvordan man kan finde masser af analyse-guf – en spæn-

for, og det er faktisk heller ikke en kritik af hverken ham eller bogen. Det er blot et spørgsmål, jeg *må* stille, som har meldt sig flere gange i dette arbejde med bogen:

Er dette, hvad de dramaturgiske fag har brug for? Har verden brug for endnu et værk om klassisk dramaturgi, traditionel dramaturgi, god dramaturgi, aristotelisk dramaturgi eller standard-dramaturgi med tilhørende sidste kapitel, hvor alle de moderne brud med denne dramaturgi gennemgås...?

Jeg stiller ikke spørgsmålet, fordi det er en dårlig bog, så langt fra. Den kan sikkert også erstatte andre, ældre af slagsen, som er for tunge eller for specifikke eller for gammeldags. Og som sagt giver den også et virkeligt godt bud på at sammentænke teater, film og fjernsyn, og det er noget nyt.

Men bare sådan generelt set, et spørgsmål til alle: Behøver standarden virkelig omfatte 2500 år hver gang? Kunne man ikke starte lidt senere? Eller slutte lidt før?

Det andet problemfelt, jeg oplever hos Evans, er det normative spøgelse. Det spøgelse, der får os til at hage os fast i, hvad vi kan lide og ikke lide

dende, nuanceret, perspektivrig tolkning – hvis man sætter sig ud over den normative dramaturg-fordømmelse og betragter det, som *er*. Inden for værkets egne rammer og tid. Prøv med *Antigone* næste gang!

Der er en del andre store og små eksempler i bogen på normativitetens blokering for analysen, og det er synd, da de fleste af analyserne er rigtigt skarpe. Især af nyere dramatiske værker og film, mens der er knap så godt greb om værker fra før 1800. Det er også en af årsagerne til, at de store linier i standard-dramaturgien ikke altid overbeviser helt om deres klare gyldighed på f.eks. Shakespeare og antik tragedie.

I gennemgangen af peripeti-begrebet med *Kong Ødipus* og *Die Hard* som eksempler synes jeg, systemet strækkes til det yderste. Det, Evans fremlægger som fælles-træk, understreger egentlig mere de enorme forandringer, der er sket i selve opfattelsen af, hvad handling og omsving er, fra Ødipus til John McClane. Den peripeti, Aristoteles definerer i stykket om Ødipus, er et reguleret perspektivskifte hos subjektet på hele verden og sig selv, mens *Die Hard*'s helt gennemgår en slags udfoldelse af sit potentiale, der er klart fra start til slut.

Et nyt perspektiv

Den tredje og sidste indvending, jeg har imod bogen, kan Evans sådan set ikke gøre

sidste halvdel, og de er næsten alle sammen gode. Han overrasker med en detaljeret og dybt interessant gennemgang af klassiske versemål i kapitlet om dialog, og i det hele taget dykker vi efterhånden ned i stof, som han virkelig er hjemme i. Man får fornemmelsen af at få lukket op for kølerhjelm og udpeget alle de mystiske enkeltdele i den store motor, så man virkelig ved, hvor man skal kikke næste gang, og det er helt ideelt for en introduktionsbog.

Den dramatiske fortælling

Når jeg ser igennem mine notater til bogen, opdager jeg med et lille grin, at der selvfølgelig er en dramatisk fortælling på spil i læserens, i dette tilfælde mit, møde med bogens forløb. Hvilken bedre dokumentation kan man få for, at Evans har ret i, at standard-dramaturgien gennemsyrrer hele vores kultur.

Af mine notater kan jeg se, hvordan jeg følger helten Evans ind i historien. Han vågner af den dvaletilstand, hvor der er noget, der mangler, men uklart hvad. Han opdager udfordringen og påtager sig den – men den er sværere end først antaget. Allerede tidligt melder antagonisten sig – den historiske vanskelighed og det normative spøgelse, problemet med at tæmme og systematisere stoffet – men han kæmper dem ned gang på gang og bliver bedre til det. Han må give op over for *Antigone*, men sejrer over *Vildanden*.

I midterafsnittet om karakterer starter han flyvende med fine iagttagelser af bl.a. forholdet skuespiller-rolle, men skuffer fælt med en tjuhej-gennemgang af egenskaber hos protagonist i 2500 år. Krise. Kan jeg som læser stole på denne mand, denne bog...?

Og så vender det. Pludselig er han på sikker grund. Resten af bogen er uden væsentlige mislyde, overbevisende, interessant. I sidste kapitel indtræffer Moment der letzten Spannung, hvor analysen af *Mulholland Drive* ender i en kritik, der blokerer for en ventet konklusion – men han redder sig i land, det holder. Beckett, Altman, Saalbach, Brecht, Kane, Fosse – jo, det kører, der er overblik og sammenhæng. I slutafsnittet skriver han, at selv om gennemgangen kun omfatter en brøddel af stoffet, håber han, at man har fået konceptuelle værktøjer nok til at gå videre på egen hånd. Han mener dette afsnit, men man kobler til bogen som helhed og tænker: Ja. Det har jeg. Det er s'gu ikke så tosset.

Bogen er ikke uden svage punkter, men en absolut anbefalelsesværdig *Indføring i dramaturgi*.

I Evans' tilfælde er f.eks. sammenhængen fra *la pièce bien faite* og til de sidste nye film slående interessant og nok til at fylde en hel bog. Også en grundbog. Har vi ikke brug for at nytænke grundbøgerne til dramaturgifaget? Overskuelighed er godt, men vi ved jo også godt, at når vi ser *ordentligt* efter, så står Aiskylus og Ibsen jo slet ikke for det samme. Kan det ikke tænkes, at alle disse grundbøger, der som noget helt særligt for dramaturgifaget, så vidt jeg kan se, er så underligt besatte af at tænke en dramatisk grundform, der skal gå tilbage til Adam og Eva, faktisk *blokerer* nye studerendes evner og lyst til at se ordentligt efter? At de efterhånden står i vejen for vores alle sammens evne til at se og definere forskelle, ikke bare de små, men i større perspektiver – bare sådan en fem hundrede år ad gangen, f.eks.?

Jeg kaster spørgsmålet op i luften, hvis nogen har lyst til at gribe det, og vil meget gerne høre andres tanker om det.

Under kølerhjelm

Det ændrer ikke ved, at Evans' bog giver masser af indsigter og aha-oplevelser. Mine indvendinger har hovedsagelig kørt på bogens første halvdel, mens sidste halvdel faktisk er en flydende, spændende og indsigtsfuld gennemgang af fortællegreb, genrer og moderne brud på standard-dramaturgien. Der er flere analyseeksempler i

Ibsen i sin tid – og vår

Med *Den umulige friheten* setter
Helge Rønning en standard få vil
kunne matche. AV MICHAEL EVANS

HELGE RØNNING: **DEN UMULIGE FRIHETEN.
HENRIK IBSEN OG MODERNITET.**

420 SIDER, KR. 399. GYLDENDAL NORSK FORLAG.

Ibsen-året har tidligere brakt oss to gode bøker: Toril Mois *Ibsens modernisme* og første bind av Ivo de Figueiredos biografi. Nå er det kommet en tredje bok, en som pløyer mye av den samme marka som Moi og de Figueiredo, men som absolutt fortjener plass på alle Ibsen-interessertes liste over «må lese»-bøker.

Helge Rønning, professor ved UiO og Ibsen-ekspert gjennom mange år, har skrevet *Den umulige friheten. Henrik Ibsen og modernitet*. Boka er Rønnings *opus magnum*: en bredt anlagt og fyldig bok som oppsummerer mye av det han har holdt på med siden 1970-tallet.

Felles for alle de tre nye bøkene er at de legger døde våre hevdvunne forestillinger om Ibsen som misforstått geni. Nå kan vi definitivt begrave historien om gutten fra Skien som hevet seg over sin samtid og etter mye kamp mot tidens trangsynthet, gikk hen og skrev uøddelige mesterverker – mesterverker som kan forstås uavhengig av den tiden de ble til i.

Rønning viser hvordan Ibsens skuespill springer ut av, og er en reaksjon på, den tiltakende kapitalisme og liberalisme i siste halvdel av 1800-tallet. Der de Figueiredo er opptatt av Ibsens liv, og Moi vil sette Ibsens produksjon i sammenheng med endringer på kunstfeltet generelt, fokuserer Rønning på norsk og europeisk politisk og økonomisk historie.

Brytningstid

Ibsens tid var en brytningstid – tiden da det moderne Norge ble til. I løpet av noen tiår fikk Norge arbeiderklasse, fabrikker, forretningsbanker, brutale konjunktursvingninger, kvinnekamp, urbanisering, et oppsving i prostitusjon, sedelighetsdebatter, darwinisme og, som reaksjon mot alt det nye, bedehus. Tiden var preget av forandring: gamle sannheter ble avløst av nye – i en stadig akselererende fart.

Det hadde vært rart om ikke alt dette hadde satt sitt preg på dramatikken. Rønning viser, gjennom en serie skarpsynte analyser, hvordan Ibsens skuespill tok opp i seg – og var forbausende direkte svar på – mye av det nye.

Rønning kan mye om 1800-tallet. Han gjør god bruk av historikere som Hobsbawm, Seip og Seierstad, sosiologer som Simmel og litteraturteoretikere som Lukács og Williams. Å si at Rønning er meget belest og godt orientert i feltet, er omtrent som å si at paven er en katolikk. I både bredde og dybde setter Rønning simpelthen en standard få vil kunne matche.

Å lese Ibsen mot denne bakgrunnen bærer frukter. Rønning får mange brikker til å falle på plass for meg. Å lese i hans gjennomgang av *Bygmester Solness*, for eksempel, at Kristiania opplevde den rene bygge-



**Rønning viser hvordan Ibsens skuespill
springer ut av, og er en reaksjon på, den
tiltakende kapitalisme og liberalisme i
siste halvdel av 1800-tallet**

boomen i årene før stykket, var en åpenbaring for meg. Solness solgte den svære eiendommen som var konas barndomshjem, delte den opp i tomter og bygde hus. Slik svingte han seg opp – ikke som overmenneske, men som noen virkelige byggmestre den gang. Ibsens dybdepsykologiske fiksjon har altså rot i en økonomisk virkelighet, og dette kaster nytt lys over teksten.

Noe av det samme gjelder for *Vildanden*. Rønning viser hvordan stykket (blant mye annet) er en reaksjon på ett bestemt aspekt ved den liberale framskrittstenkninngen, nemlig oppfattelsen av naturen som noe som både kunne, og burde temmes. Hele stykket springer ut av gamle Ekdals (og Werles?) ulovlige skoghogst. Det feiltrinnet er begynnelsen på hele dramaet vi ser utspille seg, og betydningen av det gjenomsyrer hele stykket. Ved å bygge anaylsen rundt dette feiltrinnet, har Rønning

levert et originalt og viktig bidrag til forståelsen av dette gåtefulle verket.

Skriver seg vekk

Men midt i sin sprenglærdhet, kan Rønning også skrive seg vekk fra skuespillene, ved at han påstår en hel del om hva karakterene tenker og foretar seg uten at han belegger sitt syn ved å peke på konkrete tekststeder. Å se Brands misjon i livet som en reaksjon på den sosiale oppløsningen som fant sted i forbindelse med industrialiseringen, var nytt for meg. Men når Rønning hevder at Brand tynges av skyld, hadde jeg likt å få en henvisning. Hvor i teksten ser vi at Brand nages av skyldfølelser?

For en historisk orientert litteraturviter som Rønning, er det direkte pussig at han forklarer Osvalds syfilis i *Gengangere* på en moderne måte. Som kjent har Osvald

fått syfilis fra faren sin. Sett med moderne øyne er dette en sjeldenhet, for å si det mildt. Men på Ibsens tid trodde man at dette var vanlig. Opplyste mennesker mente å vite at syfilis kunne arves på samme måte som øyenfargen eller andre fysiske trekk – for det kunne man nemlig lese i leksikonet *Nordisk familjebok*, som fantes i de tusen hjem. (Denne misforståelsen ble ikke helt utryddet før på 1920-tallet, da smittestoffet ble identifisert.)

I gjennomgangen av *Et dukkehjem* begår Rønning en liknende pussighet. Han, som mange andre, ser en stor ironi i det at Helmer er så sterkt imot å ta opp lån, samtidig som han skal begynne i ny jobb som bankdirektør. Som bankmann skal han jo brødfø familien ved å få *andre* til å ta opp lån. Månen til hykler!

Men jeg tror ikke Ibsens opprinnelige publikum så noe hyklteri i dette. Helmer

skal lede en av de nye forretningsbankene som ble dannet den gang. Han skal innvilge lån til *forretninger*: han skal ta innskytternes døde kapital og gjøre den fruktbringende i industri eller handel. Det er noe helt annet enn å innvilge forbrukslån. Det er altså ingen motsetning i Helters negative holdning til forbrukslån og hans nye jobb. Tvert imot, faktisk. Gjennom siste halvdel av 1800-tallet var det en utbredt oppfattelse at Norge ikke hadde nok risikovillig kapital til å bygge ut industrien, og at for mye av landets penger var bundet opp i uproduktive forbrukslån. I det hele tatt: Ibsens opprinnelige publikum så en Helmer vi ikke så lett kan få øye på i dag. For dem var han en de brave borgerne som skulle gjøre Norge til et moderne industriland. Sosialt var Helmer stokkonservativ, men som bankmann var han moderne og framskrittssvennlig.

Men for all del: å kritisere Rønning for disse manglene er samtidig å rose ham for hans fruktbare tilnærmingssmåte. Etter å ha lest boka, er jeg overbevist om at en viktig vei inn i verkene går via en forståelse av historien.

Dårlig forlagsarbeid

Boka er fyldig og spennende, men føles litt for lang. Rønning har det med å kjøre inn på sidespor. Han tolker for eksempel *Brand* i lys av den kaotiske politiske situasjonen i Italia på den tiden. Men trenger vi virkelig så mange sider med dette? Med god redigering, hadde det halve vært nok.

Rønning hadde trengt en god redaktør, en som kunne fjerne sidesporene og gjentakelsene, glatte ut de krøllede setningene eller i det minste rette opp de mange sjenerende – og tidvis forvirrende – trykkfeilene. De finnes på hver side. Jeg skjønner ikke hvordan et seriøst forlag som Gyldendal kunne slippe noe slikt fra seg.

Tidløse mesterverk?

Boka gir oss et godt alternativ til vår tids tendens til å lese Ibsens skuespill som tidløse mesterverk. Av og til får man inntrykk at Ibsen-forskere tror at bare de stirrer lenge nok på en skuespilltekst, så vil meningen åpenbare seg – at alt man trenger er teksten og fantasien, og at viten om Ibsens person eller hans tid er irrelevant. Rønning viser at ved å forstå rivningene i Ibsens tid, kan vi bedre forstå både hva disse skuespillene betydde den gang, og hva de fortsatt kan bety.

Gjennom å historisere, greier Rønning også å aktualisere. Den som virkelig vil forstå Ibsens verk, kommer neppe utenom *Den umulige friheten*.

Shakespeare



Lucy Baileys iscenesettelse av *Titus* på Shakespeares Globe, 2006:

På sporet Shakespeare

re



<< David Sturzaker (Lucius), Douglas Hodge (Titus), Laura Rees (Lavinia) og Richard O'Caillaghan (Marcus Andronicus), i **TITUS ANDRONICUS**, The Globe, 2006.
< Douglas Hodge (Titus), Richard Riddel (Chiron) og Laura Rees (Lavinia), i **TITUS ANDRONICUS**, The Globe, 2006.
> **TITUS ANDRONICUS**, regi: Lucy Bailey. The Globe, 2006. Alle foto: John Trampler.



av en autentisk are?

(London): En samtale mellom teater-regissør Morten Jostad og Shakespeare-oversetter Erik Bystad. AV ERIK BYSTAD

Morten Jostad: Det vi har opplevd med denne oppsetningen er at norsk teater er blitt motbevist når det gjelder umuligheten av å sette opp *Titus Andronicus*. Både Nationaltheatret og Den Nationale Scene har jo i sin tid forsøkt det, uten noen gang å komme i mål. Oppsetningen på The Globe viser klart at stykket ikke bare kan spilles, men spilles med bravur, når kreftene er de rette.

Erik Bystad: Men det var mye å være spent på, på forhånd. Hvordan ulike, til dels kompliserte, scener var regissert, i hvilken grad det var blitt strøket i teksten, i tillegg til hvordan en del rent teknisk problematikk ville vise seg å være løst

MJ: Vanskelighetene er nærmest overveldende, både teknisk og spillemessig. Det er klart at det spørsmålet man må stille seg idag, er: Hvordan skal dagens mennesker forholde seg til dette stoffet, hvordan skal dagens mennesker ta det innover seg og tolke det? I denne oppsetningen har man åpenbart tatt det motsatte standpunktet, og lagt det til grunn: Hvordan gjorde de det

Og det samme i bueskytterscenen med Titus og de andre, hvor de skyter mot himmelen, hvilket her ville si i retning av oss oppe på galleriet – det var nesten så man dukket seg, opplevde at pilene forlot buestrengene, men det skjedde jo ikke, det var bare tricks, utrolig dyktig utført

MJ: Nettopp. Det er dette man må ha arbeidet med i prøvetiden. Gjennomgått og funnet ut av hver enkelt av disse mange, mange scenene, som er problematiske. Men hvis man gjør dem håndverksmessig overbevisende og effektive, så viser de seg å holde fremdriften, farten, oppe i forestillingen og bidra til at spenningen øker blant publikum.

EB: Ja, publikum, det var lett å merke ulike reaksjoner rundt om, engasjement, men også distanse i form av latter. Noen syntes visst dette var for «far out». Men jeg hadde inntrykk av at latteren satte seg fast i halsen på de fleste etterhvert. Ellers spilles jo deler av stykket blant publikum som står på området foran scenen, blant «the groundlings»

MJ: Selve bruken av rommet var glimrende. Lucy Baileys bruk både av scenen

skjøvet rundt i åpningsscenen, dette værelset. Det var fascinerende å se hvor variert og oppfinnsomt de forskjellige virkemidlene ble brukt

MJ: Veldig fascinerende. Og hele tiden dobbeltvirkende. Det er sterkt som teateropplevelse der og da, samtidig som det kan slå en at kanskje var det slik, eller – det er sannsynlig at det var slik – for eksempel et opptog gjennom Rom foregikk, bare i et langt større format, naturligvis. Man måtte brøyte seg vei. Og noen måtte gå foran og flytte på folkemassene, slik vi så det her. Det ga en nærhet til romertiden som nærmest var forbløffende. Noe vi ikke vet, er om de gjorde dette på lignende måte på Shakespeares tid, på «The Globe» og «The Swan». Men det er vel sannsynlig. Det er klart at i lange forestillinger med store tekstmasser må man ha brukt de muligheter som fantes til å skape overraskelser og variasjon. Man kunne tale fra publikums plasser og opp til galleriene. Og at narren plutselig kunne dukke opp midt iblant publikum, det er sannsynlig.

Tragedie og komedie

EB: Denne oppsetningen viser vel i grunnen at *Titus* kan spilles realistisk, og det uten at det virker komisk eller forsert. Og at stykket med en slik spillemåte kan vekke «tragedieinstinktet» hos den som ser på. Vekke medlidenhet og gru

MJ: Det som slår meg, er: På samme måte som Peter Brooks oppsetning i 1955 var epokegjørende og viste en underlig spillemåte av stykket som ingen hadde tenkt seg, så må denne oppsetningen også være epokegjørende og vise noe helt nytt, idet den går tilbake til utgangspunktet. Dette er jo forøvrig noe instruktøren også er inne på i intervjuet med henne i programmet. Det er ellers nærliggende å assosiere til nettopp Aristoteles og hans definisjoner av tragediens virkning. Og det kunne vel åpne for også en videre refleksjon omkring den greske tragedie og den elisabethanske

EB: Ja, si noe om det

MJ: Det bare aner meg at dette kunne man diskutere. Det vi vet er at i den klassiske, greske tragedie foretrakk man å la grusomhetene utspille seg i det skjulte. Bak kulisserne eller proseniet. Vi får se resultatet av det fryktelige, ikke sant. Som når Oedipus blinder seg. Resultatet får vi se, men ikke at det skjer. Hos Shakespeare, og det er gjennomgående hos ham, men ekstremt i tilfellet Titus, så skjer nesten alt på scenen. Vi skånes for selve voldtekten og lemlestelsen av Lavinia, men forøvrig vises det meste av grusomhetene. Og her kan man fastslå en avgjørende forskjell i forhold til den greske tragedie: I den, og for datidens publikum,

Vi overvar femten-tyve besvimelser, i forbindelse med øyeblikket hvor Lavinia kommer inn

på Shakespeares tid? Hvordan virket det? Hvordan ble det gjort, rent teknisk/praktisk?

EB: På Shakespeares tid ble *Titus* spilt med stor suksess, man mener det var et av de mest populære stykkene på 1590-tallet, altså før The Globe ble reist i 1598. I oppsetningen vi nå har sett, har de tydeligvis, ved å tenke seg bakover i tid og ikke dyrke idealet om å gi innholdet nåtidige referanserammer, også oppnådd publikumssuksess. Kritikerne har også gitt uttrykk for stor begeistring

MJ: Istedenfor å tenke på de voldsomme scenene, brutaliteten og det fysiske voldelige som problemer, tror jeg at man her, i denne oppsetningen, har sett disse elementene som stykkets egentlige «kvaliteter», at man så å si har tatt utgangspunkt i dem. Alt dette som man lett kan tenke vil være umulig å spille, spiller skuespillerne her med full kraft. Og med diverse gode, tekniske grep, henger det hele storartet sammen.

EB: Jeg tenkte flere ganger underveis at forestillingen noen ganger mer ga assosiasjoner til trillekunstnerfaget enn til skuespillerfaget. Ting skjedde så lynraskt, på to sekunder var en person stukket ned og drept.

og «the yard». I programmet uttaler hun at hun har eksperimentert med dette tidligere, i *As You Like It*, var det visst, kampscenen, brytekampen, i første akt. Og det kan man jo forestille seg. Men det flotte grepet her er jo hvordan publikum dras inn i forestillingen. Tilskuerne blir romere, som tronpretendentene fra hvert sitt sted, over dem og midt iblant dem, henvender seg til.

EB: Akkurat som publikum blir det i tredjeakten i *Julius Caesar* hvor først Brutus, og så Antonius, taler til folket.

MJ: Ja. Publikum får en rolle, en funksjon, de blir så å si koret i oppsetningen. Jeg har sjelden sett det løst så fint som her. Dette er jo noe man ikke kan danne seg et bilde av bare ved å lese teksten.

EB: Helt fra første stund, fra musikanterne brøyter seg vei med sine trommer og digre, goterske neverlurer, er publikummet foran scenen en del av det hele. Og slik fortsetter det, som når Saturninus og Bassianus troner, høyt over alle, på hver sin trillbare plattform, eller hva en skal kalle det, eller når goterfangene føres inn, eller når Bassianus blir drept og kastet i en dyregrav. Og senere, når Titus er i sitt studerkammer, utgjør et av disse mobile stativene, som ble

var det utenkelig at det opphøyde og det lave kunne bli blandet slik.

EB: Det minner meg på et utsagn av Peter Brook, han sier et sted at denne diktningen, altså Shakespeares, er «en brutal magi som blander motsetningene sammen.»

MJ: Nettopp i sammenblandingen ligger det Shakespeareske dramaets vesen. Også i dette stykket, hvor komiske og merkelige innslag opptrer. Sofokles skriver ikke slik at publikum innimellom skal få sjansen til å le. Ingen skal le, og ingen kan finne på å gjøre det, når de ser Antígone. Men Shakespeare er helt åpenbart opptatt av dette: Menneskene trenger også å le, enten om det så er i *Macbeth*, eller *King Lear*. Eller i *Titus Andronicus*. Og da blir det jo atmosfæren en ganske annen.

EB: Ja, til og med i *Titus* dukker det jo opp en narr. Ikke er han morsom, ikke gjør han seg særlig gjeldende – han blir bare brukt som sendebud og deretter hengt. Men han dukker opp.

MJ: Javisst. Men han har likevel en funksjon! Det er som om Shakespeare med ham leter etter elementer som gjør det voldsomme, eller det grusomme, til å bære. I dette dramaet gjør han det også i og med ammens inntreden. Men ellers gjennom narren, som her var tolket så naivistisk, og, etter min mening, så riktig. Det kan virke som om om Shakespeare, for å fremstille mordet som fysisk virkelighet på scenen, trenger å bringe inn hele menneskets følelsesregister, alle ulike nivåer av opplevelse hos publikum. Man kan brette seg av vemmelse, men også brette seg av latter, hadde jeg nær sagt.

EB: I forhold til denne oppsetningen skjedde vel begge deler. Nesten som emosjonelle kollisjoner i tilskueren underveis. De groteske innslagene var egnet til å fremkalle latter, men i og med Lavinias skjebne stilles man med ett overfor en så usminket ondskap, og så forferdelige ugjerninger, at man som menneske og medmenneske rystes inn til margen. For slike ting skjer. Voldtekt, lemlestelse, mord er minst av alt historie. Man leser om det i avisene. Man bivåner det daglig som underholdning på film eller på TV. Man konfronteres med det som nyheter. Der har man samtidsaspektet. Aktualiteten. Men med en forestilling som denne mener jeg at man nesten tvinges til å se menneskeskapningen erkjennelsesmessig i hvitøyet, og bli bragt til forferdelse over en tilnærmet tidløs ondskap. Oppsetningen skaper øyeblikk hvor denne erkjennelsen av ondskap slår rett inn. Ja, det opplevde jeg

MJ: Vi har jo tidligere opplevd sammen, slik du har beskrevet det i *Driks*, et ganske annerledes teater, relatert til det tragiske, enn dette. *Vildanden* i København, på Nørrebro. Hvor den mest tragiske død, bar-



Forfatter Erik Bystad og Morten Jostad. Foto: Erik Bystad.

nets død, som til og med er et sonoffer, ble etterfulgt av latter.

EB: Ja, og da fordi stykket gjennomgående ble spilt som farse. Det lar seg gjøre. Så vet man da det

MJ: Men hvorfor er dette likevel interessant? Fordi latter er en forsvarsmekanisme. Det er en genial scene hos Shakespeare selv, i *Titus*. Der hvor Titus ler. Der hvor replikken rett og slett lyder: «Ha, ha, ha!»

EB: Som er et uttrykk for galskap. Som også er en form for forsvarsmekanisme

MJ: Det får meg til å tenke på et litt annet aspekt – av forsvarsløshet, av forsvarsmekanisme. Nemlig publikums forsvarsløshet i det åpne, opplyste scenerommet på The Globe. Ja, det var opplyst slik vi så det gjenskap nå, men i det opprinnelige Globe spilte man jo alltid i dagslys. Og tenk på dette teateret, på selve dets fysiske utforming, og publikums plassering. Det er klart at det å stå, i kanskje tre timer, er noe helt annet enn det å sitte. Den som sitter, er i en mye sterkere posisjon, kan lettere forsvare seg mot inntrykene, har et helt annet overblikk, enn den som står, bokstavelig talt, midt oppe i det. Det å stå er utmattende i seg selv. Og jeg synes at man faktisk, i denne oppsetningen, ante en gjenskapning av hvordan ting må ha vært i den opprinnelige «wooden O»

EB: Jeg skjønner hvor du vil. Til det faktum at vi overvar femten-tyve besvimelser blant det stående publikummet, i forbindelse med øyeblikket hvor Lavinia kommer inn, skjedet, med blodet ut av munnen, og med blodige knuter knyttet på ermene på den hvite drakten, der hvor hendene engang var.

MJ: En del publikummere ble hjulpet ut, enkelte faktisk nesten båret. Noe lignende har jeg aldri opplevd i en teaterforestilling

EB: Nei, hvem har vel det? Nokså paradoksalt når en tar i betraktning underholdningskulturen ellers, som er spesialisert i å vise drap og blodige eksesser. Man skulle tro folk var blitt litt herdet etterhvert. Men

her, på scenen i et teater, blir plutselig voldens fryktelighet så nærgående og pinefull at enkelte ikke holder det ut

MJ: Jeg la merke til at vaktene i teateret tok oppstilling ved siden av, før den aktuelle scenen. Stykket har jo gått en stund, og de ansatte vet hva som er i vente, selvsagt også når det gjelder reaksjoner blant publikum. Men, – der nede står jo de som ikke er forberedt på dette som skjer. Der nede sto i sin tid vanlige folk, en sensasjonslysten hop. På galleriet satt de kunnige, de beleste og bemidlede. De teaterinteresserte. De som kjente klassikerne, som kunne sin Ovid. Hvem står der nede idag? En og annen student, sikkert. Men turister særlig. De som har kjøpt seg en teaterbillett fordi de vil se noe av Shakespeare, på det gjenoppståtte The Globe, når de nå likevel er i London. Og hvem sitter på galleriet? Slike som oss, for eksempel. Du med teksten på norsk liggende oppslått foran deg, jeg med mine teaterkunnskaper. La oss si at det ihvertfall finnes visse paralleller til det som var. Vi besvimte ikke

EB: Likevel: Shakespeare fridde jo til publikum, til sensasjonslyst og trang til spenning, han konkurrerte med alt som fantes utenfor teaterveggene, med gjøglere, med folk som arrangerte hunde- eller hanekamper.

Stumhet og tale

MJ: Desto mer interessant er det å oppleve hvordan Shakespeare bygger opp dramaturgien. Hvordan han introduserer noe, og samtidig holder noe igjen. Jeg tenker ikke minst på Aaron-skikkelsen, som ikke har en eneste replikk i løpet av hele førsteakten. Aktinndelingen er jo forøvrig ikke opprinnelig, den er kommet til senere. Men uansett – i det innledende partiet er Aaron bare til stede. Han er til stede som noe fremmed. Han er en farget mann, sort i huden. Man kan forestille hvordan datidens publikum må ha opplevd denne figuren, en person

som ikke gir seg til kjenne. Man har helt fra begynnelsen opplevd ham som et spennings-element

EB: Han er en farget mann, men bærer et jødisk navn, og begge deler var nok ment å bidra til å skape bildet av en outsider. Ellers, i datidens oppsetninger, var han vel en hvit mann, som «man hadde svertet grundig». Som Hamsun sier om den fargede mannen som opptrer i «antispiritist-forestillingen» i *Paa Turné*

MJ: Han var uten tvil profesjonell skuespiller og svertet grundig. Det siste slipper vi idag. Men det som var så glimrende løst i regien her, akkurat sånn som det skal gjøres, var at ingenting bidro til å fremheve ham. Dette la jeg merke til. Han var så anonym som han kunne bli inntil det øyeblikk hvor han begynner å tale. Ja, nettopp dét la jeg merke til: At han var anonym! For slik gjør

Tamora, goterdronningen. Du har rett: Alt Lavinia står for, blir stumt. Det blir voldtatt, lemlestet og ødelagt. Og ikke bare fysisk. Det er som om selve kvinneligheten får nådestøtet og blir gjort æreløst. Og bare dette at faren, Titus, dreper henne til slutt. Fordi hennes liv er blitt bare lidelse, skam, tapt ære. Idag hører vi om såkalte «æresdrap», men i denne fremstillingen av Shakespeare møter vi sannelig den psykologiske logikken bakenfor. Den er rå, motbydelig, inhuman, og den følger sine egne, forutsigelige lover. Hva skal vi så med aktualiseringer, med pekefingeren mot samtiden? Det er nok å se stykket selv, og å tenke sitt. Lavinia er den opphøyde, den dydige, den ettertraktede unge kvinnen i en ekstremt krigersk og patriarkalsk orientert kultur. Hun kan å tale og å føre seg og representerer vel på alle måter et kvinneideal innenfor den romerske

Idag hører vi om såkalte «æresdrap», men her møter vi den psykologiske logikken bakenfor. Den er rå, motbydelig og inhuman. Hva skal vi så med aktualiseringen, med pekefingeren mot samtiden?

en genial dramatiker som Shakespeare det. Slik gjør også Molière det i *Tartuffe*, det varer og rekker i dette stykket som bare handler om Tartuffe, før han selv dukker opp. I *Titus* er Aaron til stede fra starten, men bare som en sort skygge, helt bakerst på scenen. Men plutselig står denne skyggen frem, og da står den frem alene, tar ordet og røper hva som ligger i kim, hva som ligger i det som har vært anonymt og skjult. Og tenk på dette: Aaron er i utgangspunktet den stumme som blir talende. Lavinia får tungen kuttet av. Hun er den talende, som siden blir stum.

EB: Det er veldig godt observert. Jeg tenkte ikke nærmere over akkurat denne problemstillingen, i forhold til Aaron og Lavinia, under arbeidet med gjendiktningen, men det stemmer jo. Jeg har ikke støtt på noe lignende, når det gjelder observasjoner, i noe jeg har lest av sekundærlitteratur

MJ: Lavinia er dessuten i utgangspunktet kledd i hvitt, i uskyldens farge. Også slik er Aaron og hun motsatser. Og hun fortsetter å være kledd i hvitt, etter overgrepet

EB: Men når hun kommer på scenen etter pause er hun bandasjert, eller nærmest reivet. Som en levende mumie, uten taleevne. Eller kanskje som et spebarn. Lavinia er vel så å si stykkets omdreiningspunkt. Hun er den som skaper rivaliseringen mellom brødrene, som begge gjør krav på keisertronen, og hun er den som derved forårsaker at Saturninus inngår det fatale ekteskapet med

konteksten, som her er mer mytisk enn historisk. For dette handler jo i videre forstand også om Romerrikets undergang i en orgie av fiendskap, svik, brutte æreskodekser og blodsutgytelser.

MJ: Absolutt. Men jeg vil gjerne et øyeblikk tilbake til bruken av rommet, og av tekniske elementer. Her ligger altting åpent i dagen, man har ingen mulighet for mørklegging og rask scenisk forvandling; likene på scenegulvet må enten bæres ut eller bli liggende. Dette setter begrensninger og forutsetter en annen måte å tenke teater på enn vi er vant til idag.

EB: Slik sett er det naturlig å si at utfordringene ved oppsetningen teknisk sett er større på The Globe enn de ville ha vært på en moderne scene

MJ: Det kan det ikke være tvil om. Og i et teknisk avansert teater som dagens, er det lett å begynne å lete etter løsninger på utfordringene som et drama som *Titus* rommer, ved ytre grep, ved hjelp av lys, ved hjelp av lyd, eller andre tekniske effekter. Og jeg tror det er her man lett havner på villspor. Løsningen ligger ikke i spissfindige påfunn, men i innsikt i hvordan Shakespeares teater var. Og i den ydmykheten det impliserer å forstå dette. Forøvrig ligger løsningen som alltid i skuespillerarbeidet. Men hvilke tekniske virkemidler hadde man? Faktisk en del. Ta episoden hvor Tamoras sønner henges opp etter føttene, som slakt. Dette

var noe man behersket i det elisabethanske teater. Var det noe man kunne så var det å operere med taljer, tau og trinser. Og dermed fantes muligheten til å heve eller senke mennesker eller gjenstander

Tekst og fokus

EB: Det er noe jeg kunne tenke meg å drøfte når det gjelder selve teksten. For jeg må innrømme at jeg hadde ventet meg flere strykninger, ikke minst i avsnitt som har et litt høylytterært preg, som inneholder referanser til klassisk litteratur. Jeg hadde for eksempel ventet meg at talen som Marcus, bror av Titus, holder når han konfronteres med den skamferte Lavinia, skulle være kortet ned. Ihvertfall litt. Men den ble fremført i sin helhet, henvendt til publikum

MJ: Ja, den talen som han holder for henne, hvor han tilbyr seg å være hennes stemme.

EB: Det er noe Peter Brook skriver i forordet til Jan Kotts bok *Shakespeare – vår samtidige*. Der sier han noe i retning av at skuespillere, kanskje også i et drama som *Titus*, kan oppleve kamper og voldsomme scener som «lette» å spille, mens de opplever spørsmål knyttet til tale og stil som problematiske. Dette går på ord, og på de bilder som ord kan skape. Jeg hadde tenkt over på forhånd hvordan dette retoriske innslaget, som rommer litterære allusjoner og svulmende metaforer, ville passe inn

MJ: Passe inn? La du merke til hvordan det ble spilt?

EB: Ja, han så vel ikke bort på henne, etter først å ha sett hvilken tilstand hun var i

MJ: Riktig. Lavinia ble stående bak, ved søylen. Og etter å ha sett henne, vender Marcus seg om, fremover, mot publikum. Siden ser han ikke på henne så mye som et øyeblikk. I og med dette oppstår det en spenning på scenen. Dette er noe jeg selv har beskjeftiget meg mye med, også som instruktør. Det er veldig interessant. Vi, som tilskuere, må alltid feste blikket på noe. Vi kan ikke se på alt. Hvis det skjer mye på en scene på en gang, må vi velge hva vi skal få med oss. Alt dreier seg om å skape fokus. Idag, i det moderne teateret, gjør man gjerne dette ved hjelp av lys. En følgespot, ikke sant. Men når du ikke har lyssetting, må du skape fokus på en annen måte. Jeg har arbeidet en del med utendørsteater, og kjenner ikke minst problematikken derfra. Det som skaper fokus er da arrangementene, hvordan skuespillerne forholder seg og beveger seg i forhold til hverandre. Og det er deres blikk. For det er blikket vi følger.

EB: Slik at når Marcus står vendt mot publikum, holder han dem fast med blikket. For å samle fokus om ordene han sier

MJ: Ja, presis det. For han sier mest av

alt: Jeg skal være din stemme. Jeg skal si det du ikke får sagt. Her er vi ved noe av kjernen i Shakespeares teater. Og gjennom en monolog som Marcus' blir ikke bare, ved måten han henvender seg på, publikums blikk trukket mot ham. Men, og det er det viktigste, vi tvinges til å se med våre indre øyne, til å skape våre egne, indre bilder. Tenk bare på Gloucester på klippen ved Dover. Eller, om vi går til Ibsen: På mor Aase, Peer og bukkerittet. Vi ser Gjendinegen.

EB: Så hva om Marcus hadde stått vendt mot Lavinia? Da ville vi, som ham, bare stirret på henne?

MJ: Det er nettopp det. Og vi ville knapt fått med oss noenting av innholdet i talen.

EB: Talen, språket, fungerer vel her som, la meg si et erkjennende motstykke til voldsdåden. Den utgjør en refleksjon, bringer inn et element, tankens og blikkets element, som gjør seende i forhold til den blinde grusomheten. Myte og litteratur bringes inn, og rammer inn, og kaster lys over, det fryktelige som har skjedd

MJ: For meg var denne oppsetningen noe av en aha-opplevelse. Jeg tror de beste forestillingene jeg tidligere har sett, i London og i Stratford, har vært komediene. *Twelfth Night*, for eksempel, og ikke minst en RSC-oppsetning jeg så av *Vintereventyret*. Men når det gjelder tragediene, er denne, er *Titus*, den som har gitt meg størst utbytte. Igjen: Når de har valgt å gjøre det på denne måten, når ensemblet har gjort dette historiske grunnarbeidet, så forstår jeg hvordan en Shakespeare-tekst kan fungere på så mange plan. Og ikke bare på opplevelsplanen.

EB: Om man nå tenker seg Marcus' reaksjon løst på en annen, jeg holdt på å si mer naturlig måte, med en mer direkte fortvilelse, med omfavnelse eller andre geberder –

MJ: Da ville talen mistet mye av sin funksjon. Husk at det er ikke mellom skuespillerne virkningen skal oppstå, men i publikum, i dem som ser. All regi innebærer manipulasjon. I denne aktuelle scenen vil nok en del av publikum forbli mest i det visuelle, det fysiske, mens andre vil like mye, eller mer, ha øre for ordene. Det fysisk sterkeste kommer likevel litt senere i stykket, i den store sekvensen sammen med Titus, hvor Lavinia blir sittende helt foran på scenen. Det var også svært overraskende, synes jeg. Men helt riktig! Da hadde jeg faktisk lyst til å stå der nede selv, «in the grounds». Hvor vanskelig må det ikke være å spille det på den måten. Men når de gjør det, tar de det absolutt på alvor. Jeg tror de har så rett. Naturligvis: Slik må det engang ha vært spilt. Lavinias horrible skjebne har ikke på noe tidspunkt blitt skjøvet ut av begivenhetenes gang, og hun selv ikke blitt redusert til

en skygge som kanskje har vandret omkring i bakgrunnen. Nei, de må ha tatt det, tatt virkningen av hennes nærvær, helt ut. Som nå. Noe slikt har jeg aldri sett vært gjort.

EB: Ja, og det er jo særlig av Lavinia man blir grepet og bragt til fortvilelse

MJ: Det er sant. Samtidig slår det meg at den opplevelse av redsel ved grusomhetene, og medlidenheten som følger den, her på en forunderlig måte gjaldt helheten. Ikke så mye Titus. Han var god, men han ble jo ikke stående som noen stor tragisk skikkelse. Jeg vet ikke om det var velberegnet eller

Når ensemblet har gjort dette historiske grunnarbeidet, så forstår jeg hvordan en Shakespeare-tekst kan fungere på så mange plan

ikke. Innenfor helheten blir Titus bare et offer. Skyldig, men like fullt et offer.

EB: Var han kanskje ikke stor nok, desperat nok? Vi snakker jo – i denne fiksjonale sammenhengen – om en av Roms mektigste og mest respekterte menn. Jeg hadde ventet meg at han på en måte skulle ruve mer. Men det er jo Lavinia som skaper det sterkeste etterbildet i en. Og Aaron

MJ: Utvilsomt. Og narren, du må ikke glemme narren

EB: Snakk for deg selv

MJ: Narren og ammen skiller seg ut, også kostumemessig.

EB: Ammen var en slags viktoriansk diakonisse. Narren var vel iført et samtidsskostyme, altså fra dikterens samtid.

MJ: Det vil jeg si. Og noe som er helt utrolig er jo dette at han påkaller en kristen helgen før han skal henges. I en tragedie med handling fra romertiden påkaller han sankt Stefan! Stefanus, den første kristne martyr. Narren er kristen i en hedensk verden. Det er jo helt vidunderlig.

Autentisk Shakespeare

EB: Men en opplagt feil, i én forstand. Det minner meg på at det beste beviset på at Shakespeare faktisk var Shakespeare, er de diverse opplagte, såkalte feilene man finner hos ham. Feil som jarlen av Oxford aldri ville ha begått. Edward de Vere, nittende jarl av Oxford, er jo en av dem som trekkes frem som en mulig, annen opphavsmann til forfatterskapet,

MJ: Feilene er et av de beste bevis på at Shakespeares tekster er autentiske og tilhører ham. Og da tenker jeg ikke bare på de historiske feilene, som er så interessante, men også på de dramaturgiske feilene. For dette er ikke fullkomment. Ta denne narren,

som jeg ble så fascinert av, først da jeg leste stykket, og siden da jeg nå så det. For det blir jo ikke noe ordentlig av ham! Men da er vi over på et annet tema, et tema som lett kan gjøres større gjennom andre eksempler, jeg vet ikke om vi skal spore over på det. Men om vi nå holder oss til *Titus* og The Globe. Vår Titus var ikke, kan vi nok si, noen Sir Laurence Olivier. Olivier spilte jo tittelrollen i Brooks legendariske oppsetning. Han løftet denne rollen til «high heaven». Men det var en *Titus* for sin tid, for 1950-tallet, med grep og stiliseringer som ikke kan fungere

like vellykket idag. Ihvertfall ikke på The Globe. Bruken av rødfargede tøystrimler istedenfor virkelig blod, for eksempel.

EB: Før The Globe ble gjenreist, var det mange kritiske røster som spådde at dette ville bli et museumsteater. I tillegg til å være en turistmagnet. I stedet er det vel blitt et scenisk kraftsentrum, og da nesten som en slags motsetning til postmodernismen i all dens mangfold.

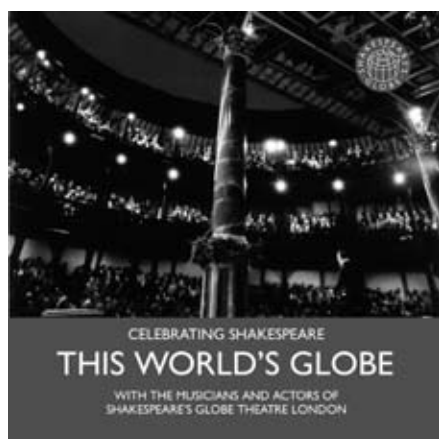
MJ: Nå har jeg sant å si tatt meg en uke fri fra postmodernismen. Ellers vet jeg jo ikke hvorfor man i sin tid kapitulerte når det gjelder å sette opp *Titus* på hjemlige scener. Og siden tydeligvis har tatt skrekken. Men man kan jo lett tenke seg et resonnement omkring denne teksten på et moderne, nåtidig teater. Og da kan man tenke seg et resonnement som går omtrent som så: «Ah, ja, dette er interessant. Fantastisk stykke, du. Og det er da enda verre i våre dager, ikke sant? Javist! Så mange mord! Her gjelder det bare å pose på!» Og så gjør man det, og hvordan ender det, etter tre ukers prøvetid? Da blir man gal. Da går det hele i stå, da må man avlyse. Da hjelper det ikke engang at man har bestemt at ammen, i denne spesielle oppsetningen, skal skytes med maskinpistol. Nei, det går likevel i stå. Fordi den verden man vil fremstille, som er vår tid, den kan man nok fremstille i bilder. Men man aner ikke hva man skal gjøre med Shakespeares tekst.

(London, 8. september 2006)

Kjærlighetens føde

CELEBRATING SHAKESPEARE gir et innblikk i den typen musikk som ble spilt under oppsetninger av Shakespeares stykker på hans egen tid. Det gjør i seg selv utgivelsen meget verdifull. Men musikken har i høyeste grad også en egenverdi uavhengig av teaterkonteksten.

AV YNGVE NORDGÅRD



DIVERSE KOMPONISTER: **THIS WORLD'S GLOBE** MED: MUSIKERE OG SKUESPILLERE VED SHAKESPEARE'S GLOBE THEATRE I LONDON. SIGNUM CLASSICS 2006

I 2002 var jeg så heldig å få med meg *Twelfth Night* på Shakespeare's Globe Theatre i London. Oppsetningen var del av en serie med oppsetninger kalt «Original Practices», som The Globe Company under sin kunstneriske leder Mark Rylance satte opp i perioden fra 1997 til 2005. Hensikten med denne serien var å presentere Shakespeares stykker på et så tidsriktig, autentisk vis som mulig. Rylance og hans medarbeidere rekonstruerte periodens klær og handverk, de brukte dans og musikk, og skuespillerne snakket slik man antar at de gjorde på Shakespeares tid. I tillegg brukte de menn i alle roller.

Lydlig feiring

Fra plateselskapet Signum kommer det nå en dobbel-cd som er ment som en lydlig feiring av dette prosjektet.

Den første cd-en er en samling utdrag fra stykkene *Romeo and Juliet*, *Twelfth Night*, *Much Ado About Nothing*, *Edward II*, *Richard II* og *Measure for Measure*, de to siste i live-opptak fra oppsetninger, ispedd musikk. Mellom disse får man tekster fra Shakespeares samtid som omhandler the Globe, lagt i munnen på teatergjengere, som for eksempel Thomas Heywoods «The Author to his Booke» fra *An Apology for Actors* (1612), Ben Jonsons *The Masque of Queens* (1609) og «Oft have I seene him, leap into the Grave» (1619), en anonym begravelseelegi for Richard Burbage, som var stjernen i Shakespeares teaterkompani The Chamberlain's Men.

På den andre cd-en er det samlet et bredt utvalg av musikk fra Shakespeares tid. Utvalget reflekterer det elizabethanske og jakobeiske samfunnets sosiale hierarki, et hierarki som manifesteres i The Globes

egen arkitektur, med dens spenn fra ståplasser (for «the Groundlings») til luksusen i The Lords' Rooms. Her er musikk av blant andre Anthony Holborne, John Dowland og Tobias Hume, for å nevne noen av de mest kjente, og vi får kjente renessansekomposisjoner som Dowlands *My Earl of Essex's Galliard*, Tilman Susatos *Mille Regretz* og Claudin de Sermisys *Tant que vivray*.

Karakteristisk for musikken i renessansen er en jevn, homogen og flerstemmig stil. Den engelske elizabethanske *consort*-musikken tilhører den seine renessansen. Mye av musikken bruker danseformer og er avledet av vokalmusikk, særlig *chansons* og motetter. Den bærer preg av de mange forskjellige impulsene fra de europeiske tradisjonene. Dette kan man også høre på denne utgivelsen, som i tillegg til musikk av de engelske renessansekomponeistene inneholder komposisjoner av blant andre Hieronymus Kapsberger, Adrian Willaert og Santiago de Murcia, i tillegg til nevnte Sermisy og Susato.

Musikk som dramatisk kraft

Musikk spilte en stor rolle i oppsetningene av renessansedrama. Det var musikk før stykkene, det var intermessoer og det var antakelig musikk også under selve stykket. Musikken er i hovedsak for et «broken consort», som betyr et blandet orkester, bestående av strengeinstrumenter og blåsere. Det er særlig den instrumentkombinasjonen Thomas Morley nevner i sin *First Book of Consort Lessons*, som assosieres med elizabethansk teater: sopran- og bassgambe, blokkfløyte, lutt, bandora og cittern (de to sistnevnte tilhører lutfamilien).

Instrumentene representerte ulike ting. Skalmeyen, en forløper for den moderne oboen, var assosiert med underverdenen. Scenearbeidningen «Music of the hoboy/hautbois under the stage» i akt 4, scene III av *Antony & Cleopatra* er et eksempel:



SECOND SOLDIER. Peace, what noise?
 THIRD SOLDIER. List, list!
 SECOND SOLDIER. Hark!
 THIRD SOLDIER. Music i' th' air.
 FOURTH SOLDIER. Under the earth.
 THIRD SOLDIER. It signs well, does it not?
 FOURTH SOLDIER. No.
 THIRD SOLDIER. Peace, I say!
 What should this mean?
 SECOND SOLDIER. 'Tis the god Hercules,
 whom Antony lov'd,
 Now leaves him.

Shakespeare bruker her musikk for å demonstreres skjebnens vending til et illevarslende tegn for hovedpersonen. I akt 3, scene II av *Hamlet* bruker Hamlet det å spille på

ei blokkfløyte som en metafor for løgn og manipulasjon. Han ber Guildenstern om å spille på blokkfløyta:

HAMLET. It is as easy as lying. Govern these ventages with your fingers and thumbs, give it breath with your mouth, and it will discourse most eloquent music. Look you, these are the stops.

Når Guildenstern sier at han ikke kan spille blokkfløte, beskylder Hamlet ham for å ville spille på seg:

HAMLET. Why, look you now, how unworthy a thing you make of me! You

would play upon me; you would seem to know my stops; you would pluck out the heart of my mystery; you would sound me from my lowest note to the top of my compass; and there is much music, excellent voice, in this little organ, yet cannot you make it speak. 'Sblood, do you think I am easier to be play'd on than a pipe? Call me what instrument you will, though you can fret me, you cannot play upon me.

Denne typen musikalske metaforer og referanser finnes det flere av i Shakespeares stykker. Ved å bruke passende instrumenter for ulike situasjoner skaper han et lydlandskap som er en dramatisk kraft.

Trenger vi The Globe?

Claire van Kampen, som er musikalsk leder ved The Globe, har skrevet en veldig fin og informativ omslagstekst. Hun begynner med spørsmålet om hvorfor vi trenger The Globe i dag, et «renessanseamfiteater, åpent for elementene, prisgitt lufttrafikkontrollørers luner, elvebåtenes tuting og en myldrende moderne metropols summing». På samme måte kunne man spørre hvorfor vi trenger historisk informerte framføringer av tidlig musikk, slik som dem på denne utgivelsen. Svaret på det siste er at det gir en mye større forståelse for musikken, i tillegg til at musikken blir bedre når den framføres slik den faktisk er ment, og for de instrumentene den er skrevet for. Og på samme måte trenger vi The Globe og «Original Practices»-framføringer fordi de gir oss en større forståelse av stykkene og deres estetikk. For med mindre man bruker en autonomiestetisk tilnærming som en fortolkningsstrategi, er det åpenbart at et drama eller et musikkstykkets historiske sammenheng er viktig for å forstå det.

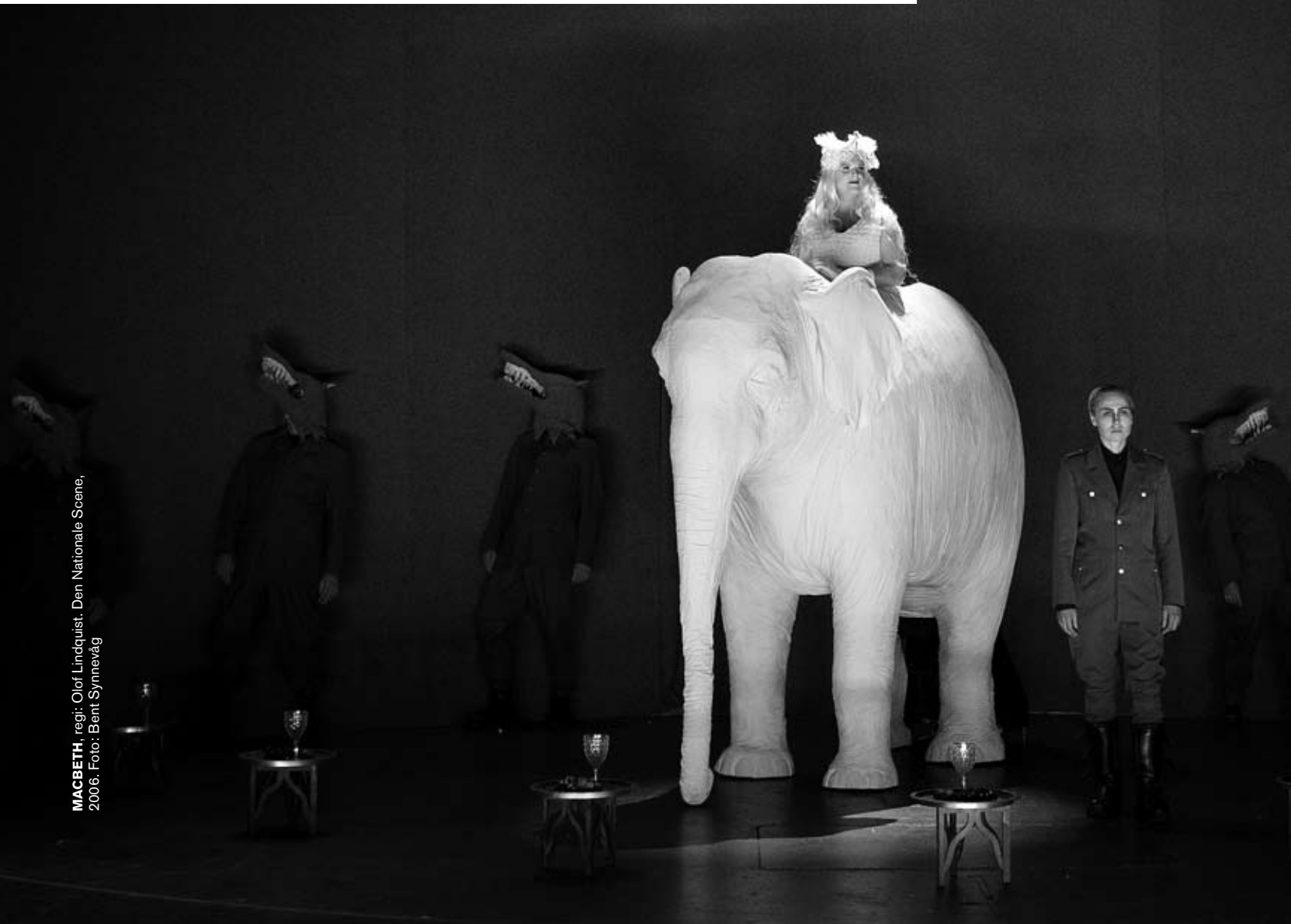
Denne utgivelsen er en god dokumentasjon av musikkens plass i renessanseteatret og gir et innblikk i den typen musikk som ble spilt under oppsetninger av Shakespeares stykker på hans egen tid. Det gjør i seg selv utgivelsen meget verdifull. Men denne musikken har i høyeste grad en egenverdi uavhengig av teaterkonteksten. Og når den i tillegg blir framført så oppsiktsvekkende bra og engasjert som her, har den også stor verdi som rent musikalsk utgivelse. Jeg anbefaler den på det sterkeste.

Signum Classics har dessverre ennå ingen norsk distributør, men utgivelsen kan blant annet bestilles på Signums nettsted www.signumrecords.com

Macbeth i tidløs eventyrverden

(Bergen): **MACBETH** på Den Nationale Scene fremstilles som et flerdimensjonalt drømmespill hvor virkelighet og fantasi flyter over i hverandre. AV ELISABETH LEINSLIE

MACBETH, regi: Olof Lindquist, Den Nationale Scene, 2006. Foto: Bent Synnevåg



WILLIAM SHAKESPEARE: **MACBETH**REGI: OLOF LINDQVIST. SCENOGRAFI: CHARLOTTA NYLUND. KOSTYMEDESIGN: INGRID NYLANDER
DEN NATIONALE SCENE, 10/10

Macbeth sover (stående). Han drømmer. Ved å starte forestillingen med dette bildet føres vi direkte inn i forestillingens karakter av å være Macbeths personlige mareritt. Et eventyrlig mareritt hvor han møter både ravnevesener, menneskeulver, hvite elefanter, kjønnsforvirring, hester på stokker, og kongelige med cowboyhatter og trollmannlignende hårvekst. Når han våkner opp på en madrass i sluttscenen er sirkelen sluttet. Noe av det mest utpregede ved denne produksjonen er at den røsker historien ut av den realistiske tvangstrøen som ofte trekkes ned over Shakespeares tragedier. Grepen som er gjort for å oppnå denne frigjørelsen er mange og omfattende; både spill, casting, scenografi, rekvisitter og kostymedesign henspiller på en nærmest tidløs og naivistisk drømmeverden fylt av humor, makt, vold og sorg – hvor virkelighet og fantasi flyter over i hverandre og aldri helt kan skilles, verken av Macbeth selv eller av tilskueren.

Tid

Lindqvist har lagt handlingen i *Macbeth* til en framtid, og skaper med dette en form for science fiction-teater. Men tidsaspektene ved forestillingen er langt mer avansert enn som så. Det er snarere en form for polyfon tid som trer frem – hvor estetikken skaper relasjoner mellom dramatikerens samtid og vår samtid og fremtiden.

Det er scenografien, kostymene, rekvisittene og den «kjønnsnøytrale» castingen som først og fremst skaper dette flerdimensjonale tidsaspektet. Castingen peker tilbake på Shakespeares egen tid, samtidig som det kan tolkes som et bilde på postfeminismen og en fremtidsvisjon om likestilling mellom eller utviskelse av kjønnene. Borgmuren og den hvite elefanten er scenografiske elementer som refererer både til historiske og dagsaktuelle samfunnsfenomener. Videre settes rekvisitter som f.eks. en moderne ølflaske, fjernkontroll, Stephen King-bok (som kammerpiken er oppslukt av), spaserstokker, cowboy- og bowlerhatter sammen med gamle dolker, kongekrone, tasker og vinkrus. Denne form for tidsblanding gjøres også med kostymene.

Ved at elementenes iboende tidsreferanser sammensettes, kontrasteres og parodierer hverandre, genereres flerdimensjonale tidsaspekter og følgelig flere

betydninger. Når forskjellige tidsdimensjoner blandes på denne måten oppløses også delvis den realistisk-logiske tidslinjen som ligger i teksten.

Visuell tyngde

Macbeths styrke som forestilling hviler i stor grad på det visuelle uttrykket. Vi møter en herlig og meget vellykket blanding av forskjellige stiler som referer til og kommenterer både historien og denne produksjonens særegne behandling av tid.

På scenen runger en gediesen buet mur. Ved aktiv bruk av dreiescenen benyttes denne til å dele scenen i to; utenfor og innenfor Macbeths borg. Muren minner visuelt om muren som reises mellom Israel og Palestina, og kan tolkes som en referanse dit hen. Et annet politisk element er den life-size hvite elefanten som er plassert midt i rommet i scenen der Macbeth ser sin venn Banquos gjenferd. Den mest nærliggende måten å tolke 'en hvit elefant' på er som et symbol på noe som koster samfunnet mye uten å være til nytte. Både Macbeth, Lady Macbeth og Banquos gjenferd tar skiftevis plass på elefanten.

Mange handlingselementer i historien vises ved frysbilder. Presise bilder som sammen med scenografi, rekvisitter og kostymer virker både fortellende og kommenterende. Det er etter min mening allikevel kostymene som går av med seieren. Ingrid Nylander har gjort en fantastisk jobb med å sette sammen forskjellige stilarter. Samtidig har kostymene ofte klare kulturelle koder; den engelske hæren har bowlerhatter og stripe dress, mens den skotske hæren bærer kilt.

Tross min begeistring for *Macbeths* visuelle elementer, skulle jeg ønske Lindqvist hadde vært mer gjennomført i alle deler av forestilling. Og det er vel spesielt spillestilene jeg mener ikke henger helt på greip i forhold til forestillingens landskap. Tidvis er spillestilen ganske fysisk, men det virker som om tøylene har blitt påspendt før ideene har fått utviklet seg i full blomst. Ravnene er vel det tydeligste eksemplet på dette – hvor en mer outrert spillestil kunne forhindre et uttrykk som minner mest om middelmådig barneteater. Båndene og erotikken mellom ektefellene er også nærmest fraværende som en følge av spillestilene (så vidt jeg kan se). Jon Bleiklie Deviks distanserte og stillestående spill står i sterk kontrast til Marianne Nielsens overtydelige realisme, og gjør det vanskelig å skape et intenst samhold dem imellom. Det er synd at de ikke har lyktes i å skape en større intensitet mellom ektefellene. Det ville skapt sympati for karakterene og større effekt av den grufulle historien som utspiller seg.



(Helsingør): Odin Teatret setter opp UR-HAMLET etter Saxo Grammaticus på Kronborg Slott med et multi-etnisk ensemble. AV THERESE BJØRNEBOE

Hamlet, the Dane!

UR-HAMLET AV EUGENIO BARBA. BASERT PÅ SAXO GRAMMATICUS. REGI: EUGENIO BARBA
SCENISK ROM: LUCA RUZZA. MUSIKK: FRANS WINTHER. KRONBORG SLOTT, 5. AUGUST

Odin Teatret setter opp *Hamlet*!

I programmet skriver regissøren Eugenio Barba om de assosiasjonene og innskytelsene han fikk da han besøkte Kronborg slott og besiktiget borggården:

Jeg får lyst til at befolke luften mellom de fire mure. Deroppe vil Ofelia drukne i en flod, der flyder i tomheden under skyerne. En gammel biskop vil komme ud af kirkens fæstningstårn, og i stedet for At være eller ikke at være vil han udslynge en moderne prædiken. Hamlet vil være forfulgt og jaget af et kærligt faderspøgelse, som ustandselig forflytter sig i tomrummet over tilskuerne.

Det lyder lovende – men i den forestillingen jeg fikk se i Helsingør i august i år, fantes det verken linedans, luftakrobatikk eller gjenferd. For i mellomtiden skulle Barba forlate ideen om å sette opp Shakespeare i disse «historiske» omgivelsene, og i stedet gå enda lenger tilbake i tid, til Saxo Grammaticus' *Amler*.

«Ur-Hamlet»

Ur-Hamlet er naturligvis ikke den riktige tittelen til den danske Amler-kroniken i bok III og IV av Saxos *Danernes bedrifter* eller *Gesta Danorum*. Men i lys av forestillingen, er det nærliggende å tolke tittelen som Barbas bud på at *Hamlet* er kollektivt stoff, og at det fortsetter å virke, mutere og forvandle seg. Her befinner vi oss i mange kulturer, til mange tider.

En viktig forskjell mellom Shakespeare

og Saxo, er at Amler ikke blir hjemsoekt av sin fars spøkelse: Mordet er ikke en hemmelighet. Saxos helt begir seg derfor ikke inn i forhandlinger med det overnaturlige eller hinsidige – fra skærsilden, eller fra «the other place», helvete – og er heller ikke henfallen til den melankolien som disponerer Shakespeares Hamlet for klarsyn, men også kan gjøre ham til et lett bytte for *evil spirits*.

Dette er en historie om makt, uten metafysikk. Amler forstiller seg som idiot for å kjøpe tid til å planlegge hevnen på faren, og for å forhindre onkelen (Fenge) fra å nære mistanker mot ham. Et gammelt triks. Galenskapen til Amler avslører også hans kløkt, så man kan slutte seg til Polonius' «though this is madness, yet there is method in it»:

«Folk skulle helst tro om ham at han aldri kunde finde på at lyve, og derfor blandede han sine listigheder sammen med sandhed på en sådan måde at han holdt sig til sandheden når han talte, men uden at det sande han sagde, avslørede hvor klart han tænkte.» Også Amler er i besittelse av en overlegen intelligens, men det illustreres på en måte som bringer tanken til de overmenneskelige bragdene i legender og heltekvad.

I Saxos historie kan man kanskje komme på sporet av en annerledes forståelse av birollene, for eksempel er den navnløse forløperen til Polonius skarpere og mer realitetsorientert enn han ofte blir spilt, selv om han dør på samme måte. Man finner også flere sammenfallende ideer og observasjoner, som når Fenges brodermord kommenteres med: «Har man først tilladt sig en misgerning, styrter man hodekulls imod den næste: den ene bærer kimen i den andre til sig.» Shakespeare lar en liknende tanke

slå Claudius: «Oh, Gertrude, Gertude. When sorrow come, they come not spingle spies. But in battalions.»

Hos Saxo finner man en ung kvinne som er en klar forløper for Ofelia, og som brukes som lokkedue av Fenge. Og kanskje ikke minst interessant, et kvinnesyn som man gjenkjenner hos Shakespeare: «En kvindes troskab hviler på usikker grund, og rene tilfældigheder kan få den til at vakle.» Jeg kunne fortsette, men bør vel stoppe her. Les Saxo; Shakespeares kilder er ofte mer opplysende enn mye sekundærlitteratur.

Multi-etnisk

Odin Teatrets *Ur-Hamlet* kan beskrives som en slags palimpsest, en bokrull hvor gamle, forskjellige tekster eller håndskrifter ligger i lag på lag. Det er avgjort en fordel å kjenne både sin Shakespeare og Saxos historie, og man bør helst også lese programmet. Det betyr ikke at forestillingen ikke fungerer som forestilling. Men man må kanskje ta høyde for Barbas utsagn: «Mit teater skal desorientere».

Slik forestillingen utfolder seg innenfor murene av Kronborg slott, skal Festningen også forvandles til metafor. Scenerommet er begrenset av musikertribuner og seks publikumsamfier som utgjør en sirkel omkring den gamle steinbrønnen i sentrum av borggården.

«Speak illusion», sier Hamlet hos Shakespeare til gjenferdet. Men her er det ikke en velmenende patriarkalsk orden som bringes i tale når skuespillere av ulike nasjonaliteter flommer inn over borggården som flyktninger. Barba har valgt å parallellføre eller kryssklippe scener fra Saxos heltefortelling mot ensemblescener, hvor flere

titalls skuespillere gir kropp til et navnløst kollektiv. De er kledd i kostymer fra det 20. århundre, og bærer koffertene i hendene. Slik henspilles det på vår tids flyktninger og krigsofre, mens det stilmessig kan bringe tanken til italiensk neo-realisme.

I gjenskinnet fra fakler som noen av skuespillerne bærer, skapes det stadige skift av fokus, samtidig som man i ensemblescenene leter med blikket. Her får man se utsnitt av historier eller skjebner: Atskillelse, kjærlighet, ekteskap, død. Disse del-historiene er iscenesatt slik at man har følelsen av å se det hele på en avstand i tid, gjennom det assosiative avtrykket en gest eller bevegelse setter. Slik oppstår det en følelse av flyktighet, som gjør et like sterkt emosjonelt inntrykk som det oppleves poetisk, og er virtuost arrangert rent estetisk. Det er disse massescenene som gjør sterkest inntrykk, de kan minne om danseforestillinger til Alain Platel, men Barba lykkes også i å forene ulike teateruttrykk på en inkluderende måte. Forestillingen er et konglomerat av europeisk og asiatisk dans og teater, historie og kultur. Også når likene til slutt ryddes unna med gaffeltruck.

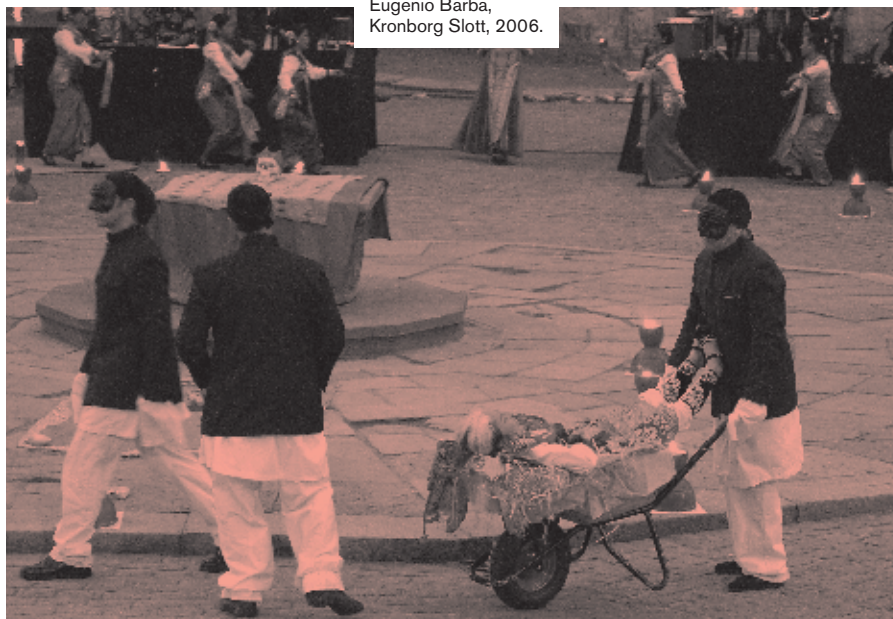
Hamlet spilles av en svart skuespiller, brasilianske Augusto Omolú, og de andre kongelige personene spilles av asiatiske og europeiske skuespillere som er kledd i overdådige, fremmedartete, balinesiske kostymer og som er koreografert etter respektive teaterformer. Risikoen er at historien blir borte i mylderet. Og det er ikke helt vellykket når Barba lar en herold, i skikkelse av en kvinne som «Saxo Grammaticus» introdusere scenene. Situasjonene og personene blir distanserte, og gir i beste fall en déjà-vu-opplevelse. Som i scenen hvor Ørvendel myrdes av sin bror Fenge, som derpå gifter seg med hans enke og Hamlets mor, eller scenen hvor Hamlet stikker ned Fenges rådgiver, som har skjult seg for å overhøre samtalen mellom Hamlet og moren. Eller når den unge kvinnen (Mia Theil Have) brukes som lokkedue for Hamlet, for å avsløre at han bare opptrer som gal. Når Augusto Omolú raser omkring og galer Kykeliky, savner jeg innsikt i hva som rører seg i ham. På slutten forholder Barba seg fritt til Saxo, han tar stilling – og viser at Amled/Hamlet forvandler seg til en tyrann, akkurat som sin drepte onkel. Hamlet proklamerer en ny orden, og Barba legger inn en allusjon til Ofelia når han lar Hamlet drepe sin unge elskerinne ved å holde hodet hennes under vann i et vaskefat. En sterk scene.

Müller og Brecht

I Eugenio Barbas iscenesettelse finnes det kanskje en forbindelse mellom Shakespeares skuespillertrupp og flyktningene som



UR-HAMLET i regi av Eugenio Barba, Kronborg Slott, 2006.



søker opphold i borggården. Her får forestillingen meg til å tenke på Martha Vestrins *Gjøglerens Hamlet* og Tom Stoppards *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, i kraft av at de leser tragedien «nedenfra», fra folkets, eller skuespillertruppens blikkvinkel. *Ur-Hamlet* er en politisk forestilling, men med peilinger i mange retninger. Den virker også på kroppen, som når det går en person og banker på tribunen man sitter på, og man fryser til, enten man endelig hører gjenferdet (!), eller tar tegnet som varsel om pest. Her blir pesten personifisert av en japansk noh-skuespiller. Som Barba skriver:

Det var tider med pest, mistillid, massaker, intoleranse og religionskrig. Da Hamlet, Don Juan, Doktor Faustus og Harlekin trådte ind på scenen, skjulte de deres barbariske og grusomme natur i en regnbue

af humoristiske kommentarer og dybe tanker. De var alle fire eksperter i kunsten at blive sine modstandere kvit med våben, list og trolddom.

Barba er også poet, og hans *Ur-Hamlet* en «Hamlet-kommentar» i tradisjonen fra Brecht og Heiner Müller. Det slår meg at Brecht i sin lesning av *Hamlet* hadde et blikk for det i Shakespeares hovedperson som står i sterkest slektskapsforhold med den danske Amled. Brecht identifiserer scenen der Hamlet sammenlikner seg med den norske Fortinbras – prinsen som går til krig over «a nutshell» – som stykkets vendepunkt. Her fanges Hamlet inn av den middelalderske hevnmekanismen, og historien tar ham.

Kanskje det virkelig er *Amled* som kommer med krigsropet: «This is I, Hamlet the Dane!»

Flere anmeldelser



Sandholmen

(Allerød): Et af Danmarks største dramatikertalenter, Anna Bro, har sammen med det populære provinsteater, Mungo Park været omkring den danske flygtningelejr, Sandholm.

Sammen med instruktøren Simon Trolin fik hun adgang til lejren, boede i den et par uger og var gennem de samme indskrivningsprocedurer, som de andre beboere. Her igennem samlede de materiale til en af efterårets største teatersucceser i Danmark.

AV MORTEN KOEFOED

SANDHOLMEN, regi: Moqi Simon Trolin, Mungo Park, 2006. Foto: Peter Boel.



flygtningelejr

ANNA BRO: **SANDHOLMEN** REGI: MOQI SIMON
TROLIN. SCENOGRAFI: LEA HØJMARK BURROWS.
MUNGO PARK

På det geologiske fænomen som kaldes en sandholm, en mindre ø i havet, kan der sikkert ikke gro særlig meget. Det kan der heller ikke i flygtningelejren af samme navn, der ligger ved provinsbyen, Allerød – ca. en times togkørsel fra København.

Ikke særlig langt fra lejren ligger der til gengæld et sprudlende teater, kaldet Mungo Park. I det ret imponerende samarbejde mellem de to parter, har de fået skabt et teaterstykker om de skæbner som stuves af vejen, fratages basale rettigheder og sættes under alle former for administration af de danske myndigheder.

Den italienske teoretiker Giorgio Agamben har brugt begrebet nøgent liv om den tilværelse. Det er mennesker, der ikke har noget – retsløse, statsløse – men frem for alt fratages de også enhver mulighed til at gøre noget, fordi de er fanget i det bureaukratiske ingenmandsland, som flygtningetilværelsen efterlader dem i. Det er nøgent ubrugeligt liv, som vores globale samfund tilsyneladende har til overs.

Danske Skuespillere og statsløse skæbner.

Selvfølgelig er det altid problematisk, når danske skuespillere står med tomme øjne og triste ansigter og skal spille den smerte og de følelser – de konflikter, nedværdigelser, som flygtninge og asylansøgere oplever, når de kommer til Danmark.

På Mungo Park gør de det kun i allerførste sekvens af stykket. Derefter bevæger vi os nærmest med en revy-dramaturgi frem gennem tragikken – der er rigtig godt fart på, og når enkelte scener bliver for selvfølgelige lader man to af dem finde sted samtidig.

Hver enkelt skuespiller har flere roller. Der bliver skiftet T-shirt og køn og den eneste, som får den utaknemmelige opgave kun at spille én karakter, er skuespilleren Maja Frederiksen i skikkelse af Job. Hun får ikke lov til at efterligne indvandrerne accenter og gester. Hun får ikke lov til at stå og bide negle, løbe rundt med hættetrøje eller være naiv jyde, der forelsker sig i en serbisk militærnægter.

Det handler rigtig meget om humor i Anna Bros stykke Sandholm – og humoren og rollebytningerne hjælper til med at bygge lidt afstand ind mellem dem som

skuespillere og de skæbner de repræsenterer – en afstand som virker produktiv.

Et andet rigtig godt greb Anna Bro gør brug af er rammehistorien, hun tilføjer. Egentlig er stykket bygget op omkring en rapport til Gud, som Job har taget på sig.

På den måde kommer der en fortælling ud af det. En fortælling som dramatikerens Anna Bro fortæller uden at have eksklusiv ret på de skæbner den omhandler og en fortælling som skuespillerne kan «spille» uden at tage patent på det at udtrykke sig på en scene, som om beboerne i lejren ikke selv kunne sige, hvad de mener.

En Plads i Paradis

Stykket er bygget op omkring en køjeseng på en mindre drejescene. En grøn laserstråle på tværs af salen er måske antydningen af et hegn.

Kvinden eller manden Job ankommer til lejren. Hun har været gennem nogen hændelser, omkring tabet af hendes børn, som vi kun får begrænset indblik i.

De har medført et hukommelsestab hos hende og i stedet for at angive sit oprindelsesland, skriver hun Himlen og mener hun har denne rapport-opgave overfor Gud.

Det skal være en rapport om forholdene

i lejren, om børnene, som vokser op og bliver teenagere, om beboerne som nok kan bevæge sig udenfor den og tage arbejde i begrænset omfang – men som er forhindret i på nogen måde at komme videre med deres liv, fordi de venter på at få deres sag behandlet eller fordi de har fået afslag, og ikke kan tage hjem, og derfor stadig venter, måske på et mirakel, som Job efterhånden bliver alt for god til at love dem.

En ting er det pres, der udøves fra det omgivende samfund på lejrens beboere, noget andet er den dynamik, som opstår internt mellem beboerne selv – fx. når de begynder at kontrollere og sladre om hinanden, eller når de ryger ud af balance psykisk, sådan som den svensk kurdiske forfatter Hama Dostan også har beskrevet det indgående i sin roman *En plads i Paradis*.

Det er det, der sker til sidst i stykket, hvor den serbiske militærnægter vælger at rejse hjem, for at han fra hjemlandet kan ansøge om opholdstilladelse som far til sit eget barn. Da bukker hans mor under, hende der i sin tid bragte ham hertil for at redde ham fra en værre skæbne i hjemlandet.

Organisationen Mungo Park

Teatret Mungo Park har gennem de seneste par år oplevet en stigende interesse og kan, på trods af, at det ligger forholdsvis langt fra København, uden problemer trække publikum helt fra hovedstaden.

Fra Sæsonen 2005-06 har det fået ny ledelse og et fast ensemble, som dels gør det muligt at tilbyde repertoire-teater, dels at holde en form for festivaler med Mungo Park forestillinger rundt omkring i landet.

Når det gælder organisation, pr, grafisk design etc. – kan der vist ikke være så meget tvivl om, at de har ladet sig inspirere af Volksbühne-Berlin. Måske ligger folden i program-plakaten lidt forskudt, men ellers er det meget lig hinanden. Indholdet, teaterstykkerne er deres eget.

I løbet af sommeren sponsorerede teatret en plakat-kampagne i København med billeder af Bush, den iranske præsident Mahmoud Amadinejad og lederen fra dansk folkeparti Pia Kjærsgård.

Under billederne stod med fed skrift: «Hold nu kæft!» og et sort skilt for munden, hvorpå der stod Mungo Park. Aviserne kaldte det for provokunst. Det er det sikkert også.

Hvem de med forestillingen *Sandholm* lukker munden på skal jeg ikke kunne sige, men at den har potentialet til det, skal der ikke herske tvivl om.

Ambient regikunst: Gob Squad og illusjonens dilemma

(Berlin): Gob Squads *Me, the monster* ble vist på Prater i Berlin-Mitte i juni, i oktober gjestet kompaniet Det Åpne Teater i Oslo.

AV KNUT OVE ARNTZEN

GOB SQUAD: **ME, THE MONSTER**

PRATER, VOLKSBUHNE, JUNI 2006

Kunsten har fått et stadig sterkere fokus på kroppen som bærer av personlig erfaring. Skuespillerens kropp møter tilskuernes ritualer, og den personlige tilstedeværelse har ført til at showets magi mer og mer er blitt brukt som kunstnerisk virkemiddel.

Den amerikanske regissøren Richard Foreman var opptatt av hvordan de visuelle effektene kunne brukes til å rive i stykker effektens egen illusjon, og i dag, på begynnelsen av 2000-tallet, ser vi hvordan regikunstenes bearbeidelse av det showkulturelle er i ferd med å overta mainstream-scenene og boulevardteatret. Det søkes etter opplevelse i skjæringspunktet mellom illusjon og autentisitet.

Regikunstens grep kan i stadig større grad forstås i forhold til kunnskap og ritualitet som virkemidler, både gjennom teknologi og forskjellige former for ambiente kontekster. Tilskuerens forståelse bygger på at det er det egne blikket som ser, og forståelsen blir i stor grad en personlig tolkning og utlegning av forestillingen. Tradisjonelle oppfatninger av kunsten som representasjon eller speiling av virkeligheten er i et postmoderne perspektiv erstattet av en lek med illusjon og autentisitet.

Autentisitet er noe som har med personlig nærhet og opplevelse å gjøre, og når det erkjennes at virkeligheten kan manipuleres med i kunsten, står vi overfor en bevissthet om at også «virkeligheten selv» kan manipuleres med i teatret. Publikum og kunstneren kommer dermed i en interaktiv dialog, slik man særlig kan se det i det pop-ambiente teatret fra Baktruppen til Gob Squad, og fra Forced Entertainment til norske kompanier som norske Sons of Liberty og De utvalgte.

I produksjonen *What are you looking at* i 1999 utviklet det britisk-tyske kompaniet

Gob Squad en boks hvor de hadde en interaktiv festorgie, mens publikum måtte gå rundt og kikke inn. Publikum fikk være med som *voyeur*, tittere. Våre blikk møtte deres blikk, kunne en kanskje si, selv om aktørene ikke kunne se ut gjennom boksen.

Me, the monster er Gob Squads siste produksjon, og den ble vist på Prater i Berlin-Mitte i juni 2006. Prater er en anneksscene til Volksbühne am Rosa- Luxemburg-Platz.

Gob Squad har eksistert i 10 år og har bakgrunn fra Nottingham i Nord-England. Ordet «gob squad» betyr stor kjæft, og de spiller på at de er storkjæftede og snakkesalige. Gruppen har nå i flere år hatt base i Berlin, og har både engelske og tyske medlemmer. De har vært *artists in residence* i Podewil, det gamle Haus der Kulturen der Jugend i Øst-Berlin, og fulgt med tidligere kunstnerisk leder for Podewil, Aenne Quinones, over til Prater.

Me, the monster

Me, the monster er en studie i monstervesen, en lek med den følelsen alle har av å være litt monster. Derfor er det første som skjer at skuespillerne i foajeen kommer med skjema til utdeling som publikum skal fylle ut før de går inn i salen. Man skal krysse av på et spørreskjema, og svarene blir raskt analysert og alle får en button til å ha på seg med angivelse av hva slags monster vedkommende er, slik som bl.a. vampyr eller varulv.

Salen er slik delt opp at alle monsterkolleger kan sitte i samme område, slik at det blir lettere for skuespillerne under forestillingen å henvende seg til publikum som grupper av monstre. Deretter begynner en total utlevering av skuespillernes personlige historier og følelsesliv, fremstilt tildels gjennom videofilmer og tildels i små intervjusituasjoner skuespillerne imellom.

Et panel med noen skuespillere sitter i noe som ligner et radio- eller fjernsynsshow-

studio, og de er plassert frontalt i forhold til publikum. Det er bygd et slags rom i rommet i salen, og det blir virtuelt stengt av etter at man er blitt advart om enten å forlate salen straks eller å bli værende til døren åpnes igjen. Vi skjønner at det er en slags terapeutisk situasjon vi har begitt oss inn, med det formål at våre «monsteridentiteter» skal hjelpe oss til å forstå rollefigurenes til dels lidelsesfulle personlige historier.

Dette blir det etter hvert litt for mye av, og det er nesten som grensen mellom fiksjon og virkelighet er brutt ned. Jeg tror det var dette de ville med forestillingen, gi oss en følelse av deltagelse i et show om bitre følelser og morsomme brudd med en virkelighet de har hentet fra det urbane byrommet. Det er en vågal scenisk fiksjonskontekst som blir utdypet gjennom videofilmer med opptak fra usynlig teater. Vi ser f. eks. en videofilm med en av skuespillerne som går på et fortau, hvor hun først bryter sammen og så reiser seg opp og gir seg hen til å kysse alle de mennene hun måtte møte. Dermed blir temperaturen høy, og publikum både ler og gråter på samme tid. Og slik har Gob Squad for så vidt også har klart å etablere en showkulturell terapisisituasjon, hvor vi som publikum er sterke fordi vi alle har fått vår monsteridentitet. Med den slippes vi så ut igjen, ut til den virkeligheten som er så inderlig morsom og *rough* på samme tid.

En kan mislike forestillingen for å være litt utflytende, slik at den konteksten de skaper blir viktigere enn det showet de gir oss. Her er det 60 pst. kontekst og 40 pst. estetikk, og så spør det hvor vi skal legge oss i det kritiske feltet før dommen faller. Dette er spørsmålet om regikunsten som lek med illusjonens mørke sider, men med slapsticks og gode videofilmer slår vi oss til ro med at det da også var god kunst vi fikk – i hvert fall når det gjaldt 40 pst. av forestillingen. Resten var enkel og grei kabaret.

Hvis jeg skal forsøke å fange inn teaterspråket til Tronsmo med få ord vil det bli: stedsspesifikk situasjonistisk hyperrealisme unplugged¹. AV ELISABETH LEINSLIE

Goros teater

Stedsspesifikk situasjonistisk hyperrealisme unplugged – en noe kronglete benevnelse, men allikevel ganske så dekkende. For Tronsmo forholder seg til et teaterunivers som både unndrar seg den klassiske illusjonen og tørster etter å speile en virkelighet. Tronsmos virkelighetstørst viser seg i tematikken og dramaturgien så vel som bruken av det stedsspesifikke rommet og amatørskuespillerne, eller skal vi si 'autentiske mennesker på scenen'.

Tema

«Det er en tråd i stykkene mine som tematisk tar for seg psykiske sider/problemer i samfunnet, personifisert i rollene og disses møte med sosiale konvensjoner i ulike situasjoner. Rollene jeg utvikler har alltid en slags base i figurer som til en viss grad er på siden av samfunnet og ikke helt klarer å navigere i sosiale konvensjoner,» sier Goro Tronsmo til Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift, i en samtale i juni i år. Samtidig understreker Tronsmo at dette ikke grunner i et ønske om å fortelle historier om psykisk syke eller å hevde at psykiske problemer er vårt største samfunnsproblem. Hun vil ikke at verkene skal være påstående rent tematisk, tematikken er snarere en strategi for å skape karakterer og situasjoner publikum kan kjenne seg igjen i.

Ved å allmenngjøre psykisk sykdom og sosiale problemer jobber Tronsmo innen en tematikk som har bredt om seg (i flere medier) de siste årene: det er vanlig å føle angst i sosiale situasjoner, det er vanlig å være en smule nevrotisk, det er vanlig å oppleve seg selv som sin største fiende osv. Selv når hun jobbet med *mad* (som tok utgangspunkt i en skriftlig nedtegning av Jeremy Wellers pro-

duksjon fra 1992 – om psykisk syke mennesker på audition) var denne avmystifiseringen av psykisk sykdom viktig for Tronsmo. Forestillingen skulle bidra til at publikum gikk fra å fokusere på at historien viste en audition for psykisk syke mennesker, til at de ble mest opptatt av situasjonen som sådan og den allmenne gjenkjenneligheten i de enkelte karakterene.

Dette ser vi også i hold me. En forestilling om fire unge mennesker som venter i et udefinert rom. Ventetiden fylles med lek og rollespill som gir oss et godt innblikk i karakterenes hverdag. Hverdagslige handlinger og situasjoner refererer til kommers (reklame, popmusikk o.l.) og «syke» hjemmeforhold (overgrep, alkoholisme, vold, isolasjon, depresjon, angst o.l.), og avdekker en virkelighet som er grunnleggende splittet.

Tronsmo har i denne forestillingen klart å fange ungdomskulturens liminale særpreg både i karakterer, tekst og form. Vi finner en form for konseptuell forankring mellom tema, rommet, situasjonene og karakterene. Uttrykket er nærmest naturalistisk og grenser mot dokumentarisk teater, hvor iscenesettelse av virkelige livssituasjoner og språk står sentralt.

Stedsspesifikk

En sentral kunstnerisk strategi i Tronsmos teater er det stedsspesifikke – en strategi hun har forsket i siden hun startet sitt arbeid som regissør. Hun søker rom utenfor den konvensjonelle sorte boksen – et rom hun mener påtvinger forestillingene uønskede teatreale konvensjoner og autonomitet. Og her ligger også kjernen til Tronsmos ønske om å jobbe stedsspesifikt; dette fokuset på rom gjør forestillingene kontekstspesifikke.

Noe som nettopp stiller spørsmål om hva autonomi er og hvor grensene for autonomi går.

Tronsmos forestillinger spilles i klasserom, i fengsler, i gamle svømmehaller, nedlagte trikkehaller, sløydaler etc. – rom som bærer med seg en mengde referanser, estetikk og energi. Aktørene tar opp elementer i rommet og det faktiske rommet omkranser verket med sine omboende definisjoner. Slik blir forestillingene en del av rommet det spilles i, og rommet tillegges nye perspektiver.

De konvensjonelle oppfattelsene av ulike rom får med andre ord stor betydning for verket som helhet, situasjonene som utspiller seg og for tilskuerens tolkning av verket. Når så Tronsmo utvider sin forskning innen det stedsspesifikke og jobber med en nomadisk stedsspesifikk strategi, har verket mangedoblet sine muligheter for betydningsproduksjon.

En nomadisk stedsspesifikk strategi innebærer at samme forestilling spilles i for eksempel både en gymsal, svømmehall og fengsel – men tilpasses hver gang det nye spesifikke rommet. Tronsmo mener dette bidrar til at forestillingen blir mindre autonom og at rommet forløses i den teatreale konteksten. Videre sier hun: «Romlig uforløsthet er jo ekstremt vanlig i akkurat skoleforestillinger på turné, der ribbeveggene og de medbrakte sceneteppene er i kontinuerlig krig. Konsentrasjonen som illusjonen krever og konsentrasjonen i publikummet, er på kollisjonskurs.»³

Troen på et verks autonomi, er med andre ord byttet ut med en kunstforståelse hvor betydning og resepsjon knyttes tett opp til hvilken sammenheng verket presenteres i. Dette speiler et nøkkelperspektiv i kunsten

under og etter det postmodernistiske paradigme – hvor verkets iboende betydning må leses ut ifra den til enhver tid gitte kontekst.

Tronsmos realisme

Det faktiske rommet og konteksten får altså stor plass i Tronsmos produksjoner. Det gjør også den faktiske tiden. En tidskontinuitet antydes. Ikke i form av det klassisk aristoteliske eller episke dramaet, men som en sammenhengende varighet, en situasjon som varer hele forestillingen. Forestillingen flytter seg med andre ord ikke i tid og rom – alt skjer i sanntid. Det spilles ut små lokale og fragmenterte dramaer i situasjonen, dramaer som direkte eller underliggende forteller oss om og blottlegger karakterene psykologisk.

Tronsmos teater er altså en form for realisme som konsentreres rundt rommet, konteksten og skuespillerne. Skuespillere som ikke er skuespillere, for Tronsmo foretrekker ikke-skolerte aktører når hun velger sine samarbeidspartnere. Hun mener at hos skolerte skuespillere kan treningen deres stå i veien for umiddelbarheten og autentisiteten hun forsøker å ivareta i sine verk. Denne strategien kjenner vi igjen bl.a. gjennom Richard Maxwells arbeider. Og som i Maxwells verk er spillestilen i Tronsmos verk nedtonet og aksentuert samtidig. Aktørenes naturlige og personlige bevegelser og språk utnyttes til å skape et ikke-spill som nærmer seg hyperrealismen. Det er som om aktørenes reelle tilstedeværelse griper inn og skaper betydning, på samme nivå som det spesifikke rommet og konteksten definerer betydninger.

Tronsmos tilnærming til kunsten vitner om et engasjement for å bringe virkeligheten inn i kunsten. Ved utstrakt bruk av tilnærmet autentiske rom (stedsspesifikk), mennesker (amatører) og situasjoner konstrueres paralleller til dagens mennesker og deres virkelighetsoppfattelser. Mennesket og virkeligheten er tunge og problematiske assosiasjonsfelt å forholde seg til – både i kunsten, teorien og livet. Tronsmo server da heller ingen svar på de store spørsmålene hun berører. Hun forsøker snarere å utfordre tilskueren til selv å kontemplere ved å danne relasjoner mellom kunsten og eget liv selv.

Goro Tronsmo har produsert: *mad* (2001), *erase my skin* (2003), *hold me* (2004) og *auvirkomma*

NOTER

- ¹ Hyperrealisme unplugged: se Marcus Wessendorfs «Richard Maxwells postdramatisk teater», i: *Norsk Shakespeare- og Teatertidsskrift* nr.1/2006.



HOLD ME, konsept og regi: Goro Tronsmo. Foto: Goro Tronsmo.

Fortellinger fra undergrunnen

Henriette Pedersen skaper i HAMBURGER ALLEE et småabsurd univers med et skjevt blikk på de tingene vi foretar oss når ingen kan se oss. AV INE THERESE BERG



HAMBURGER ALLEE, regi: Henriette Pedersen, 2006. Foto: Sveinn Fannar Johansson

HENRIETTE PEDERSEN: **HAMBURGER ALLEE**
BLACK BOX TEATER, 9. SEPTEMBER

Pedersens danseteater er gjerne sært, skjevt og morsomt, men med en alvorlig undertone, og hun viderefører i *Hamburger Allee* stil og tematikk fra suksessen *Small stick*, *big bird*. Koreografen lar seg fortsatt inspirere av dyreverdenen og trekker paralleller mellom dyr og menneskers adferdsmønstre. Forrige gang var scenen befolket med fugler, men denne gangen er dyrereferansene mindre direkte, mer diskret tilstedeværende; både i det koreografiske materialet og i kostymene signert Maria Bohlin.

Fetisjer

Ordet *fetisj* vekker dunkle assosiasjoner om tabubelagt erotikk av det slag man ikke

snakker så høyt om. I populærkulturen er imidlertid seksualitet gjennomkommersialisert og til tross for at den tilsynelatende stadig sprenger nye grenser er den strengt regulert ut ifra forutsigbare *estetiske* prinsipper, der unge, slanke og vakre kropper dominerer, og egen nytelse er satt i sentrum. I *Hamburger Allee* på Black Box Teaters store scene sammenstilles menneskers skjulte fetisjer, vaner, preferanser og nytelseshunger med dyrs oppførsel, spesielt katter og hunder. Danserne klør seg selv eller hverandre i pelsen som er sydd fast på kostymene og gnir seg inntil hverandre, mens de nesten mekanisk løfter og bøyer hverandre inn i den ene stillingen rarere enn den andre. Jakten på fysisk tilfredsstillelse er det primære behov for menneskedyrene som befolker scenen. Det er noe ganske annet enn de glossy

bildene i tantrasex-boka som du fikk som velkomstpremie i Bokklubben en gang, og resultatet er snarere komisk enn sexy.

Andre inspirasjonskilder for det koreografiske materialet er helt klart det militære. Danserne marsjerer rundt på scenen til toner fra Wagners Valkyriemarsj og inntar positurer som minner om gamle krigsfilmplakater til den pompøse musikken. De framstår imidlertid ikke som spesielt heroiske, snarere tvert imot; de er tidvis ubehjelpelige, tidvis innbitte, men opptrer hele tiden med en viss emosjonell distanse. De fleste er vel kjente med begrepet intimitetstyranni og Pedersen tar på en humoristisk måte for seg maktbalansen i parforhold, men også i andre relasjoner; hvordan vi som små husfascister tvinger, manipulerer og lokker for å få viljen vår.

Dynejakt

Det er ingen lineær handling i *Hamburger Allee*, heller ikke noen særlig framdrift å snakke om. Snarere er det snakk om situasjoner bygget på variasjoner over samme tema. Musikken er stemningsskapende og særlig kontrasten mellom de pompøse Wagner-marsjene og den lavmælte støyen som komponist Lars Petter Hagen har skrudd sammen gir mange fine øyeblikk. De fire danserne, Sissel Bjørkli, Erlend Samnøen, Marianne Skjeldal og Siri Jøntvedt, mestrer det småabsurde danseteatret godt. De overspiller ikke for å få maksimalt ut av komiske situasjoner, og til tross for den manglende følelsesmessige innlevelsen er det ikke noe å si på tilstedeværelsen. Ett av flere ubetalelig øyeblikk er når Samnøen løper trippende rundt på scenen i små hæler mens Bjørkli sitter på ryggen hans med armen løftet i nazi-hilsen, mens Skjeldal jager dem rundt i sirkel med en dyne som hun slår i gulvet.

Programmet til forestillingen foreslår at Pedersen ønsker å vise at under fasaden koker det i særheter hos de fleste, og at nettopp det er ganske normalt. Det har hun klart å gjennomføre. Likevel unnslipper ikke *Hamburger Allee* all kritikk. Både kostymene og musikken har et gammelmodig preg som leder tankene mot etterkrigstiden, mot fallerferdige bondegårder og radiounderholdning. Blandingen av nostalgiske referanser og obskur, absurd humor er underholdende, men distanserende. Det hindrer koreografen fra å virkelig gå i dybden i tematikken hun rører ved og forestillingens mister til en viss grad sitt kritiske potensial. Likevel er jeg ikke i tvil om at Henriette Pedersen er en av Norges mest originale og spennende unge scenekunstnere.

Tett og tekstuelet

(Tromsø): Arne Garborg hadde sannsynligvis satt pris på Hålogaland Teaters oppsetning av GJENGANGERE, Henning Gærtner hadde neppe det. Likevel er ikke dette typisk tradisjonelt teater. AV RUBEN MOI

HENRIK IBSEN: **GJENGANGERE** REGI: ØYVIND OSMO ERIKSEN. SCENOGRAFI OG KOSTYMER: NORA FURUHOLMEN. LYSDESIGN: JOAKIM MOE RØISLAND. HÅLOGALAND TEATER, SCENE ØST, 10/10 2006

blikum på den måten Garborg anså stykket for å gjøre i sin tid, er det likevel vitalt og tankevekkende.

Meta

Eriksens regi og Furuholmens scenografi inkluderer nyskapende nyanser i selve trykkammeret. Som en inversjon av titteskapets introspeksjon, starter stykket med at de fem hovedpersonene rykker frem på truende vis, fra et ubestemmelig scenografisk, historisk og psykologisk bakrom til en publikumskonfrontasjon, i et glimtvis skjærende lys og gjennom de lagvise slørene som skaper og skiller dypene i scenerommet. Skuespillerne inntar således sitt sceniske liv i et samspill mellom lys og mørke ved å gjennomskride de illuderte lik-kledene. Åpningssekvensen fremstår som en meta-



GJENGANGERE,
regi: Øyvind Osmo
Eriksen. Hålogaland
teater, 2006. Foto:
Ola Røe

nødvendigvis å henfalle til dogmatisk konvensjonsoppløsning. Tradisjonelle regivalg i en oppsetning av Ibsens kanskje mest aristoteliske tragedie kan fort få en funksjon som titteskap, men en slik innfallsvinkel er ikke nødvendigvis søvndyssende. Om ikke denne versjon av *Gjengangere* konverterer til enkelte kritikeres postdramatiske krav, eller «slaar Spillet overende» for dagens pu-

refleksiv vitalisering av stykkets velkjente dramaturgi, tematikk og lysmetaforikk.

Likeledes antar de flørlette gas-gardine-ene en meningsdimensjon utover konvensjonell dramaturgi og symbolikk. Selvfølgelig gjør draperiene det mulig å spille på spøkelsesaktig stemning, simultane handlingssekvenser og en stadig reorganisering av det hjemlige interiøret. De fungerer også som

kokonger for karakterens forvandling og utnyttet til å gi det pauseløse stykket dynamikk og sammenheng. De illustrerer handlingens skiftende lag av tid, sannhet og psykologi og svever over de moralske dilemmaer med allusjoner til det syvende segl i Bibelen. I tillegg innehar de multiassosiative tekstilene en språkbevist egg og meta-dramaturgisk dimensjon. De konkretiserer stykkets tilsløring, og fremfor alt, avsløring av fortid, løgn, moralisme og idealitet. På samme måte manifesterer de ideen om stykket som en vev av språk og handling som gradvis revner. Denne gjennomførte tekstile konsentrasjonen medfører også at skuespillerne beholder klærne på. Det er ikke vanskelig å forestille seg opplagte andre valg for å fremstille den nakne sannhet i denne gjennomerotiserte forestillingen.

Kamelonen Engstrand

Skuespillerne evner å følge opp symbolikken i den vitale åpningssekvensen. Guri Johnson kler rollen som den sterke Fru Alving, med hardhet, inderlighet og troverdighet. Figenschow jr. tolker Pastor Manders med nedtonet balanse. Fuller-Gee er så avgjort bedre i de avgjørende kritiske øyeblikkene enn i de innledende situasjonene. Maria Bock gjør en god figur som en yppig og selvbevisst Regine. Ungdommene står bra til hverandre, men har tidvis en aura av publikumsfrieri til skoleklasser. Høegh formidler vekslene i snekker Engstrand med smidighet og sleskhet, og hans rollefigur gir forestillingen en alternativ innfallsvinkel til den sedvanlige tematiske aktualiteten og den moralsk problematiseringen.

Snekker Engstrand fremstilles utvetydig som en sosial kameleon og skruppelløs kyniker. I personlig styrke er han på nivå med Fru Alving, og han behersker den tekstile og språklige fremtoningen til både borgerskapet og presteskapet så vel som sin egen stand. Ved sin sorti overgår han dem alle. Forestillingen er politisert innenfor sin konservative ramme.

Tilsynelatende tradisjonelt, ja vel, men i sin selvbevisste dialog med sin egen fremstilling og sitt lille politiske tilsnitt inneholder denne gjennomførte og gripende oppsetning nyskapende kvaliteter og et fokus utenfor middelklassen som man fort overser dersom man ikke kalibrerer nyhetskravene. Derfor er dette titteskapet langt fra søvndyssende og fremviser langt mer enn nok en konvensjonell Ibsen-tolkning.

Ung og tragisk Gregers

(Stavanger): Sofia Jupither har rett og slett valgt å følge Ibsens tekst, i en tragikomisk VILLANDEN. AV IDALOU LARSEN

HENRIK IBSEN: **VILLANDEN** BEARBEIDET AV SOFIA JUPITHER. SPRÅKLIG BEARBEIDELSE: MARIKA ENSTAD
REGI: SOFIA JUPITHER. SCENOGRAFI OG KOSTYMER: ERLEND BIRKELAND. LYSDESIGN: TORILL LUND
ROGALAND TEATER, HOVEDSCENEN

Et fellestrekk ved Ibsenfestivalens norske oppsetninger i år var at samtlige regissører tok seg store friheter med Ibsen. Goksøyr/Martens gikk lengst, de brukte *Villanden* som et forelegg de forholdt seg helt fritt til, og de moderniserte stykkets karakterer uten snev av pietet overfor opphavsmanen. Runar Hodne holdt seg trofast til teksten i *Byggmester Solness*, men valgte til gjengjeld å improvisere visuelt, mens Stein Winge (*Når vi døde våkner*) og Eirik Stubø (*Hedda Gabler*) brukte det samme minimalistiske utgangspunkt til to svært forskjellige oppsetninger.

Rogaland Teater markerte Ibsen-året med svenske Sofia Jupithers oppsetning av *Villanden*. Hun hadde rett og slett valgt å følge Ibsens tekst, i seg selv en dristig og original løsning i dag. Hun hadde riktignok skåret noe i replikkene, og den tidløse rammen om stykket ga ikke assosiasjoner til Ibsens tid, men til 1950-årene. I tillegg til å spille Gina, hadde Marika Enstad dessuten foretatt en ypperlig, diskret men tidsriktig modernisering av språket. Men utover dette var det en klassisk versjon av *Villanden* som i hele spilletiden gikk for fulle hus på Rogaland Teater.

Klasseperspektiv

Jupither holdt for eksempel fast på en scene som ofte sløyfes i dag: den innledende

dialogen mellom grosserer Werles tjener, Pettersen, (Ole Danielsen) og den innleide tjeneren Jensen (Glenn André Kaada), en dialog som blir avbrutt av at gamle Ekdal smyer seg gjennom salongen til grossererens når han skal inn på kontoret. Slik fikk Jupither enkelt og effektivt fram stykkets klasseperspektiv: I utgangspunktet var løytnant Ekdal og oppkomlingen Håkon Werle antakelig ganske jevnbyrdige, men Ekdal måtte sone en fengselsstraff mens Werle fortsatte å berike seg på Høydalsverket. Nå må den deklasserte Ekdal være glad for at tjenerskapet ser på ham med overbærenhet.

Som unggutter var Gregers og Hjalmar nære venner. Økonomisk og sosialt tilhørte de forskjellige verdener, men deres livssituasjoner hadde likhetspunkter: Hjalmar må ha hatt et komplisert forhold til faren som sonet en fengselsstraff, mens Gregers' alkoholiserende mor systematisk satte ham opp mot grossererens. De to guttene er også blitt preget av samme typen kvinner: Werle omtaler sin avdøde hustru som «sykelig og overspent», mens Hjalmar ifølge Relling ble oppdratt av «to forskrudde, hysteriske tantefrøken». Samtidig har utvilsomt Hjalmar hatt stor beundring for sin velstående og selvsikre venn, og det forklarer at han senere blir et så lett bytte for Gregers' «ideale fordring».

Stykkets klasseperspektiv ble her forsterket når handlingen i annen akt forflyttes til familien Ekdals leilighet. Kontrasten var voldsom mellom de overdådige luksuriøse salongene som Erlend Birkeland hadde skapt som ramme om grossererens privat-



Alf Nordvang som grosserer Werle, Anders Dale som Gregers i **VILLANDEN**, regi: Sofia Jupither. Rogaland Teater 2006. Foto: Emile Ashley

liv, og Ekdal-atelieret med de nakne treveggene og de nedslitte møblene.

Sofia Jupither var ikke redd for å vektlegge *Villandens* komiske elementer. Espen Hana spilte Hjalmar, og denne allsidige skuespilleren har et sikkert grep om komediens spillestil. I blant, som da han i starten av tredje akt skal ferdiggjøre fotografier, men stadig er fristet til å besøke mørkeloftet mens Gina samtidig holder ham under strengt oppsyn, nærmet tolkningen seg folkekomedien. Men Ibsen har bevisst lagt inn komiske elementer i flere av sine store samtidsdramaer, og Sofia Jupither lot dem komme til sin rett.

Nettopp denne lett komiske dimensjonen gjorde Espen Hanas Hjalmar litt mer sympatisk enn han ofte fremstilles. Det var noe forvokst og barnslig ved denne store klønete mannen, og Espen Hana overbeviste om at Hjalmar er fullstendig forsvarsløs, stilt overfor Gregers' fanatiske tro på at familien vil få det bedre når de ubehagelige «sannhetene» kommer for en dag.

Gregers

For meg ble det mest interessante i Sofia Jupithers oppsetning, hennes – og Anders Dales – tolkning av Gregers Werle. Han var ikke bare så sterkt monoman og fanatisk

at det grenser til galskap, slik han for øvrig ofte fremstilles. I tillegg var han her også en dypt tragisk skikkelse.

Fra starten av stykket er Anders Dales Gregers på fortvilet jakt etter et prosjekt som kan gi livet hans mening. Skal vi tro Relling, har han ikke lyktes med å presentere sin «ideale fordring» for folkene oppe på Høydals-verket. Men han har ikke gitt opp, og etter at han i første akt oppdager hvordan det har seg at Hjalmar og Gina er blitt gift, er hans ivrige interesse ikke til å ta feil av: Han har funnet sitt livs oppgave.

Anders Dales Gregers er en ung mann, langt yngre enn han vanligvis fremstilles. Han er også totalt umoden, fullstendig selvpoptatt, og skråsikker på at han har rett. Han tror ærlig og oppriktig at hans avsløringer vil bringe lykke til Gina og Hjalmar, og hans strålende, barnslige forventning når han kommer inn til ekteparet etter at Hjalmar har konfrontert Gina med fortiden, er både rørende og skremmende, som også hans beregnende manipulering av Hedvig. Denne Gregers lider av det vi i dag vil kalle en alvorlig personlighetsforstyrrelse. På sett og vis er han ikke fullt ut ansvarlig for sine ondskapsfulle og vanvittige handlinger, og det gir skikkelsen en tragisk patos.

Denne tolkningen av Gregers-skikkelsen er det mest spennende ved oppsetningen. Den er ellers gjennomreflektert og klok, og her som i *Suevn* av Jon Fosse, viser Jupither sin sans for små, troverdige detaljer – som Ginas gummihandsker når hun gjør rent i stuen. Nina Ellen Ødegård er en rørende og overbevisende Hedvig og Marika Enstad en sterk og varm Gina. Even Stormoen (Relling), Per Tofte (Gamle Ekdal) og det øvrige ensemblet skaper også finstemte og riktige skikkelser av sine roller. Men det er Espen Hana og Anders Dale denne *Villanden* dreier seg om.

I sin gjennomførte og sterkt minimalistiske versjon av *Villanden* som i høst gjestes New York, la Eirik Stubø overbevisende vekt på barnet som det uskyldige offer for de voksnes selvpoptatthet og egoisme. Et gripende og høyst aktuelt perspektiv. Men Sofia Jupithers dyptloddende analyse av den hensynsløse og farlige fanatiker er også interessant. De to ulike tolkningene er det beste bevis på det teatermessige spennende mangfoldet i Ibsens tekster.



Peer Gynt som regikatalog

(Berlin): Tretten regissører har gått sammen om å skape en PEER GYNT-revy på Berlins off-scene. AV THOMAS IRMER

Man må anta at ideen bak denne produksjonen av *Peer Gynt* ikke i første rekke har vært ønsket om å utforske stykket, men å føre ledende scenekunstnere fra det frie fellet sammen i én produksjon. Hva ville resultatet bli hvis hver deltaker fikk anledning til å iscenesette sin del av stykket, slik at de forskjellige håndskriftene ble stående siden av hverandre, når man til slutt føyde alle delene sammen?

Som den verdensreise av et dikt stykket er, er *Peer Gynt* naturligvis et særdeles godt utgangspunkt; en figur som lever i forskjellige verdener, en oppførelse med forskjellige teaterspråk.

En forestilling som dette ville sikkert bare være mulig å få til på den frie scenen, som preges av stor mobilitet, og kanskje bare i Berlin, med den tiltrekningskraften byen har hatt på kunstnere siden begynnelsen av nittitallet. Initiativtaker og koordinator, Susanne Truckenbrodt, kan med sin biografiske bakgrunn framstå som et eksemplarisk bilde på utviklingen innenfor

den frie scenen. Hun er utdannet som danser i en provinsby i Øst-Tyskland, og kom til Berlin i 1987, hvor hun i 1991 var med på å grunnlegge det lille Orph-Theater, som hun senere skulle lede opp til 2002, og hvor hun framfor alt har arbeidet med Heiner Müller og Brecht i dramaturgisk og litterært eksperimentelle iscenesettelser. Orph-Theater holder til i en bakgård i bydelen Berlin Mitte, som til å begynne med ikke var noen attraktiv adresse. Men med åpningen av nye gallerier og barer i nabolaget, tilfløt det også teatret penger. Denne bydelen i Øst-Berlin ble plutselig et sentrum for bildende kunst og den frie scenen, her befant Orph-Theater seg i det beste selskap, og det skulle det bli enda bedre for unge teaterfolk, da Sophiensaele, som holder til i en gammel arbeiderforening, åpnet som et nytt produksjons- og spillested.

Samproduksjoner

I dag forbinder man Sophiensaele med den unge Sasha Waltz, som begynte sin etter

hvert eventyrlige karriere på dette teatret, men mot slutten av nittitallet skulle det også bli den viktigste adressen for et økende antall samproduksjoner mellom forskjellige byer på det frie scenekunstheltet. Det dreide seg om å utnytte det kunstneriske, finansielle og publikumsmessige potensialet til en produksjon på en mest mulig effektiv måte. En forestilling kunne vandre fra Hamburg, over Berlin til Dresden eller Jena, og ha et publikum i hver by, i stedet for at spilletiden ble begrenset til de sedvanlige åtte til ti visningene på ett sted. Samtidig som en forutsetning var at man indirekte eller direkte mottok støtte på de ulike stedene. Dette samproduksjonsprinsippet har revolusjonert den frie scenen, økt de kunstneriske mulighetene, og dermed også betydningen til den enkelte regissør. På den andre siden har det også ført til en klassedeling av den frie scenen, mellom de som får oppmerksomhet og spiller i denne ligaen, og de andre, som fortsatt bare får vist 8 til ti forestillinger på et og samme sted.

Senere har Sophiensæle også blitt en partner for større institusjoner, og da Berliner Festspiele inviterte Peter Brooks *Tiarno Bokar* i 2005, valgte Brook selv dette spillestedet, til tross for at det fortsatt ikke fins skikkelige skuespillergarderober der og det flasser av veggene. Det virket også naturlig at Susanne Trockenbrodts *Peer Gynt*-prosjekt skulle vises her, hvor mange av regissørene i prosjektet har arbeidet tidligere, og at mesteparten av støtten kom fra 'Hovedstadens kulturfond', som subsidierer Berlins kulturliv ved hjelp av statlige midler.

Frihet og konsept

Truckenbrodts konsept forutsatte at tretten regissører, blant dem enkelte koreografer, skulle iscenesette de 35 delene som stykket var inndelt i, med én skuespiller, Uwe Schmieder fra Orph-Theater, som protagonist. Den andre konstante faktoren var et scenebilde av Hans-Hugo Ellerfeldt, bestående av abstrakte halvpipelinelementer som lot seg omarrangere. Det ble ikke forlangt tekstroskap, tvert i mot. Susanne Truckenbrodt hadde til og med satt opp tretten punkter for et regelverk hvor det het at «nyskriving og bruk av fremmede tekster er mulig.» Det ble heller ikke gitt noen direktiver med hensyn til registil, som jo var det som det egentlig dreide seg om, og hver regissør skulle, med unntak av Peer, bruke egen besetning. Eneste begrensning ellers var at hver del ikke skulle vare lenger enn 20 minutter. Programmet tilbød både et konsept og frihet, og endte opp som en seks timers forestilling full av overraskelser.

For åpningsscenen hadde koreografen Constanza Macras, fra Buenos Aires,

sammen med sine dansere utviklet et pantomimisk bukkeritt, fra en scene som ikke er med i stykket, men som framfor alt skulle vise at alt var mulig. Tilmann Köhler, som nå er teatersjef i Weimar, lot Peer-dukyver-scenen utspille seg på fem minutter, mens Dirk Clieslak lot gruppa si, Lubrical, opptre som bryllupsgjester, samtidig som en video i dogmestil viste et drikkfeldig selskap fra lavere lag som feiret bryllup i noe som tydeligvis var et enkelt gatekjøken. Den første opptreden til Solveig ble iscenesatt av musikkteaterregissøren David Marton fra Budapest, ved at sangerinnen Jelena Kuljic framførte en vidunderlig solo, hvorpå den hollandske koreografen Arthur Kuggeleyn iscenesatte bruderovet med tre danserinner, og som en tekno-musikk parafrase av Grieg.

«Revy» er, i den beste betydningen av ordet; som en katalog av forskjellige håndskrifter, en treffende betegnelse på dette prosjektet. Kvinnekollektivet She She Pop, som ofte arbeider med interaktive teaterformer, skulle i seterjente-scenen ikke trekke Peer, men en mannlig publikummer med seg inn i et slags peep-show-separé som ble filmet med livevideo. Albrecht Hirche framstilte trollene som en paramilitær gruppe kledd i krigerske outfits, som forsøkte å vinne Peer over for seg. I det store og hele dreide det seg altså om å utvikle motiver, mindre om teksten. Det interessante var at de enkelte delene, som ofte fjernet seg fullstendig fra forelegget rent tekstlig, likevel grep tilbake til temaer i stykket. Det ble særlig slående hos de regissørene som sannsynligvis aldri ville ha satt opp *Peer Gynt* i en annen kontekst. Hans-Werner Kroesinger, som er en spesialist innenfor det nye dokumentarteatret, brukte begynnelsen av fjerde akt (herrescenen i Marokko) til å rekonstruere et møte i dramaturgiatet på Schaubühne anno 1971, i forkant av Peter Steins berømte iscenesettelse. Her diskuterte man mulighetene for å benytte stykket til venstrepolitisk kritikk. Schmieders Peer satt ved et bord fullt av vinflasker, mens man på projeksjoner kunne lese utsagn som gjenspeilte datidens såkalt «kollektive» arbeidsformer – og som toppet seg i de utroligste antagelser, for eksempel at Peer kanskje symboliserte den tyske historien. René Pollesch, den kanskje mest overraskende gjesteregissøren i prosjektet, da han ikke på noen måte kan sies å tilhøre den frie scenen, satte i Peers selvransaker i ørkenen inn en monolog som han selv hadde skrevet og selv medvirket i, fra han var student. Den dreide seg om en «gammel litauisk regiasistent» og viste, allerede den gang, til Pollesch' tema om hvordan kunstnerisk arbeid blir fremmedgjort på teatret. Som dokument var det Pollesch

pur, men det var samtidig også et bidrag til å tegne Peers livsbue. Og like etter, ble Peer fremstilt som en pint skapning i dårekisten av Jo Fabian, idet Uwe Schmieders kropp hevet seg litt over de andre skuespillernes skyggeaktige skikkelser, i et grandios martyrium, til smertefull trommelyd, og helt uten tekst.

Under Peers hjemkomst i siste del (eller femte akt), ble det grepet tilbake til enkelte stilmidler man så på begynnelsen, idet teatret o.N fra Øst-Berlin – en av de første frie gruppene i DDR, under navnet Zinnober – iscenesatte et klovnnummer som også var typisk for teatret den gang. Dette var nok en spillestil Peer måtte igjennom, før Martons Solveig og Macras' danserinner lot forestillingen danne en krets – eller kanskje en bue, som også kunne betraktes som et stykke nyere teaterhistorie. Mange formelementer fra denne off-teater-katalogen har i mellomtiden blitt plukket opp av institusjonsteatrene, også ved Sophiensæles mellomkomst. Det strenge skillet mellom den frie scenen og store statsteatre fins ikke mer, mens kunstnere som Macras eller Marton pendler fra det ene til det andre. Verken stilistisk, estetisk, eller sågar politisk kan man hevde at denne forskjellen eksisterer mer. Slik sett var denne *Peer Gynt* også en storslått selviscenesettelse av en «scene» som – akkurat slik som Peer – en gang har reist ut, for å oppdage livet som teater, og hvor hver enkelt stiller ut sitt teater som en del av Peers liv. På den måten hevdet klassikeren seg ved hjelp av konseptet, selv om ikke mer enn en femtedel av Ibsens tekst ble oppført på scenen.

Og det er saken – et «regi-regi-teater», som toppunktet av alle mulighetene i dagens teater – og samtidig paradokset. For i egenskap av å være en repertoaryndling på institusjonsteatrene, har Ibsen også så å si vært en fiende av «det andre teatret», eller i det minste en uakseptabel borger-forfatter. En Pollesch vil heller ikke vise ham den æren de andre gjør ved å parafrasere Ibsens store dramatiske dikt. På den andre siden kunne kanskje bare et stykke som *Peer Gynt* gi anledning til en så interessant kveld i teatret med hele tretten forskjellige regissører. Gjennom dette store oppbudet, hvor kollektivet likevel blir tatt hensyn til som enkeltpersoner, blir det igjen mulig å snakke om dette stykket – der teatret selv reflekterer Peers livsbegjær, – som et showroom for Ibsen/Tyskland. Ved siden av Thomas Ostermeiers Yuppier-kritiske nytolkninger av Ibsen fra Schaubühne, kommer det for tiden ikke noe bedre fra Henriks selvvalgte hjemland.

(Oversatt av Therese Bjørneboe)

Peter Furth som Solness og Anja Schneider som Hilde i **BAUMEISTER SOLNESS**, regi: Armin Petras. Maxim Gorki Theater, 2006. Foto: Bettina Stöss



Bygg luftslott!

(Berlin): Armin Petras iscenesetter BYGGMESTER SOLNESS med referanser til byggeboomen i Berlin.

AV THERESE BJØRNEBOE

HENRIK IBSEN:
**BAUMEISTER
 SOLNESS** OVERS.:
 HEINER GIMMLER. REGI:
 ARMIN PETRAS
 SCENOGRAFI OG KOSTYME:
 SUSANNE SCHUBOTH.
 MAXIM GORKI THEATER, 12.
 OKTOBER

Maxim Gorki Theater har en geografisk sentral plassering i Berlin, like bak Neue Wache og promenadegata Unter den Linden. Det er et «Ossie»-teater, men har ikke tilhørt de ledende scenene i tiden etter Murens fall, og under vanskelige økonomiske forhold har teatret stått i fare for nedleggelse.

Med sin nye teatersjef Armin Petras, åpnet Maxim Gorki Theater høstsesongen 2006 på full guffe, i form av en teatermaraton på 10-12 oppsetninger eller premierer i løpet av bare én helg. Blant forestillingene var det både en premiere på et nytt stykke skrevet av Petras' forfatter-pseudonym Fritz Kater, *Tanzen*, og Armin Petras' oppsetning av *Baumeister Solness*.

Så langt jeg vet, er det hans første Ibsen. Og den kan virke overraskende tekstlojal for dem som har sett

Armin Petras' oppsetning av *Lenz* (Büchner) på Torshovteatret i vinter. Den kunne sammenliknes med *Villanden* på Torshov eller Yngve Sundvors (kanskje undervurderte) *Hedda Gabler*, men den er konseptuelt og kunstnerisk bedre forløst, og aktualiseringen oppleves ikke tvungen eller 1:1.

Forestillingen åpner på Solness' arkitektkontor. Første scene viser Ragnars presentasjon, hans jobbsøknad så å si. Ved hjelp av Kaja, som «stumme Birgitte» (var det ikke det de het her i Norge), framlegges prosjektet i form av en rask lysbilderevy over Berlins historie. Fra istiden til februar 1945, da byen ble bombet i stykker. I Ragnars foredrag (med mikrofon på scenekan-

ten) farer han raskt over tallene på hvor mange som ble drept eller husløse. Det er statistikk. Denne inngangen til stykket forekommer meg å være typisk for Petras' registil og evne til å rekonseptualisere eller *forstyrre*.

Senere får man høre at grunnlaget for Solness' suksess er at fru Aline Solness' barndomshjem gikk opp i flammer; hvorpå han kunne stykke ut tomter og bygge seg opp til den han er blitt. Han er likevel ingen lykkelig mann, og byggeprosjektene hans forekommer ham fåfengte, de har ikke gjort menneskene lykkeligere. Heller ikke hans hustru Aline er lykkelig, og nekter plent for at huset de er i ferd med å bygge for seg selv, kan bli et virkelig *hjem*.

Foredraget til Ragnar slutter abrupt idet Halvard Solness (Peter Furth) kommer inn på kontoret og overtar fokus. I det videre skal forestillingen oppholde seg i de mellommenneskelige relasjonene, i en knapp og moderne tekstbearbeidelse. Med unnatak av noen videosnutter med intervjuer om Berlins arkitektur med folk på gata, og langsomme video-takes fra Berlins forsteder, utspiller hele oppsetningen seg på en gold, hvit og opplyst scene. Mye av spillet foregår helt ytterst på scenekanten. Særlig skal Solness stå der og stirre ut, men med et *innover*-blikk som viser til hans følelse av å være fanget, eller som om han sto foran et digert panoramavindu og så ut på en mørkelagt by. Snarere enn å etablere kontakt med salen, henviser spillet på scenekanten til behovet for narsistisk bekreftelse.

Hildes modernitet

Petras bryter opp realismen ved å la personer som ikke medvirker i den enkelte scenen, være tilstede som lyttere eller betraktere. Særlig Cristin Königs Aline er konstant aktpågivende til stede, bak et slør av overbærenhet eller coolhet. Hun får en til å føle hvor sammenfiltrete, men ekstremt isolerte disse menneskene er.

Det er en bemerkelsesverdig nåtidighet og troverdighet over rollegestaltningen. Peter Furth er en ledende skuespiller, kjent fra flere oppsetninger av Michael Thalheimer og Armin Petras. Som Solness lykkes han, som før, i å overbevise om at kvinner gjerne oppsøker menn de egentlig burde sky.

Scenen hvor Aline og Solness «snakker ut» med hverandre, blir iscenesatt som et stående knull opp mot veggen. De har en krangel gående, som aldri tar slutt, heller ikke når de har (dårlig) sex. Et mer tragikomisk bilde på ekteskapelig rutine er det vanskelig å forestille seg, men det oppleves likevel såre alminnelig og plausibelt.

Hilde, også meget godt spilt av Anja Schneider, er en hippie av den typen som

popper opp i Berlin hele tiden, og som naturligvis tenker på det som en by full av muligheter. En backpack-turist som søker lykken, men som besnæres av egen og andres makt. Petras gjør henne ikke bare til korrektiv til de eldre; jeg opplever også denne Hilde som figur for modernitet. Slik blir det løftet om frigjøring hun planter i Solness mulig å forstå både som psykologi og kulturkritikk. I en vidunderlig drømmeaktig sekvens innleder hun og Aline (nes-ten) et erotisk forhold, med Solness som en litt tafatt deltaker. Her oppfatter jeg henne mer som en projeksjon av 50-åringens lengsel etter ungdom eller frie forhold enn som en «reell» person. Likevel er ikke scenen bare ironisk. Det er en dirrende tvetydighet over scenene med Hilde, som opptrer som et naturbarn, kliner seg opp til Solness og puster ham inn i ansiktet.

Slutten av forestillingen er åpen. Personene Ragnar, Herdal, Aline og Hilde, står oppstilt som talekor, og ved at de uttaler alle replikker i kor, opplever man at forventningene, angsten og den litt skadefro mistanken om hva som vil skje med Solness når han bestiger tårnet, distribueres på alle rollene. Så følger blackout, før Solness i neste scene er tilbake på scenekanten sammen med Hilde.

Vi skal bygge luftsloft! sier hun, og det lyder som en åpenbaring.

Når Petras har flyttet replikkene om luftsloft til siste scene, lar det seg kanskje også forstå som en appell henvendt dagens byggherrer i Berlin. For Gorki Theater ligger bare noen få kvartaler unna tomten hvor keiserslottet lå, før det ble bombet i '45. I dag setter man mye prestisje inn på å restaurere det – selv om det vil koste en formue. Palast der Republik fra Honecker-æraen er i ferd med å rives ned, til fordel for dette kitschy slottet. Er det spekulativt å tolke slutten som en appell om å la planen ligge? Jeg vet ikke, men sidemannen min lo høyt da jeg foreslo det.

Med Petras blikk for tomheten ved modernitetsbestrebelsene, oppleves det som en forsonende slutt. Joseph Beuys slo opp dørene og inviterte alle som ville til å komme og studere på kunstakademiet i Düsseldorf. Slik bygget kanskje *han* luftsloft? Det er vanskelig å tro at Ibsens Solness kunne være i stand til å vise en tilsvarende generøsitet overfor ungdommen. Og Armin Petras' forestilling dveler for så vidt heller ikke ved kunstnerproblematikk. I sluttscenen ser likevel byggmester Solness sin egen forgjengelighet i et glimt, og jeg forestiller meg at det kan gi ham et sikrere fundament for å bygge menneskehjem.

**Haukur J. Gunnarsson overtar som ny teatersjef for Beaiv-
vås Sámi Téather etter Harriet Nordlund. I denne artikkelen
settes det samiske teatret inn i en kunstnerisk og kultu-
rell kontekst, illustrert ved bl.a. Beaivvås' oppsetning av
ONKEL VANJA i år. AV KNUT OVE ARNTZEN**



**EANU – UNDERGROUND ORUHAGA
(ONKEL VANJA)**, regi: Harriet
Nordlund, scenografi: Ingild Karlsen.
Beaivvås Sámi Téather 2006. Foto:
Marit Anna Evanger.

Nils Henrik Buljo, Kristin Solberg, Ilja
Mikkelsen, Svein Birger Olsen, Egil
Keskitalo og Anitta Siukkari i **EANU /
ONKEL VANJA**. Beaivvås 2006. Foto:
Marit Anna Evanger.



Spiraldramaturgi og nomadisme

Et av de første initiativene for et samisk teater var Dálvadis Téatter fra Karesuando i Nord-Sverige som ble grunnlagt i 1971. Blant initiativtagerne var Harriet Nordlund, den nåværende teatersjefen for Beaivváš Sámi Téahter, sammen med billedkunstneren Maj-Doris Rimpi. Dálvadis var et kompani som arbeidet med fortellerateater, ritualitet og visual performance med likestilling mellom de estetiske virkemidlene. Dálvadis fikk et interkulturelt aspekt gjennom samarbeidet mellom irokeser-indianeren Norman Charles og samiske Åsa Simma Charles. De bidro til å smelte sammen indianske tradisjoner med shamanismen i en nordskandinavisk samisk kultur, slik som i forestillingen *8 minutter från solen* fra 1987. Urbefolkninger har i stor grad manglet egne kunstneriske organisasjoner eller institusjoner, samtidig som de har et felles kunstnerisk utgangspunkt i ritualer av sjamanistisk karakter og fortellerkunst.

Samisk dramaturgi

Beaivváš Sámi Téahter ble startet som en fri teatergruppe i 1981 og fikk fra 1987 statsstøtte i en prøveperiode som varte til 1990. Da fikk gruppen status som samisk regionteater med fast tilholdssted i Kautokeino. Teatret turnerer i de samiskspråklige områdene på Nordkalotten. Bortsett fra Dálvadis, var det liten tradisjon for å drive profesjonelt teater på samisk språk, så forbildene måtte hentes utenfra. Skuespilleren og regissøren Knut Walle med bakgrunn fra Hålogaland Teater var sammen med Kurt Hermansen med på etableringen av Beaivváš. Walle hadde regien på flere av de tidlige oppsetninger med Beaivváš, slik som *En tone i uendelighetens favn* med Mari Boine Persen. Han var selv teatersjef 1988-90.

En viktig impuls for å utvikle en samisk dramaturgiforståelse lå dessuten i et samisk dramatikerseminar som ble arrangert i Kautokeino i 1985. En av foreleserne var den danske filosof og dramatiker Ulla Ryum med bakgrunn fra Grønland. Ryum har bidratt til utformingen av det som er blitt omtalt som spiraldramaturgi. Det vil si en dramaturgi hvor fortellingene griper inn i hverandre uten noen enhetlig dramatisk utvikling. Spiraldramaturgien er sirkulær, og handlingen går i spiral mer enn i kurver

slik som i Brechts episke dramaturgi. Det er en dramaturgisk fortellermåte som åpner opp for bruk av tradisjonell fortellerkunst i kombinasjon med folkloristiske elementer. Spiraldramaturgien kan omtales som «kvinnelig» fordi den ikke er basert på lov-messige, kausale handlingsprinsipper slik Ulla Ryum har uttrykt det.

Produksjoner

Vinteren 1991 gikk Hålogaland Teater, Sampo Teater og Studioteatret fra Trondheim sammen med det samiske teatret Beaivváš om oppsetningen av Bertolt Brechts *Det gode menneske fra Sezuan*. Den ble laget som utendørs is-teaterforestilling i regi av den nederlandske regissøren Jos Gronier. Dette prosjektet var preget av en interkulturell søken med folk fra forskjellige teatergrupper og nasjonaliteter, og reflekterte en dynamikk som i et nordkalott- eller arktisk perspektiv kunne sees på som begynnelsen på en ny bølge, preget av det interkulturelle og internasjonale. Det var i tilknytning til både en nordnorsk og en nord-skandinavisk folkelig identitet. Haukur J. Gunnarsson som tar over som ny teatersjef ved Beaivváš Sámi Teather etter Harriet Nordlund, var også sjef ved teatret fra 1991 til 1996. Gunnarsson har vært svært opptatt av tradisjonelle japanske teaterformer. Det kom bl.a. til uttrykk i oppsetningen *Narukami* i 1992, som var en dramatisering av et gammelt japansk sagn. I 1993 viste Beaivváš *Deárvvuodat* i regi av finsk-norske Anitta Suikkari, og med Mary Sarre som eneskuespiller i en monolog om et selvmord. Sarre fremstilte en mor som prøver å forstå hvorfor hennes sønn begikk selvmord. Det handlet om konflikten mellom det urbane storsamfunnet og en mer naturrelatert samisk kultur. Spørsmålet om kulturell identitet sto sentralt.

I 2001 satte Anitta Suikarri opp *Kajakkvinnen*, en samproduksjon mellom Sampo og Beaivváš basert på et skuespill av den svenske dramatiker Per Verner-Carlsson. Harriet Nordlund, som overtok etter Alex Scherpf som teatersjef i 2003, bearbeidet Verner-Carlssons stykke om kommunikasjon på tvers av kulturer og språk. Det ble første gang satt opp på Dramaten i Stockholm i 1982. Stykket handler om en kvinne som er i ferd med å skilles fra sin mann, og hvordan språket eller språkforståelsen spil-

ler en avgjørende rolle i hennes personlige utvikling. I handlingens sprang fra isflak til isflak oppleves forestillingens mytologiske plan nærmest som en metafor på en ikke-logisk eller ikke-lineær identitetssøken. Verner-Carlsson fokuserte i *Kajakkvinnen* på språkfilosofiske betraktninger om hvordan en kajak visuelt sett kan beskrives, i forhold til hvordan kajakken «egentlig» kan se ut sett med forskjellige blikk, det mannlige eller det kvinnelige. Dette blir symbolsk sett utslagsgivende for selvforståelsen til den kvinnelige hovedpersonen, altså kajak-kvinnen. Kajakken blir et ikon hentet fra det arktiske området, og kan sees i forhold til nomadiske livsformer som er typisk for urbefolkninger som fortsatt lever av å utnytte ressurser i naturen. Kvinnen i dette stykket er den som intuitivt vet hvordan en kajak ser ut, og når hun sammen med en mann ser en kajak fra stranden hvor de befinner seg, oppstår det en kran-gel om det de ser er en kajak eller en kano. Mannen mener med sitt maskuline språk at det selvfølgelig er en kano, mens kvinnen forsøker å insistere på at det er en kajak. Hun må gi opp for den mannlige eller maskuline insisteringen, og hun blir etterlatt til seg selv i et språklig tomrom, slik som urbefolkningskulturene ofte er blitt det, før de har fått sine egne kanaler for kunstneriske og kulturelle uttrykk.

Onkel Vanja

I senere produksjoner, slik som Anton Tsjekhovs *Onkel Vanja* fra 2006, hvor handlingen er lagt til en sjøsamisk bygd, finner Beaivváš et samspill mellom lokal identitetssøken og det mer konseptuelle. Det kan eksemplifiseres ved det visuelt kunstneriske gjennom Inghild Karlsens scenografi til *Onkel Vanja*, i regi av Harriet Nordlund. Det scenografiske hovedbildet er en skulptur, «Underground House», inspirert av boplassen til Koriak-folket i Sibir. Det er både folkløse og konseptkunst på en gang, og skulpturen brukes som en spillemaskin. Jeg så denne forestillingen i Folkets hus i Kiruna, nord for polarsirkelen i Norrlands län i Sverige. Isskulpturene i gatene i Kiruna bidrar også til å understreke en arktisk stemning omkring gjestespiilet, og bidro for meg sterkt til å gi en ytre ramme omkring forestillingen. Det å se *Onkel Vanja* her er med på å forsterke en identitetsrelatert kontekst mellom spiraldramaturgi og nomadisme. Kompaniet hadde sittet i åtte timer på buss fra Kautokeino for å komme til Kiruna i mars måned 2006, og for å finne en restaurant som var åpen før forestillingen, måtte skuespillerne gå på irsk-amerikanske O'Leary. Et paradoks?



Ikke uten skjønnhetsfeil

Riksteatrets SKJØNNHETSDRONNINGA er ikke helt overbevisende, ganske enkelt fordi den fremhever svakheten ved Martin McDonaghs stykke. AV IDALOU LARSEN

MARTIN MCDONAGH:

SKJØNNHETSDRONNINGA

OVERSATT AV RAGNAR OLSEN OG LASSE KOLSRUD

REGI: LASSE KOLSRUD. SCENOGRAFI: BÅRD

THORBJØRNSSEN. KOSTYMEDESIGN: ANE AASHEIM

INGRID TØNDER. RIKSTEATRET, 16. SEPTEMBER

Den irske dramatiker Martin McDonagh skrev *Skjønnhetsdronninga* (*The Beauty Queen of Leenane*) i 1996. Det var hans debut som dramatiker, og han skal ikke ha brukt mer enn åtte dager på hele skriveprosessen.

Urpremieren fant sted i Galway, men

stykket ble overført til London der det hadde stor suksess, og i 1998 vant det fire Tony Awards, de amerikanske Heddaprisene. I Norge ble det spilt for første gang i 1997, på Trøndelag Teater, der det innviet det nye teatrets Studioscene. Forestillingen var også regissør Yngve Sundvors debut på et norsk institusjonsteater, og den ble belønnet med Heddaprisen for beste regi i 1998.

Senere ble stykket spilt på Hålogaland Teater i 2003 i Nora Evensens regi, som jeg dessverre ikke fikk se, og nå er det altså Riksteatret som sender det ut i landet. Denne gangen er det Lasse Kolsrud som



har ansvaret for regien. Det er hans første oppgave etter at han debuterte med kjempesuksessen *Bikubesong*, og Riksteatrets *Skjønnhetsdronninga* blir derfor møtt med store forventninger.

La det være sagt med en gang: Jeg ble skuffet. Skuffelsen skyldes nok delvis at Trøndelag Teaters oppsetning hører til mine helt store opplevelser: Yngve Sundvors oppfinnsomme lek med det nakne scenerommet, hans usentimentale bruk av musikken, og hans nærgående og intelligent tekstlesning som inspirerte skuespillerne til å overgå seg selv, skygger uvilkårlig for andre tolkninger.

Men selv når jeg ser bort fra Trøndelag Teaters *Skjønnhetsdronninga*, blir Riksteatrets ikke helt overbevisende, ganske enkelt fordi den fremhever svakheten ved Martin McDonaghs stykke.

Usannsynlige grep

40-år gamle Maureen (Kristin Kajander) bor fremdeles hjemme. Søstrene hennes har giftet seg, de har flyttet bort fra bygda, og

Maureen har ansvaret for sin gamle skrøpelige mor, Mag, (Jorunn Kjellsby) som lider av diverse, mer eller mindre innbilte plager. Om Maureen også har jobb, eller om de overlever på sosiale ytelser, er et spørsmål vi ikke får svar på. Forholdet mellom de to kvinnene er vanskelig, de krangler omtrent uavbrutt, og de kjenner hverandre ut og inn, slik at de begge med en slags sadistisk glede stadig klarer å treffe hverandres ømme punkter.

Det har aldri vært noen mann i Maureens liv, men på en fest en kveld treffer hun Pato, en bygningsarbeider som, slik så mange andre irer, ikke har funnet noe jobb i hjemlandet, og har flyttet til England der han lever en grå og nitrist brakketilværelse. Han tenner på Maureen, han følger henne hjem, og blir natten over.

Men er det noe Mag ikke kan tåle, er det at Maureen skal leve sitt eget liv. Hun er dessuten, og med god grunn, redd for at hun selv skal bli plassert på gamlehjem, hvis Maureen slår seg sammen med en mann. Nådeløst og med den mest raffinerte ondskap tyr hun til de usleste og sjofleste knep for å ødelegge alle Maureens sjanser hos Pato. En stund ser det ut til at hun har lykkes. Pato drar tilbake til England uten å oppsøke Maureen igjen.

Så langt fungerer Riksteatrets oppsetning, og Martin McDonaghs tekst. Jorunn Kjellsbys gamle mor Mag er riktignok nesten for motbydelig, det er som om Jorunn Kjellsby finner en spesiell tilfredsstillelse i å være over alle støvleskaft heslig, og forholdet mellom henne og Maureen er så tilspisset fra starten av at det vanskeliggjør den stigningen stykkets kompliserte og melodramatiske handling tross alt krever. Men bevares, det er flotte prestasjoner, ikke minst imponerer Kristin Kajander som den begredelige Maureen.

Lasse Kolsrud har tydeligvis lagt vekt på å utnytte tekstens teatraliske muligheter maksimalt, med det resultat at karakterene har en tendens til å bli altfor tydelige, og dermed for enkle og for lite nyanserte. Det siste gjelder for eksempel Maureens skikkelse, og selv om Kristin Kajander imponerer med sin innlevelse i rollen, er det vanskelig å tro at denne kvinnen som overfor moren opptrer som en regelrett torturist, også skal kunne være naiv og troskyldig, varm og hengiven, når en hederlig og vennlig mann endelig fatter interesse for henne.

Så utspekulert ond som denne Maureen kan være når hun blir drevet for langt, skjønner vi nesten at dramatikeren benytter seg av de mest usannsynlige teatergrep for å unngå å la hennes historie få en lykkelig slutt. På den andre siden er det ikke lett å tro på en psykologisk intrige som

bygger på brev som aldri når fram til adressaten, og sinnslidelsen som gjør Maureen ute av stand til å skille mellom fantasi og virkelighet i sitt livs mest avgjørende øyeblikk, er altfor dårlig underbygget. Dette er en grunnleggende svakhet ved Martin McDonaghs tekst. Yngve Sundvor klarte å tone den ned i Trondheim. Det gjør ikke Lasse Kolsrud.

Overspill

Allerede hos Jorunn Kjellsby og Kristin Kajander ser vi tendenser til overspill, og mest av alt til solospill. Men de to skikkelsene er så vevet inn i hverandre at samspillet mellom dem er en dramatisk nødvendighet. Derimot kommer disse tendensene til fullt uttrykk hos Are Rødsand som spiller Patos yngre bor, småkjeltringen Ray (Are Rødsand). Han har en slags deus ex machina-rolle i fortellingen, og alle hans tre scener blir her overdådige solooppvisninger i beste folkekomedie-tradisjon. Brillant utført, uten tvil, men det forrykker balansen i stykket. Yngve Berven som Maureens elskede Pato kommer bedre fra det. Men scenen der han skriver til Mauren trekker i langdrag, og blir for utpenslet.

Stykket kjennetegnes av en blanding av burlesk og barsk humor og mollstemt og sørgmodig patos, skrev jeg om *Skjønnhetsdronninga* på Trøndelag Teater. I Lasse Kolsruds utgave ligger denne mollstemte og sørgmodige patosen faretruende nær det sentimentale: Det understrekes av at Kolsruds musikkvalg: *The Spinning Wheel* og *Danny Boy* er vakre evergreens, men her appellerer de nesten for direkte tilføleri. Litt problematisk er også språkformen som er valgt der Ragnar Olsens nordnorske språkdrakt er utviklet videre til en litt tradisjonsløs vulgærdialekt.

Når det er sagt, er *Skjønnhetsdronninga* fremdeles en skikkelig god historie, en rørende fortelling som utsier noe viktig, om enn svært forutsigbart, om små bygdesamfunn som går i stå i vår moderne tid. Og selv om både Jorunn Kjellsby og Kristin Kajander går så sterkt ut at det ødelegger noe av den dramatiske stigningen i konflikten, er det to drabelig sterke rolletolkninger de presterer.

Å vekse seg ung

(Trondheim): Gjestespillet **FERDUDYRKE** etter Gombrowicz' roman, var absurd og humoristisk, men også tett, fysisk og krevjande teater.

AV AMUND GRIMSTAD

FERDUDYRKE, regi:
Witold Mazurkiewicz og
Janusz Oprynski
Gjestespill, Trøndedal
teater. Foto: Przemek
Szyszka og Bozena
Bultowicz

WITOLD GOMBROWICZ: **FERDUDYRKE**

REGI: WITOLD MAZURKIEWICZ OG JANUSZ OPRYNSKI
PRODUSERT OG FRAMFØRT AV TEATR PROVISORIUM OG
KOMPANIA TEATR. GJESTESPILL VED TRØNDELAG TEATER,
STUDIOSCENEN, 14. OKTOBER

Det er polsk kulturveke i Trondheim, og i samarbeid med universitetet har det lukkast Teaterhuset Avant Garden og Trøndelag teater å få eit tredagars gjestespel av Teatr Provisorium og Kompania Teatr frå Lublin i Polen. Oppsettinga *Ferdydurke* er basert på Witold Gombrowicz' roman av same namn. Produksjonen er sett opp nærare 400 gongar og har turnert i eit utal land sia premiera i 1999, har hausta eit tjuetals internasjonale prisar, og er særst etterspurd. I helga var det altså norgespreniere i Trondheim.

Den polske forfattaren Witold Gombrowicz (1904-1969), som levde mesteparten av livet i eksil i Argentina og Frankrike, skreiv romanen *Ferdydurke* i 1937. Det er ein sterkt satirisk roman om ein trettiårig forfattar som ein dag vaknar opp og finn ut at litteraturprofessoren hans har kidnappa han og ført han attende til skulebenken som femten-sekstenåring for der å lære alt om att på rette måten. I dag blir Gombrowicz rekna som Polens største forfattar i si tid, men det var ikkje alltid slik. Bøkene hans

blei forbode av både polske nasjonalistar, naziregimet og seinare av stalinismen, noko som i følge Milan Kundera burde vere eit kvalitetsprov i seg sjølv. Ungdomsromanen *Ferdydurke* blei omsett til norsk i 1969, og er å rekne som ei av førre hundreårets undergrunnsklassikarar og ei skikkeleg kultbok.

Innhaldsrik

Dramatiseringa til Teatr Provisorium og Kompania Teatr er ein nokså fri leik med brokkar og fragment frå boka. Å vakne opp, som den trettiårige hovudpersonen gjer i første kapittel, for så å finne ut at han er femten-seksten år, er i seg sjølv temmeleg absurd. Og slik er også framsyninga. Sjølv om stykket, bak all surrealismen, nok i stor grad handlar om mogning, blir eit innhaldsresymé ganske meiningslaust. Men likevel, bak og oppi det absurde, dukkar det stadig opp saker for ettertanken, og i skrivande stund, fleire timar etter framsyninga, kjem meir og meir fram i medvitet.

I ein temmeleg strippa scenografi der konturane av eit lite rom med ein benk, eit bord og eit vindauge er alt, greier dei fire aktørane å hoppe fram og attende i tid og rom i eit i dobbel forstand tett spel. Jamvel om det er mye dialog, er dette i høgste grad fysisk teater der mimikk og kroppsspråk

er vel så viktig som det verbale. Dei fire er hovudpersonen, den ganske dominerande læraren hans, og to personar eg oppfattar som kameratar eller medelevar. I uttrykk er framsyninga tidvis ekstrem, pubertal, erotisk og plump, og inneheld ikkje så reint lite prompeshumor. Men det er gjort intelligent og humoristisk, og etter kvart (og delvis etterpå) ser eg konturane av meir eksistensielle mogningsaspekt, som mellom anna ein kamp mellom det intellektuelle og høgverdige på den eine sida, og ønsket om det enkle livet hjå stallingutane på den andre. Naivisme vs. intellekt, eller det plumpe og puerile mot den ideale fordring, om du vil. Og det handlar mye om spel, om tvisyn og dualisme, – om å måtte vere sin eigen motsetnad når den sterkt manipulerande professoren tvingar dei tre inn i stadig nye roller. Men dette er langt frå det einaste ein kan tolke inn i denne framsyninga, så mangefasettert og innhaldsrik (ja, nettopp innhaldsrik!) som ho er. Det intense, tette, presise og krevjandeammerspelet der dei fire held deg fast i samfulle 80 minutt, er ei oppleving i seg sjølv. Og det er lenge sia eg har sett ei framsyning der ettersmaken er så sterk!

(Tidligere trykket i *Klassekampen*, 16. oktober 2006).

«Lista legges såpass høyt at tidsskriftet fremstår som et must for de som jobber med teater...» MORGENBLADET

«For ein gongs skuld: Vi har faktisk eit av Europas beste teatertidsskrift» JON FOSSE, DRAMATIKER

«Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift gjer avstanden til det som måtte skje på europeiske scener litt mindre» YNGVE SUNDVOR, REGISSØR

Nr. 1/1998: Harold Bloom: «Shakespeare og kjærlighets verdi», intervju med Terry Hands, Kristian Smidt: Den erotiske kjærligheten hos Shakespeare, om Shakespeare i norsk oversettelse, m.m.

Nr. 2/1998: «Hamlet ved Berlinmurens fall»; Heiner Müllers Hamlet/ Maschine, Øyvind Bergs nye gjendiktning av Hamlet, Stephen Greenblatts Shakespearean Negotiations, Daniil Kharms, Cecilie Løveids Østerrike, intervjuer med bl.a. Stanley Wells og Adrian Noble, m.m.

Nr. 1/1999: Stein Winge Macbeth, Eimuntas Nekrošius' Macbeth i Lithauen, gjendiktning-debatt, Jonathan Dollimore og Allan Sinfields Political Shakespeare, Harold Bloom Shakespeare: The Invention of the Human, Stephen Greenblatt om Shakespeare in love, m.m.

Nr. 2/1999: «Teater og skogsverden i As You Like It», As You Like It i norske oversettelser, Stein Winge Hver sin lyst, Pamela Mason: Barnet hos Shakespeare, barn som sentimentale kulisser, Park Honans nye Shakespeare-biografi, intervju med Kai Johnsen og Franzisca Aarflot m.m.

Nr. 1/2000 Tema: Shakespeares historiske skuespill. Luk Percevals adopsjon «Schlachten!», Dag Solstad: Makt og legitimitet i rosekrigenes tid, intervju med Stein Winge, Det blodiga parlamentet, intervju med Kenneth Branagh m.m.

Nr. 2/2000 Tema: Kong Lear. Humanismens problem, Bjørn Sundqvist, Yngve Sundvor. Edvard Hoem om Kong Lear, og H. Hagerup om norske Lear-oversettelser. Intervju med Samuel West. Angela Winkler som Hamlet (av Peter Zadek), Frank Castorfs Rosenkriege i Berlin, m.m.

Nr. 1/2001: Peter Brooks, Michael Almereydas, Steven Pimlott og Armin Petras' Hamlet. Intervju med Maik Hamburger om Shakespeare og DDR, Hundre år med Shakespeare på film, Peter Steins Faust, intervju med teatersjef Eirik Stubø, Oskar Korsunorvas m.m.

Nr. 2/2001: Tema: moderne Shakespeare-bearbeidelser. Litterær imitasjon, Brechts Coriolan, Øyvind Berg om Heiner Müller. Müller: Shakespeare en forskjell. Brechts/Müllers Arturo Ui. Tom Stoppard, Brechts og det postmoderne teater, Frank Castorf, m.m.

Nr. 1/2002: Tema: Religion. Peter Zadeks The Jew of Malta, intervju med Gert Voss, Kjøpmannen i Venezia (essay), nekrolog over Jan Kott, Jon Fosse, intervju og anmeldelser av Traum im Herbst, Kenneth Branagh som Richard III, Verdensteatret, m.m.

Nr. 2/2002: Tema: Politikk og myter. Al Pacino som Arturo Ui, René Pollesch' Pratertrilogi, intervju med Carl Hegemann, Volksbühne, intervju med KLuk Perceval og Silviu Purcarete, m.m.

Nr. 1/2003: Tema: Samtidsdramatikk. Bidrag av F. Iunker, T. Haugland, C. Løveid, A. Lygre, T. Avenstroup og G. Uldall-Jessen. Intervju Tim Etchells/Forced Entertainment. Stykke av Don DeLillo, anm. B Strauss, Mayenburg, Fosse, C. Churchill, Norén, m.m.

Nr. 2/2003 Tema: Teater og krig. Henry V på National Theatre, Mutter Courage i Stockholm og Berlin, Edinburgh-festivalen, om bruk av live-video-kamera i teatret (essay), Transiteatret, m.m.

Nr. 1/2004 Lukas Erne: Shakespeare as literary dramatist, T.S. Eliots Shakespeare-kritikk, Skuespillerkunst i antikken, intervju med

Angela Winkler, Peter Zadeks Peer Gynt m.m.

Nr. 2/2004 Kristian Seltun: Skal vi lage teater igjen? Jesper Halle, Finn Iunker, Jon Fosse, Politisk dokumentardrama: Guantanamo, Om nye Royal Shakespeare Company, m.m.

Nr. 3/2004 Elfriede Jelinek. Victoria H. Meirik om norsk teater og politikk, Ibsen-festivalen, Erik Bystads sonett-gjendiktning, anm. av Henning Hagerup

Nr. 1/2005 (Utsolgt) Robert Wilsons Peer Gynt, Heiner Goebbels, Irina Malocheskaja, Stein Winge, Stephen Greenblatt, Harold Bloom, Superamas, Botho Strauss

Nr. 2/2005 Intervjuer: Jan Joris Lamers, Frank Castorf. Tg STAN, Theatertreffen, Inside the RSC (bokanm.), 200-års jubileet for Schiller, m.m.

Nr. 3-4/2005 Harold Pinter, intervju, anmeldelser, Samtidsfestivalen, Intervju med Stephen Greenblatt, Leif Zerns bok om Fosse, m.m.

Nr. 1/2006 Øyvind Berg om Georg Johannessen Cassandra, Intervju med Thomas Ostermeier, Dag Solstad anmelder Ivo de Figueireds Ibsen-biografi, bind I., m.m.

Nr. 2/2006 Festspillene i Bergen: Intervju med Falk Richter, anmeldelse av Richters/Fosses Skuggar, Calixto Bieitos oppsetn. av Peer Gynt, Victoria Meiriks Lille Eyolf, Terje Mærli anmelder Toril Mois: Ibsen modernisme, m.m.

☐ Jeg vil abonnere på Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift; kr. 300,- for 4 numre

Navn:

Adresse

Tlf/e-mail:

Bestilling av tidligere numre (nå 50,- pr. stk.)

Nr. 2/1998.....stk	Nr. 1/1999.....stk	Nr. 2/1999.....stk	Nr. 1/2000.....stk	Nr. 2/2000.....stk	Nr. 1/2001.....stk
Nr. 2/2001.....stk	Nr. 1/2002.....stk	Nr. 2/2002.....stk	Nr. 1/2003.....stk	Nr. 2/2003.....stk	Nr. 1/2004.....stk
Nr. 2/2004.....stk	Nr. 3/2004.....stk	Nr. 1/2005.....stk	Nr. 2/2005.....stk	Nr. 3-4/2005.....stk	Nr. 1/2006.....stk
Nr. 2/2006.....stk					

Tidligere numre koster kr. 50,- pluss porto og vil ved bestilling sendes i postopppkrav. Send slippen til Therese Bjørneboe, Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift, Drammensvn. 68, 0271 Oslo, eller send e-post til tidsskrift@shakespeare.no. Eller bestill på www.shakespeare.no